

IV

АННА ЧЕКАНОВСКА

**МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЭТНОГРАФИЯ**

69117 ~~1/2~~

МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДИКА

ANNA CZEKANOWSKA

ETNOGRAFIA MUSICZNA

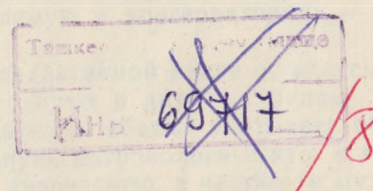
METODOLOGIA
I METODYKA

WARSZAWA 1971

АННА ЧЕКАНОВСКА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭТНОГРАФИЯ

МЕТОДОЛОГИЯ
И МЕТОДИКА



МОСКВА

~~СОБЕТСКИЙ~~ КОМПОЗИТОР

1983



Перевод с польского Г. Д. БЛЕЙЗА

Контрольная редакция перевода Д. П. УХОВА

Общая редакция Э. Е. АЛЕКСЕЕВА

ПРЕДИСЛОВИЕ ДЛЯ СОВЕТСКОГО ЧИТАТЕЛЯ

Книга «Музыкальная этнография. Методология и методика» является руководством для изучающих эту область знания.

Согласно традициям польской системы образования, музыкология в ее историческом и теоретическом аспектах представляет собою университетскую дисциплину, в программе которой одновременно учитывается психологическая, социологическая, этнологическая и физико-акустическая проблематика. Иной профиль, подчеркивающий педагогические проблемы и связь с композицией, а также с исполнительством, имеет в консерваториях теория музыки. На оба этих направления — университетскую музыкологию и теорию музыки, преподаваемую в консерваториях, — рассчитана настоящая книга.

Основное отличие предлагаемой книги от классических учебников подобного типа, изданных в других странах, заключается в том, что она в более широком объеме учитывает общекультурную проблематику (социальную, антропологическую и т. д.), непосредственно определяющую творческую, в частности музыкальную деятельность человека.

Кроме того, от распространенного в последнее время типа учебников, в которых по замыслу редактора собраны статьи различных авторов по нескольким вопросам, настоящая книга решительно отличается тем, что она дает изложение методически компактной программы, разработанной одним автором.

Наконец, в сравнении с многими регионально ориентированными работами, предлагаемая книга отличается по возможности всесторонним учетом мирового музыкального материала.

Все это позволило представить народную музыку обзорно, систематически и в развитии. Существенной заботой автора было связать аналитическую проблематику с основами культурной интерпретации.

Книга делится на две части — методологическую и методическую. В первой части много внимания уделено проблемам дефиниции, основным методологическим установкам и их последствиям для понимания предмета исследований, его объема, а также целей, с которыми связано применение тех или иных исследовательских методов. Эта часть касается взаимодействия человека и его культуры со средой (географической, социальной, исторической), биологических и психических свойств личности. При этом музыка ставится в зависимость как от свойств человеческой личности, так и от условий внешней среды. Степенью учета всех этих факторов, а также приписываемыми им рангами следует объяснять различия рассматриваемых методологических направлений и методологических установок в их развитии и взаимодействии.

Вторая часть книги систематически проводит читателя по разным этапам разработки материала (транскрибирование, анализ, классификация, описание, интерпретация), одновременно показывая разнообразные методы и самый процесс работы. В итоге предлагается исследовательская программа универсального применения.

В свете достижений последних лет методическую часть можно было бы значительно пополнить результатами новейших исследований как в отношении структурного анализа музыкального произведения, так и приложения количественных методов наряду с попытками применения эксперимента. Может быть, рассуждения такого рода в будущем станут содержанием второго тома книги, а результаты проведенных исследований помогут выработать предпосылки для современно понимаемой теории культуры.

Главной же задачей предлагаемой книги является изложение основных принципов первоначальной обработки материала с точки зрения применимости к нему современных методов исследования (кодирование, программирование и т. д.).

Вместе с тем мысли и размышления, содержащиеся в этой книге, как и самый факт подхода к проблематике в нескольких плоскостях, должны помочь читателю-исследователю выработать собственные взгляды на предмет исследования. В особенности это касается точного понимания исследовательских мотивировок и роли субъективных, интерсубъективных и объективных факторов при формулировании цели.

Недостатком каждой книги подобного типа является вольное или невольное опрощение материала и по проблематике, и по представленным образцам*. Подбор проблем и примеров всегда

делает автор — они отражают его центральную идею и сознательно или подсознательно выявляют выдвигаемую им иерархию ценностей. В этом, пожалуй, заключаются как достоинства, так и ограниченность классических учебников, которые пишутся «antiquo modo» одним автором.

Надеюсь, что эта книга, излагающая основную программу польской этномузыкологии, преподаваемой с некоторыми вариантами в польских университетских центрах, пригодится советским читателям, которым она может дать материал для размышлений и дружеских дискуссий.

Анна Чекановска

* В настоящем издании нотные примеры, за редким исключением, воспроизводятся факсимильно. Обозначения характера исполнения, состава исполнителей и другие, данные в оригинале по-польски, переведены на русский язык.—
Прим. ред.

ОТ АВТОРА

Предлагаемая вниманию читателя книга представляет собой переработанный курс лекций, читавшийся в 1963—1970 годах в Институте музыковедения при Варшавском университете. Наряду с практическими занятиями, семинаром по методологии и методике музыкальной этнографии, этот курс, прежде всего, состоял из лекций для студентов первого года обучения по теме «Введение в музыкальную этнографию». Хочется надеяться, что настоящее издание сможет, таким образом, стать пособием для высших музыкальных учебных заведений.

Я чувствую себя обязанной искренне поблагодарить всех тех, кто помогал мне в работе над настоящей публикацией: студентов Института музыковедения Варшавского университета, рецензентов — докторов Юзефа Хоминьского, Яна Щепаньского, Людвика Белявского и Михала Бристигера за ценные советы и дополнения, а также за участие в подготовке издания к печати редактора Яноша Забжу.

Анна Чекановска

Женева, июнь 1970 г.

Часть первая

МЕТОДОЛОГИЯ

ОБЩИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭТНОГРАФИИ

Предмет и сфера исследований

Взгляды на предмет, а в особенности на сферу и цель музыкально-этнографических исследований неоднократно менялись. Эти изменения зависели от методологических предпосылок и исследовательских тенденций, от общего развития исследований, а также от типа материала, подвергнувшегося изучению. Методологические и методические дискуссии вращались и вращаются вокруг трех основных вопросов: что исследовать (предмет и его границы), для чего исследовать (цель) и как исследовать (метод). Если комплекс ответов на два первых вопроса мы привыкли называть кругом основных методологических проблем, то ответ на последний вопрос (с акцентом на способах обработки материала) мы называем методическими.

Название дисциплины

В зависимости от методологических и методических установок не один раз изменялось и само название научной дисциплины. Среди многих терминологических разновидностей наибольшую популярность и историческое значение приобрели четыре: сравнительное музыковедение (*нем.* *vergleichende Musikwissenschaft*, *франц.* *musicologie comparée*, *англ.* *comparative musicology*), музыкальная этнография (*нем.* *Musikethnologie*), этномузыкология (*англ.* *ethnomusicology*) и музыкальная фольклористика (*нем.* *musikalische Volkskunde*). Особенно важным, переломным по значению было переименование сравнительного музыковедения (термин, действовавший с 1885 года) в этномузыкологию. Перелом в воззрениях европейских и американских ученых совершался постепенно на протяжении последних двадцати лет, он был связан с коренным изменением методов, а также с иным пониманием предмета исследований, и в особенности — его границ. Что касается музыкальной фольклористики, то она всегда понималась как область более узкая, чем музыкальная этнография, этномузыкология или сравнительное музыковедение. Название это с самого начала относилось к исследованиям народной песни, прежде всего — европейской. Термин же «фольклор» (*folk-lore*), впервые введенный В. И. Томсом в 1846 году применительно к духовной культуре народа и ее

исследованиям, использовался впоследствии прежде всего в исследованиях народной словесности (в том числе также и песенных текстов)¹.

Предмет исследований

Предметом музыкальной этнографии является народная музыка. Интерпретация этого понятия и его границ, как и название дисциплины, менялись много раз.

В высокоразвитых культурах, преимущественно в европейских, музыка считается искусством, то есть понимается прежде всего в эстетическом смысле². Это не относится, однако, к культуре в целом³. Специфической чертой музыки является прежде всего ее материал, то есть звук. Однако ни сам материал, ни его акустические свойства (например, факт оперирования звуками определенной высоты) еще не определяют специфики музыки. Самым существенным является организация этого материала по определенным законам, вытекающим из гармонической структуры звука, а также из временных и динамических связей. Законы эти, связанные с физиологическими данными человека, а не только с физическими основами звука, в значительной степени автономны. С другой стороны, однако, следует отметить значительность общественных детерминант, определяющих выбор, освоение и устойчивость музыкальных особенностей, обусловленных той или иной культурой. Только

¹ Krzyżanowski J. Słownik folkloru polskiego. Warszawa, 1966, s. 104.

Прим. ред. Поскольку целью настоящей публикации является, наряду с общим введением в этномузыковедческую проблематику, ознакомление советского читателя с системой взглядов польской музыкально-этнографической школы, при переводе, как правило, сохраняются ссылки на польские источники, в том числе и труднодоступные в наших условиях. Вместе с тем в ряде случаев дополнительно указываются соответствующие русскоязычные материалы. В частности, относительно появления и истории термина «фольклор» читатель может получить исчерпывающие сведения в статье В. Е. Гусева «Фольклор (История термина и его современные значения)». — Советская этнография, 1966, № 12, с. 8—21; см. также: Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. М., 1960.

В основном тексте перевода имена собственные даны в русской транскрипции. Оригинальные написания приводятся в именном указателе в конце книги.

² По мнению структуралистов, музыка является одной из звуковых (фонологических) систем, формирующихся в процессе развития культуры; см.: Bielański L. Muzyka jako system fonologiczny. — «Res Facta», nr. 3. Kraków, 1969.

³ В истории музыки и этнологии много внимания уделяется теориям происхождения музыки (Ч. Дарвин, Г. Спенсер, К. Штумпф. См.: Stumpf K. Anfänge der Musik. Wochens, 1909; Bücher K. Arbeit und Rhythmus. Leipzig, 1896). Для всех этих теорий характерен интерес к генезису явления и к чисто звуковым феноменам. Меньше внимания обращается при этом на художественную сторону, что не дает достаточных оснований для различения музыкального творчества и любой другой звуковой деятельности. Такого рода взгляды на народную и первобытную музыку и привели к недооценке и непризнанию ее художественных достоинств.

Прим. ред. Чаще ссылаются на другое издание работы К. Штумфа — Leipzig, 1911. Первая часть книги опубликована на русском языке — Л., 1927. Книга К. Бюхера «Работа и ритм» вышла несколькими изданиями на русском языке (последнее — М., 1923).

такое понимание конструктивных закономерностей материала позволяет квалифицировать явление как музыкальное и отличать его от всех прочих звуковых явлений. Подобного рода конструктивные закономерности можно обнаружить даже в наиболее примитивных проявлениях музыкального творчества.

Понятие «народ» мы привыкли толковать двояко: в целом или частично. В первом случае мы имеем в виду общество, не дифференцированное в классовом отношении. Во втором — лишь определенный слой, то есть часть общества, разделенного на классы. Это обычно так называемый «низший», неинтеллектуальный слой. (В Древней Греции существовало также понятие *demos*, при этом имелось в виду общество в целом в противоположность избраным, привилегированным слоям.)

В этнографии и этнологии термин «народ» нередко употребляется также по отношению к отдельным племенам или так называемым первобытным обществам. В немецкой науке это различие подчеркивается терминологией: *Volk* применяется для определения народа как части, *Völker* для народов как целого (*Volkskunde* — наука о народной культуре расслоенных обществ, *Völkerkunde* — наука о культуре первобытных народов). В конкретных исследовательских работах мы обычно оперируем понятиями меньших групп, выделяемых либо по этнографическому (этническая группа), либо по социологическому принципу (профессиональная группа, возрастная группа).

Соответственно и народность можно понимать двояко, в зависимости от принятой методологической ориентации. Критерий народности может иметь генетический (происхождение материала) или функциональный характер (потребление, бытование). Сторонники генетического подхода считают народным то, что по происхождению своему принадлежит общественному слою, определяемому понятием «народ»; то, что возникло в этом слое и передается в его рамках по традиции. Приверженцы функциональной ориентации считают народным то, что принадлежит общественному слою, определяемому понятием «народ», по своему назначению, по своим служебным функциям; то, что является популярным и актуальным в народе, что ему служит и в его среде распространяется.

На протяжении истории подвергались существенным изменениям и взгляды, касающиеся участия народа в создании народной культуры. Великие романтические теории (Иоганн Готфрид Гердер) подчеркивали творческую роль народа и его участие в формировании национальной культуры, акцентировали значение животворных возможностей фольклора⁴. В XX веке эти взгляды были подвергнуты сомнению. Вокруг значения и роли народного элемента в национальной культуре разгорелась большая дискуссия. «Продуктивной» теории (М. Поммер) противопоставлялись репродуктивные теории (Дж. Мейер). Согласно этим последним фольклор рассматривался прежде всего как культурная сущность, пере-

нятая народом от интеллектуальных слоев классового общества. В теориях конца XIX века всячески подчеркивалось значение коллективного (общественного) корректива в процессе формирования народной культуры.

При более детальном определении народности выдвигались, сверх того, дополнительные критерии: анонимность творчества, устная форма передачи, долговечность⁵, иногда простота формы (в стилистическом отношении). Критерий долговечности позволил исследователям отличать фольклорные явления от так называемых популярных произведений и шлягера.

Сравнительный анализ различных аспектов понимания народности отдельными авторами обнаруживает значительную зависимость их взглядов от качества материала, над которым они работали. По-своему формулирует критерий народности Бела Барток⁶ — знаток восточноевропейского фольклора, все еще сохраняющегося; по-иному определяют его немецкие ученые (Г. Мерсманн⁷, И. Мюллер-Блаттау), имеющие дело с материалом, в значительной степени почерпнутым из печатных источников. Бела Барток сужает понятие народа, сводя его к крестьянскому слою, который в исследованных им обществах является сплоченным и достаточно представительным. Народным, по Бартоку, является все то, что связано с крестьянским⁸. Немецкие ученые пользуются функциональным критерием, ибо при генетическом подходе они должны были бы в значительной степени отказаться от исследования доступного им материала, авторское происхождение которого зачастую подтверждено документальными свидетельствами. Этот новый взгляд дал им возможность обратить внимание и на другие аспекты народно-песенного репертуара (распространенность, адаптированность, бытование).

Этнические группы мы выделяем по их внутренней сплоченности и своеобразию. При этом мы руководствуемся либо психологическими факторами — ощущение внутренней сплоченности и своеобразия по отношению к другим группам, либо культурными — своеобразие культуры, диалекта; в известной степени они и являются территориально сплоченными и обладающими своеобразной культурой группами. Главный фактор, объединяющий этническую группу, — общая традиция, вытекающая из многовекового совместного существования, в результате чего возникают единые формы поведения, сходные реакции и общее культурное наследие.

На основе социологических критериев выделяется иной тип групп. Эти группы представляют собой объединения индивидов, связанных совместной деятельностью и стремящихся к достижению общей цели при помощи одних и тех же средств. Это так называемые целевые группы.

⁵ Müller-Blattau J. Das Deutsche Volkslied. Berlin, 1932, S. 7.

⁶ Bartók B. Das Ungarische Volkslied. Berlin, 1925.

⁷ Mersmann H. Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung. «Archiv für Musikwissenschaft», 1922—1924, Jahrg. 4—5; то же, Leipzig, 1930.

⁸ Bartók B. O muzyce ludowej. — «Музыка», 1950, nr. 9, s. 60.

⁴ Suppan W. Das Volkslied. In: Realienbücher für Germanistik. Stuttgart, 1966, S. 3.

Приведенный комплекс определений требует этносоциологического уточнения предмета и сферы исследований. Оно необходимо для дисциплины, называемой «музыкальная этнография»⁹. В дисциплинах, названных музыкологией или сравнительным музыкознанием, предмет и объем исследований формулируются несколько иначе. По мнению этномузкологов, предметом исследований должна быть традиционная музыка, под которой они понимают музыку автохтонную, музыку коренных жителей, противопоставляемую музыке, привнесенной извне, преимущественно западно-европейского происхождения¹⁰. Таким образом, предметом исследования этномузикологии должна стать также музыка высокоразвитых культур, например, китайской, индийской, мексиканских индейцев и т. д. По мнению Б. Неттля¹¹, предметом исследования этномузикологии должны быть: музыка первобытных народов, музыка неевропейских культур, а также народная музыка классово расчлененных обществ.

Как явствует из сопоставления музыкальной этнографии и этномузикологии, ни одна из этих дисциплин не ограничивается исследованием предмета, ими самими сформулированного. Европейская музыкальная этнография изучает не только собственную народную музыку, но также музыку высокоразвитых культур иных континентов, этномузикологию же интересуют все разновидности традиционной музыки (например, европейской ненародной).

В целом можно сказать, что предмет музыкально-этнографических исследований составляют области, до сих пор обойденные традиционной историей музыки.

Труднее всего сформулировать предмет исследований сравнительного музыкознания. Эта дисциплина на протяжении многих десятилетий своего развития претерпела ряд методологических преобразований, так что в результате под одним наименованием скрываются, собственно говоря, несколько существенно различающихся дисциплин.

Первой формулировкой предмета сравнительного музыкознания мы обязаны Гвидо Адлеру¹². Г. Адлер причисляет сравнительное музыкознание к систематическим дисциплинам, в отличие от строго исторических. Его задачей должно быть «исследование музыкальных произведений, а в особенности народных песен разных народов земли для этнологических целей». Иную формулировку методологических основ сравнительного музыкознания мы находим 30 лет спустя у Роберта Лаха¹³. По его мнению, предметом

⁹ Точнее, различие между этнографией и этнологией может быть понято как различие между описательной (этнография) и теоретической (этнология) дисциплинами.

¹⁰ Kunst J. Ethnomusicology. Hague, p. 1.

¹¹ Nettl B. References Materials in Ethnomusicology. Detroit, 1961.

Прим. ред. См. также: Nettl B. Theory and Method in Ethnomusicology. N. Y. — London, 1964.

¹² Adler G. Umfang, Ziel und Methode der Musikwissenschaft. «Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft», 1885, Jahrg. 1, S. 14.

¹³ Lach R. Vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methode und Probleme. «Sitzungsberichte der Philos.-histor. Klasse der Akademie der Wissenschaft in Wien», Bd 200, Ab. 5, 1924.

исследования сравнительного музыкознания должна стать музыка во всем ее разнообразии, взятая не диахронически, но обзорно, в плане сравнения. Итак, различия в предмете исследования с традиционным музыкознанием связаны, по Лаху, не с иным объемом исследований, а с их методом. При этом Роберт Лах стремился перенести на музыковедческую почву методические достижения естественных наук. Сравнительное музыкознание должно стать, по его мнению, наукой компаративной, подобно сравнительной анатомии или лингвистике.

Предмет исследования музыкальной фольклористики составляет народная песня, исследуемая в музыкальном отношении. Музыкальная фольклористика занимается, таким образом, только одной из трех областей, названных Бруно Неттлем.

Цель исследований

Формулирование цели исследований еще больше зависит от методологической ориентации, нежели определение предмета исследований и его объема. В целом можно утверждать, что целью этномузиковедческого исследования является исследование музыки как индивидуального явления и как продукта культуры. Однако прежде чем перейти к подробному рассмотрению различных точек зрения на цели и задачи музыкальной этнографии, следует выяснить основные различия между отдельными направлениями этой дисциплины.

Узловые моменты методологической дискуссии в этнологии

Методологическая дискуссия в этнологии касается прежде всего отношения человека¹⁴ к внешней среде, определения этой среды, а также определения культуры.

Человек как «биологическая основа общественных явлений»¹⁵ меняется в двух направлениях — своих физических свойств и своей культуры¹⁶. С точки зрения физических свойств человек является предметом физической антропологии, культура же человека — это предмет культурной антропологии, то есть этнологии. «Культуру следует понимать как органическое единство всех явлений и как органическую систему обычаев. Причем под обычаем подразумевается стандартный образец традиционного способа бытия»¹⁷.

Говоря словами другого автора, «культура — это полный комплекс всех явлений, возникших в ходе развития человечества в его недрах и в контакте его с природой, а не принадлежащих только

¹⁴ Поэтому в американской науке этнологию называют культурной антропологией (от antropos — человек).

¹⁵ Czekanowski J. Człowiek w czasie i przestrzeni. Warszawa, 1967, s. 15.

¹⁶ Malinowski B. Culture. — Encyclopedia of the Social Sciences. T. 4. N. Y., 1931, s. 621—645.

¹⁷ Op. cit., s. 621.

к исключительно психофизиологии человека»¹⁸. Культура — это среда, созданная человеком и позволяющая ему определить свое отношение к условиям естественной среды, это тот комплекс факторов, который позволяет человеку перейти от одиночного бытия к общественному и индивидуальному, а также к более глубокому познанию самого себя¹⁹. Принципиальная дифференциация взглядов на культуру произошла лишь в 50-е годы XX века, когда была подвергнута проверке прежняя универсалистская концепция культуры, идущая еще от Э. Б. Тэйлора²⁰. Современные представители этнологии (А. Р. Рэдклифф-Браун и А. Кребер) рассматривают эту проблему способом более спекулятивным и сложным. Наряду с культурой, существующей конкретно (в данных вещах), они различают общественную структуру (Рэдклифф-Браун) или культурные модели (Кребер). С этого времени основные методологические различия касаются способа выяснения путей, которые связывают культуру с обособляемой общественной структурой. Рэдклифф-Браун сосредоточился на выяснении характера этих связей, Кребер же занялся сравнительным изучением культурных моделей. Общий их чертой явился переход от универсальной истории культуры к типологическим исследованиям. Не было недостатка также в теориях более спекулятивных, согласно которым культура выражается не через комплекс вещей, но через их организацию. По мысли авторов, представляющих такие взгляды (У. Х. Гудинаф²¹), культура — это комплекс моделей и интерпретационных идей, находящихся в человеческом сознании.

В истории этнологической методологии отдельным составным частям отношения «человек—среда» придается различный вес, сверх того, эти составные части по-разному оцениваются с точки зрения их стабильности или изменчивости, наконец, принимаются во внимание другие аспекты внешней среды (естественные, исторические, общественные и психофизиологические).

В самом раннем направлении этнологии, называемом эволюционистским, подчеркивается значение естественной среды (естественногеографический аспект). Эта среда оценивается как существующая независимо от человека, и потому ей приписывается значительная стабильность. Человек же и его культура оцениваются как элементы, изменяющиеся вследствие воздействия естественной среды.

В исторических направлениях естественная среда исключается из рассмотрения, как относительно внешняя и слабо воздействующая. Относительной стабильностью наделяется физический человек как продукт природы. При этом исходят из того,

¹⁸ Moszyński K. Człowiek — Wstęp do Etnologii i Etnografii. Kraków — Warszawa, 1958, s. 11.

¹⁹ Больше внимания индивидуальному познанию и психологическим факторам уделяет К. Левин-Стросс.

²⁰ Tylor E. B. Primitive Culture, t. 1—2. Gloucester, 1858.

Прим. ред. В русском переводе см.: Тэйлор Э. Первобытная культура. М., 1939 (1-е издание — 1871).

²¹ Goodenough W. H. Anthropology and Linguistic. — In: Hymes D. H. Language in Culture and Society, s. 36—39.

что благодаря наследственности человек постоянно возвращается к состоянию некоего биологического равновесия. Зато чрезвычайны изменчивыми считаются внешние (исторические) условия, в которых человек живет и которые, со своей стороны, воздействуют на изменения продуктов человеческой культуры. Основной отправной точкой для «историков» является идея исторических преобразований на основе дифференциации культурных стандартов.

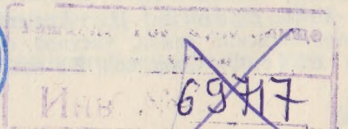
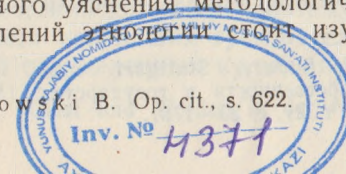
В социологических направлениях оба элемента соотношения «человек—среда» понимаются динамически. Человек меняется, приспособляясь к среде, а затем, активно воздействуя, преобразовывает среду; в свою очередь, эта преобразованная среда снова воздействует преобразуяюще на человека. Согласно Брониславу Малиновскому, естественный человек (человек природы) уже давно не существует. Среди сил, интегрирующих культурные явления и преобразующих человека, а также его отношение к среде, самыми существенными являются общественные факторы. Именно они являются действительными составными частями культуры, обладающими определенной степенью устойчивости, универсальности и независимости²². Если, рассматривая историческую среду, трудно установить непосредственную связь с ней индивида, то, говоря об общественной среде, это отношение можно представить как обратную связь.

В зависимости от того, насколько стабильными представляются человек и его культура, находится методическая тенденция предпочитать либо форму, либо функцию при описании и исследовании культурных явлений. Для функционалиста (социолога) каждый факт культуры интересен постольку, поскольку его характеризуют служебная или прикладная функция. Для «историка» (этнолога — представителя исторического направления) интересны также культурные явления, которые уже утратили свой прикладной смысл, но связываются с некоторым историческим контекстом (например, разного рода культурные реликты). В обоих случаях исследуемые объекты должны нести на себе печать связи с человеческой деятельностью, иначе их нельзя было бы даже причислить к явлениям культуры.

Возьмем, к примеру, палку как предмет исследования. Палка может заинтересовать функционалистов, если оценивать ее как орудие — например, как музыкальный инструмент или как предмет, используемый в магических действиях. Но она останется незамеченной, если будет только палкой, то есть куском дерева без определенного применения. В то же время выброшенная палка может быть очень интересна для «историка» при условии, что она отличается характерной формой, украшениями или особым способом обработки. В обоих случаях явление должно иметь обязательный культурный аспект, то есть должно тем или иным способом связываться с деятельностью человека или носить следы этой связи.

Для полного уяснения методологического своеобразия отдельных направлений этнологии стоит изучить их исследовательские

²² Malinowski B. Op. cit., s. 622.



предпосылки, исходя из общей картины исследований и истории этой науки.

Естественное направление, называемое эволюционистским, становится особенно влиятельным во второй половине XIX века. Его представляют Л. Морган, Э. Б. Тэйлор, а затем Дж. Фрейзер, А. Бастиан и др. В Польше представителем этого направления был Л. Кшивицкий и критического эволюционизма — К. Мошинский. Период расцвета эволюционистской ориентации совпадает по времени с революционными переменами в естественных науках (теория эволюции видов Ч. Дарвина). В этот период давняя статическая, исключительно описательная трактовка явлений заменяется эволюционистским и динамическим подходом. Историческая изменчивость становится общепризнанным фактом, в роли же константы выступает психическое единство. Ученые часто и охотно пользуются примерами, заимствованными у природы. Исходным пунктом рассуждений явилось установление сходства между развитием культуры и природными закономерностями. Предполагается, что в области культуры и общественных явлений так же, как в естественных науках, можно систематизировать материал и располагать его хронологически, от простых форм к более высоким и сложным. По мнению эволюционистов, культура развивается сходными путями у всех народов. Единственным дифференцирующим фактором являются внешние условия (естественногеографическая среда), ускоряющие или замедляющие темп развития. И поэтому, по мнению эволюционистов, на земном шаре в настоящее время сосуществуют все стадии культуры, а в формах очень примитивных мы можем обнаружить прообразы форм более сложных. Эволюционисты считают, что примитивные культуры сохранились на периферии, в неблагоприятных условиях географической среды (у эскимосов, жителей Огненной Земли, в неприступных горных массивах, в непроходимых лесах). В центральных областях с благоприятными географическими условиями (например, в бассейне Средиземного моря) с давних времен развились очень высокие культуры. Таким образом, согласно эволюционистам, существующее в настоящее время пространственное соотношение культур может быть заменено хронологическим²³. Исторические факторы отодвинуты эволюционистами на второй план. Причины и законы, управляющие развитием человечества, следует, по их мнению, искать в элементарных нормах психофизиологического развития. Отсюда и негативное отношение эволюционистов к проблеме миграции и заимствований. Проблема эта под нажимом «историков» была принята во внимание только так называемыми критическими эволюционистами или диффузионистами. По мнению последних, развитие человечества невозможно рассматривать без учета воздействия исторических факторов, таких, например, как войны и переселения, в результате которых происходят географические перемещения (вместе с населением)

²³ Morgan L. N. Ancient Society. Stuttgart, 1908; Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства. (Маркс К. и Энгельс Ф. Собр. соч. 2-е изд., т. 21, с. 23—178).

культурных явлений. В музыкальной этнографии эволюционистское направление представлено прежде всего Куртом Заксом²⁴.

По мнению эволюционистов, целью этнологии является воспроизведение предполагаемого хода развития отдельных явлений, особенно — реконструирование его первоначальных фаз.

Историческое направление в этнологии образовалось на рубеже XIX и XX веков и господствовало в первые десятилетия XX века. В то время как эволюционизм был направлением, представляемым прежде всего англосаксонскими учеными, историческое направление развилось преимущественно в немецких научных кругах. Представляли его Л. Фробениус, Б. Анкерман, Ф. Грэнбер, а затем В. Шмидт (Вена). В Польше представителем этого направления был С. Понятовский. Историческое направление сформировалось в период развития исторических и философских наук, с одной стороны, и точных наук — с другой. Это не могло не сказаться на его методологическом облике. Ведущей идеей направления было самоопределение и формализация этнологии, приспособление ее к более точным методам исследования. Постулаты эмпириокритицизма и математико-статистической ориентации (Ч. Пирсон) этого периода не прошли бесследно для формирования методических основ исторического направления. Прежде всего здесь господствовал сознательный скептицизм. «Историки» требовали исследования явлений меньшего масштаба, но зато способом более точным. Развитие исторического направления пришлось на время, когда начали проступать черты нового, современного мира. Точные науки сделали большой скачок вперед, но в то же время им было еще далеко до подлинного расцвета. Мир был открыт в географическом отношении, но это было ознакомление поверхностное и довольно пассивное. Достижения тогдашней цивилизации не позволяли еще полностью приспособиться к жизни в условиях, отличающихся от привычных. Можно предположить, что скептицизм представителей исторического направления был предопределен именно условиями жизни и идеологией того периода, в котором они жили.

Самоопределение «историков» основывалось прежде всего на отказе от изучения географической среды, а также на сужении сравнительной (общечеловеческой) перспективы до отдельных ареалов или регионов. Определенные явления следует, по мнению «историков», изучать в различных, произвольно избранных ракурсах. Мы должны, по их мнению, сконцентрироваться на проблемах, изучение которых может опираться на хорошо документированные первоисточники. Из этих соображений следует отказаться от проблематики генезиса, так как ранние стадии культуры невозможно документировать, а предположение о единстве развития человеческой психики и возможности воспроизведения этих ранних стадий на основе современных, реально существующих явлений имеет гипотетический характер. Поэтому лучше исследовать явления, касающиеся небольших густонаселенных территорий (речь может идти об определенных культурных кругах, регионах, ареа-

²⁴ Sachs C. Geist und Werden in der Musikinstrumente. Berlin, 1929.

лах), культура которых обнаруживает с формальной точки зрения ряд общих черт. Следует также сконцентрировать внимание на исследовании формы, поскольку ее легче описать. Следует стремиться к тому, чтобы это описание было точным и таким же исчерпывающим, как измерение в точных науках.

Наиболее очевидным примером отказа «историков» от изучения естественной среды была мысль Л. Фробениуса о необходимости исследования свободных общностей. По Фробениусу, предметом исследования должен быть не комплекс явлений, органически интегрированных, но именно коллектив разрозненный, как бы случайный, конгломерация которого вызвана внешними (историческими) факторами: например, это может быть коллектив, сложившийся в результате семейных связей по отцовской линии, полигамии, что может отразиться также в специфической форме жилой постройки (прямоугольный дом)²⁵.

Самым большим достижением «историков» является выработанный ими метод относительной хронологизации. Основной предпосылкой хронологического рассмотрения является возможность картографической проекции отдельных явлений. Сравнительные исследования, проведенные рядом этнографов, показали, что определенные культурные явления обнаруживаются в определенных географических пределах. Следовательно, их можно представить на карте или структурировать пространственно. Другими словами, каждое культурное явление имеет определенный радиус распространения. Картографировать можно как отдельные явления (например, мелодический тип²⁶ или музыкальный инструмент), так и целые комплексы культурных явлений (например, совокупность определенных укладов, семейных обычаев, способов хозяйствования и культурных учреждений²⁷). Картографировать можно в более узких пределах, например, одного региона²⁸, или же в масштабах очень широких, например, целых частей света²⁹. С разных точек зрения ареалы одних и тех же явлений могут представляться различными. О применимости картографического метода к исследованию определенного культурного явления следует судить на основании его типичности. Выяснению же частоты и типичности явления способствуют статистические методы.

²⁵ См., например, комплексы культурных признаков, описанные М. Дж. Херсковитцем (Herskovits M. J. A Preliminary Consideration of the Culture Areas of Africa. — «American Anthropologist», R. 26, 1924, s. 53.).

²⁶ См., например, область распространения песенной мелодии «Хмель», определенную Я. Стеншевским в работе «Chmiel». — «Музыка», 1965, nr 1, s. 27—29.

²⁷ См. ареалы, описанные Херсковитцем. Например, центральноафриканская культура характеризуется им таким комплексом признаков: животноводческое и пастушеское хозяйство, округлой формы жилища, родовая организация по линии отца, полигамия, мужские возрастные группы, монотеизм, культ предков, отсутствие эзотерических культов.

²⁸ См. область распространения волынки, описанную в работе Я. Петрушинской «Великопольские волынки» (Dudy Wielkopolskie. Poznan, 1936, s. 77—80).

²⁹ См. распределение сфер культуры на территории всего земного шара, предложенное Ф. Грзбнером (Czekański J. Rasy i ludy. — Кн.: Wielka Historia Powszechna. T. 1. Warszawa, 1931, s. 152—154).

Таким образом, ведущей идеей относительной хронологизации является типичная для этнографа замена пространства временем: предположение о возрасте явления делается на основании того, как оно обнаруживает себя в пространстве. Если представители эволюционистской школы судят о возрасте явления в основном по расстоянию, отделяющему его от предполагаемого культурного центра (чем дальше к периферии, тем примитивнее и, следовательно, старше), то для исторической школы ареал распространения является основой для суждений об исторических факторах, которые привели к обособлению сформированных таким образом культурных провинций. Определяющей при этом может быть принадлежность к одному племени или же (в случае исследования культуры современно организованных обществ) к одной административно-территориальной единице. Далекие перемещения кочующих культурных явлений объясняются миграцией и заимствованиями. Таким образом можно объяснить, например, появление индонезийского ксилофона в Африке или цыганского варгана в Европе. Точное датирование невозможно осуществить без исторических источников. Этнографические заключения носят гипотетический характер. Поэтому этот метод мы называем методом относительной хронологизации. В музыкальной этнографии представителем исторического направления был В. Данкерт³⁰.

Целью и задачей этнологии, по мнению представителей исторического направления, является пополнение наших знаний об исторических периодах, относительно которых мы не располагаем достоверной документацией. Пробел этот восполняется путем пространственного структурирования культурных явлений.

С возникновением функционального (социологического) направления произошел решающий перелом в этнологии (культурной антропологии) или, вернее, в теории культуры. Появление этого направления относится к 20—30-м годам нашего столетия. Основателем его был Б. Малиновский; затем направление это в несколько модифицированном виде было продолжено А. Р. Рэдклифф-Брауном³¹. Следует еще подумать, можно ли отнести функциональное направление к дисциплине, по традиции именуемой этнологией, то есть к науке о народе в значении этнической группы. Функциональная школа ведет исследование каждой человеческой группы преимущественно с целью раскрытия единых процессов формирования человеческих, общественных коллективов. Отсюда более близкая ее связь с социологией, нежели с традиционной этнологией³². Если историческое направление по сравнению с ранним эволюционизмом исключало из рас-

³⁰ Dankert W. Grundriss der Volksliedkunde. Berlin, 1939; Dankert W. Das Europäische Volkslied. Berlin, 1939.

³¹ Прим. ред. Среди работ последнего см., например: Radcliffe-Brown A. R. Structure and Functions in Primitive Society. Glencoe, 1952.

³² Впрочем, социальный аспект достаточно выразительно подчеркивается уже и у некоторых эволюционистов; см.: Tylor E. B. Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom. Gloucester, 1871, s. 1, где рассматривается деятельность человека как члена общества.

смотрения многие общественные проблемы, то функциональное направление отказалось от исторической проблематики, присущей и эволюционизму, и историческому направлению. Задача функционалистов, по Малиновскому, — исследование живой, динамичной, изменяющейся культуры. Фактор времени учитывается в функциональных исследованиях только под углом зрения динамичности процесса. Он необходим лишь как параметр «совершения и становления», а не в историческом смысле³³. Проблема продолжительности существования рассматриваемых элементов оказалась менее существенной. Решающим стал факт вовлечения, участия, функционирования явления, и только те факты, которые могут рассматриваться под данным углом зрения, должны быть предметом исследования. Культурные явления нельзя трактовать обособленно, атомистично; нельзя, например, описывать барабан без учета его функций (ритуальных, сигнальных).

Новые исследовательские постулаты функционалистов связаны с дальнейшим ограничением предмета исследований. Одним из основных методических требований является выбор небольшой, по возможности замкнутой и живой, органически сплоченной группы. Так, например, можно исследовать население одной деревни, группу эмигрантов, живущих в настоящее время в определенных сходных условиях (например, польских эмигрантов на территории нескольких деревень в Дании), группу одной профессии, наблюдаемую в пределах одного городка (какую составляют, например, билгорайские решетники). Избранную таким образом группу старательно изучают, стремясь к пониманию и раскрытию внутренних процессов, определяющих ее интеграцию. Функциональный анализ заключается в расчленении явления на простые факторы для уяснения структуры протекающих процессов при одновременном исследовании процесса в целом, а не только отдельных его элементов. Так, например, изучая проблему племенных войн в Африке³⁴, Б. Малиновский представил взаимодействие в африканском обществе заимствованных (чужих) и унаследованных (своих, автохтонных) факторов. На этом фоне он изучал соотношение сил борющихся сторон, возникающие реакции и использование традиционного аппарата. Принятый метод анализа позволил ему правильно понять становление основных форм борьбы и ее движущие силы. Для функционализма типичной является биологическая ориентация. Особое внимание Б. Малиновский обращал на основополагающие законы, объединяющие каждую человеческую группу, такие, как пропитание и воспроизводство рода.

³³ Malinowski B. The Dynamics of Culture Change. New Haven, 1945, p. 34: «Функциональный метод, если я правильно понимаю, имеет дело прежде всего с культурными процессами как таковыми; временной аспект, таким образом, хотя и играет некоторую роль, но ни в коей мере не в смысле реального исторического времени».

³⁴ Malinowski B. The Dynamics...

Прим. ред. Б. Малиновский проводил полевые исследования также среди папуасов на островах Тробриан в Океании. Результаты этих исследований отражены в его известной книге «Миф в первобытной психологии» (Malinowski B. Myth in Primitive Psychology. London, 1926).

Функциональное направление, так же как и историческое, исходит из эмпириокритических предпосылок. Разница лишь в том, что анализу подлежит здесь именно историческая среда. Необходимость четкого разграничения объектов связана здесь с необходимостью выработки точных исследовательских методов, а также типично эмпириокритической заменой причинно-следственного вопроса почему функциональным вопросом как. Сторонники функционализма отказались также от ответа на основной онтологический вопрос, сконцентрировавшись на исследовании связей и законов, управляющих общественными механизмами.

Следует отдавать себе отчет в том, что материал для функциональных исследований берется из очень обособленных сред. Классическая теория функционализма была разработана в процессе изучения первобытных замкнутых групп с островов Океании. Этот метод затем был с успехом применен для исследований изменчивых и дифференцированных групп населения Соединенных Штатов и Западной Европы. Он оказался пригодным там, где были несостоятельны методы традиционной этнологии, так как стихийные общественные процессы существенно трансформировали прежние традиционные группы. Функциональный метод оказался пригоден как для исследования первобытных, донациональных общественных структур, так и для исследования культуры универсального характера. Этот метод с успехом применялся там, где периодическая (историческая) стабилизация не играет — уже или еще — основной роли. Функциональный метод мы с успехом применяем для исследования таких групп, в которых основным императивом является необходимость приспособления к новой среде. Он в особенности пригоден в исследованиях адаптационных возможностей человека, и отсюда — его актуальность в наше время, время стремительных перемен.

Анализ общественных процессов не всегда приводит к оптимистическим заключениям. Подобно отдельным личностям, некоторые культуры проявляют склонность к адаптации. Но в других случаях мы констатируем отсутствие этих способностей, невосприимчивость к переменам или даже острое противодействие им. Это может привести к разделению общества на прогрессивную и отсталую часть, отрицающую саму возможность развития. Исследованиями функционалистов частично пользовались различные колониальные институты, заинтересованные в лучшем понимании структуры первобытных обществ. Результаты этих исследований иногда даже пытались использовать для построения различных теорий, отрицающих возможность развития этих обществ.

В музыкальной этнографии функциональное направление представлял главным образом Й. Мюллер-Блаттау в первый период своей деятельности³⁵, а также Г. Мерсманн в исследованиях народной музыки Западной Европы³⁶. Ныне многие американские

³⁵ Müller-Blattau J. Das Deutsche Volkslied...

³⁶ Mersmann H. Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung...; Mersmann H. Das Volkslied und Gegenwart. Potsdam, 1937. Г. Мерсманн пытался также применить функциональный метод к анализу произведений профессионального музыкального творчества. Музыкальные структуры он по-

ученые находятся под бесспорным влиянием отдельных разновидностей функционализма, а также психологических и социологических направлений. Так, например, А. П. Мерриам представляет в этномузикологии бихевиоризм³⁷.

Целью исследования, согласно функционалистам, является познание движущей силы, сплачивающей человеческую группу в целое, — то есть общественной функции. Задача функционалиста заключается в ответе на вопрос, как это происходит.

Психологическое направление не составляет столь же обособленной методологической школы, как все вышеописанные направления. Это, собственно говоря, продолжение эволюционистской методологии при одновременном учете результатов психологических исследований. Общей чертой с эволюционизмом является рассмотрение культуры в естественном контексте, но не в контексте природно-географической среды, а под углом зрения психофизиологических факторов. Для естественнонаучного (психофизиологического) изучения также характерна очень широкая исследовательская перспектива и интерес к генезису явлений и их праформам. Разница, однако, заключается в том, что эти процессы наблюдаются в узких пределах жизни человеческой личности. О праформах в этом случае судят не на основе культуры первобытных народов, но по самым младшим членам общества (детям, младенцам) и недоразвитым (или психопатам). Гипотетические рассуждения о ранних стадиях развития культуры заменяются здесь конкретными исследованиями современных индивидов, находящихся на ранних стадиях своего развития³⁸.

В музыкальной этнографии психофизиологическое направление было представлено наиболее полно Р. Лахом³⁹. Он считал необходимым исследование голосов зверей и птиц, а в раскрытии основных психофизиологических законов и акустических закономерностей восприятия видел путь к пониманию сущности музыки.

Целью исследования, согласно «психофизиологам», является раскрытие основных законов развития культуры путем сравнительного изучения всех ее проявлений, от самых простых форм до сложных, с подчеркнутым интересом к человеческой личности и ее психофизиологии.

нимал как единое целое и пытался обнаружить то, что их интегрирует, то есть так называемую тектонику. Это было значительным шагом вперед в области анализа музыкальных произведений, которые до этого рассматривались «атоми-стически», только путем описания отдельных входящих в них элементов.

³⁷ Бихевиоризм — направление в психологии, возникшее в 20-е годы XX века, суть которого заключается в рассмотрении человеческой психики в основном как проявлений поведения человека (см.: Watson J. B. Behaviorism. N. Y., 1930); в 30—40-е годы это направление распространилось также и на американскую социологию.

³⁸ В Германии периода национал-социализма психологические направления во многом развивались односторонне, что явилось результатом ошибочной интерпретации некоторых основных положений теории Фрейда, которая давала повод тенденциозному подходу к некоторым исторически сложившимся типам личности. В дальнейшем это не могло не повлиять отрицательно на оценку психологического метода в целом.

³⁹ Lach R. Op. cit.

Структурные направления принадлежат к новым этнологическим теориям, которые заслуживают особого внимания. Они получили распространение под названием структурной антропологии. Одним из наиболее ярких представителей культурной антропологии является К. Леви-Стросс⁴⁰, характерная черта концепции которого заключается в возврате к рассмотрению человеческой культуры не только в социологическом аспекте, но и под углом зрения психофизиологических свойств человека⁴¹. Леви-Стросс не отказывается также и от учета временных факторов.

Исторический (временной) аспект понимается прежде всего как история индивидуальной личности⁴². Подробный анализ отношения «личность—общество» привел Леви-Стросса, по примеру М. Мосса, к признанию равной значимости обоих элементов этого отношения. Согласно оценке Леви-Стросса, это самое большое достижение Мосса, которое в будущем могло бы способствовать пересмотру «пресоциологизированных» теорий культуры Малиновского. Отсюда вытекает относительная автономность концепции Леви-Стросса, так как ни одна из внешних детерминант культуры не выносятся на первый план. У Леви-Стросса мы находим также множество элементов, заимствованных от бергсонизма⁴³ и феноменологии с их критической оценкой акта интеллектуального познания и строгим разграничением области предметного и субъективного исследований. Для Леви-Стросса характерно, кроме того, перенесение акцента на вопросы значимости (семиотика), а также попытки усовершенствования эмпирического аппарата по примеру точных наук⁴⁴. Образцом для него является структурализм языковедов⁴⁵, который позволяет характеризовать инфраструктуру через посредство нескольких основных отношений. Психофизиологическая ориентация Леви-Стросса делает самой близкой ему теорию информации, и именно на ее основе он стремится формализовать и сделать более точным свой эмпирический аппарат. В то же время семантический аспект сближает его с американскими антропологами лингвистической ориентации, с А. Кребером. Характерной чертой структурализма является использование методических достижений лингвистики.

⁴⁰ Lévi-Strauss C. Anthropologie structurale. Paris, 1958.

⁴¹ «Вообще говоря, социальный факт предстает в трех различных измерениях. Опираясь на них, следует учитывать множество синхронно действующих собственно социологических аспектов; вместе с тем следует принимать во внимание исторический или диахронический момент и, наконец, психофизиологическую сторону» (Lévi-Strauss C. Предисловие к кн.: Mauss M. Anthropologie et Sociologie. Paris, 1960, p. XXV).

⁴² Или, как К. Леви-Стросс пишет там же (с. XXVI): «различные моменты истории индивидуума (рождение, детство, воспитание, отрочество, брак)».

⁴³ Bergson H. Ewolucja twórcza. Warszawa, 1957.

⁴⁴ До сих публикаций на эту тему еще нет.

⁴⁵ См.: Trubetzkoy N. S. Grundzüge der Phonologie. Praha, 1938; Jacobson R., Halle M. Podstawy języka. Wrocław — Warszawa — Kraków, 1961.

Прим. ред. См. также: Trubetzkoy N. S. Principes de phonologie. Paris, 1949). На русском языке см.: Якобсон Р., Фант Г. М. и Халле М. Введение в анализ речи. — В сб.: Новое в лингвистике. М., 1962, вып. 2.

В музыкальной этнографии нет до сих пор последовательных представителей структуралистского направления. В Польше к этому направлению приближаются некоторые труды Л. Белявского, находящиеся на грани структурализма и экспериментальной психологии.

Целью исследования, согласно структуралистам, является познание комплекса движущих сил, определяющих формирование сложных культурных явлений. Комплекс этот следует рассматривать в трех аспектах: индивидуальной, общественной и временной обусловленности.

Если мы сопоставим теперь непосредственно все конспективно описанные исследовательские направления в этнологии, то окажется, что смело задуманная проблематика и исследовательские планы эволюционистской школы подверглись затем дифференциации и дополнению. Акценты попеременно переносились то на один, то на другой аспект культурных явлений (естественная, историческая, общественная, психофизиологическая трактовка). Шире или уже трактовали саму область исследования и предмет подробного изучения (явления общечеловеческие — целостная культура в рамках однородного региона — культурные проявления в рамках одной небольшой группы — развитие одиночного явления). В ходе эмпирических исследований чрезмерные притязания часто оказывались нереальными. На основе предположений того или иного методологического направления совершался пересмотр предмета, цели и методов исследований. Трудно говорить о неактуальности отдельных методологических позиций. Критике и неодобрению подвергались только отдельные положения и крайности некоторых направлений, так, например, механический эволюционизм или исторический схематизм. Пересматривались прежде всего ошибочные и тенденциозные применения некоторых теорий, в частности, дискриминация «внеисторических», «отсталых» народов. В то же время идея эволюционной трактовки явлений, равно как и исторический подход или функциональный анализ культуры все же остаются актуальными. Высказывания в пользу той или иной методологической позиции зависят в известной степени от традиций среды, в которой данный ученый работает, его идеологии, а также характера исследуемого материала.

Методологическую эволюцию этнологии в последние десятилетия можно кратко охарактеризовать как ее адаптацию к эмпирическим методам и усовершенствование ее логического научного аппарата. Общим стремлением является совершенствование исследований XIX века. Во всех новейших направлениях можно заметить тенденцию к исследованию общностей и коллективов взамен проводившегося до сих пор исследования отдельных артефактов; а вместо рассмотрения отдельных культурных явлений — рассмотрение культурных моделей и структур.

По мнению «историков», предметом исследований должны быть временно стабильные системы (например, внутренне интегрированные коллективы, в формировании которых решающими оказывались внешние — исторические — факторы). Согласно функционалистам, следует стремиться к раскрытию функций как основных

фактора, ведущего к объединению составных частей культуры в определенное целое. Разница между исторической и функциональной концепциями сводится к более внешней (экстериорной) у историков и внутренней (интериорной) у структуралистов интерпретации факторов, определяющих существование культурных комплексов. Разница между функционалистами и структуралистами сводится к различной интерпретации внутренних факторов, которые могут иметь психофизиологический или социологический характер. Разница между структуралистами и семантиками сводится к различной интерпретации путей, связывающих культуру с общественной структурой. Для современных методов этнографического анализа культурных явлений и их интерпретации характерно использование опыта точных и естественных наук. На помощь приходят здесь статистико-математические методы. В этнологической методологии XX века можно заметить также использование результатов философских исследований. Объективное существование многих истин и незыблемых законов подвергается сомнению. Прежние философские концепции были пересмотрены с помощью методов точных наук, что не могло не сказаться и на этнологической методологии. Общей чертой становится переход к типологическим исследованиям, а также рассмотрение структур более сложным, отрицающим линейный характер причинных связей способом, с применением интерпретации в многомерных категориях.

Метод исследований

В прослеженной методологической дискуссии мы не обсудили еще проблемы исследовательского метода, то есть ответов на третий основной вопрос — как исследовать. Общие методы в музыкальной этнографии имеют этнологический, социологический, психологический или исторический характер. Эти последние мы обсудим подробнее в методической части работы, здесь же дадим их общую характеристику.

Этнологические методы в музыкальной этнографии

В зависимости от направленности этнологического исследования меняется и характер применяемых методов. Помимо нескольких вспомогательных приемов, главные этнологические методы могут быть сведены к четырем основным разновидностям: сравнительно-аналитический, историко-географический, функциональный и структурный методы. Они применяются не только в этнологии, но и в других областях компаративистики и в социологии. Все они тесно связаны с этнологией или даже первоначально сложились в этой дисциплине (функциональный метод), поэтому мы и считаем их этнологическими.

Сравнительно-аналитический метод — исторически самый ранний. Он составлял методическую основу эволюционной школы и был чрезвычайно полезен в широких сравнительных

исследованиях. Этот метод заключается в разложении культурного явления на составные элементы и в сравнительном изучении этих элементов при одновременной их локализации и хронологизации.

Так, например, конкретную песню-балладу с текстом, начинающимся со слов «Stała się nam powina» («Случилась у нас новость»), характеризует ряд общих стилистических черт: двучленная форма семислогового текста с повторениями типа aabb, музыкальная форма с тенденцией к трехчастности — aа|ba, частая смена лада (мажор—минор), а также десцендентный характер ритма с некоторыми признаками танцевальности. Комплекс музыкальных средств свидетельствует, пожалуй, об относительно позднем происхождении этой песни (XVII—XVIII вв.), в то время как стилистические особенности текста говорят о более раннем происхождении (семислоговое двустипие). Итоги сопоставления результатов анализа можно представить следующим образом: относительно древняя, ранняя форма текста, особенно характерная для баллады, соединилась с музыкальными свойствами более новой песни танцевального характера. В результате этого приспособления закрепилась текстовая форма aabb с постоянными и вполне определенными закономерностями. Такая двучленная форма с повторениями особенно характерна и типична для польских разновидностей этой баллады. Мы не находим ее в вариантах других западнославянских народов (словацких, моравских). Документальные источники свидетельствуют о давнем (средневековом) происхождении этой песни. Однако теперь трудно установить, как тогда выглядела ее музыкальная форма и ритмика. Можно предполагать, что современная нам баллада «Stała się nam powina» является результатом воздействия других форм и особых ритмических приемов. Теперешнее ее распространение (по материалам как польским, так и немецким) ограничено прежде всего Силезией. Вероятно, особенно широко она распространилась в XVIII и XIX веках, об этом свидетельствуют и музыкальные особенности записываемых ныне вариантов. Можно также допустить, что проникла она с запада на восток. Собранный материал довольно точно определяется во временном и географическом отношениях⁴⁶.

Географический метод, называемый также историко-географическим, применяется для дальнейшего упорядочения результатов сравнения. Благодаря ему материал точнее определяется в пространстве, а тем самым и во времени. Географический метод тесно связан с картографированием. Исходным пунктом метода является подробная локализация отдельного культурного явления. Устанавливается предполагаемое место образования явления, часто не без помощи исторических источников, а затем изучается распространение этого феномена. Можно действовать также и в обратном направлении — зная пространственную структуру явления, можно иногда судить о месте его появления.

Географический метод перенят этнографами из языкознания (I. Schmidt) и филологии (E. Krohn). Раньше всех это сделали Ф. Ратцель⁴⁷ и его ученик В. Песслер.

⁴⁶ Olszewska A. Ze studiów nad formą balladową w Polsce. Магистерская диссертация, выполненная в Варшавском университете в 1968 году.

⁴⁷ Ratzel F. Geografische Methode in der Ethnographie. 1897; Ratzel F. Anthropogeographie. Stuttgart, 1882.

Функциональный метод, тесно связанный с функциональной школой, характеризуется:

- 1) комплексным, а не атомистическим исследованием культурных явлений;
- 2) динамичной, а не статичной их трактовкой;
- 3) тенденциями к выяснению цели и механизма действия.

Исходным пунктом функциональных исследований является обнаружение интегрирующих сил и системы внутренних связей конкретного комплекса явлений.

Например, Б. Малиновский, изучая культуру полинезийцев, выдвигает на первый план меновую систему, которая объединяет ряд племен, рассеянных на островах Тихого океана. Подробно описывая культуру аргонавтов, автор исследует основные, объединяющие эти общественные группы факторы (религиозно-правовые), их биологические и общественные детерминанты. Основой описания является у Малиновского подробный фракционированный анализ, предполагающий наблюдение отдельных фаз, стадий. При этом всегда обязательной является ориентация на племенные организации и их иерархию⁴⁸. Описание явлений проводится на основе подробных таблиц, каждый раз учитывающих время, место, характер совершенного действия, его протяженность во времени (от — до), цель действия, состав участников и их принадлежность к системе противоборствующих сил (они и мы), наконец, само явление (магия, обряд), а также его значение.

Функциональный и социологический аспекты проявляются у Малиновского как в выборе темы (организации, институты), так и в ориентации прежде всего на общественные ячейки (клан, семья, население одной деревни)⁴⁹. При этом рассмотрение направлено «сверху вниз», то есть сначала рассматриваются вышестоящие единицы (руководитель клана), а затем единицы, им подчиняющиеся (глава подклана и, наконец, другие члены группы).

Если эволюционисты анализировали прежде всего географическую среду, которая, по их мнению, существенно влияла на культурные отношения, а «историки» усматривали основные причины культурных изменений в войнах и переселениях, то для функционалистов типичным является изучение общественной организации либо в общественно-физиологическом, либо в общественно-экономическом аспекте. Исходным пунктом функционального анализа является изучение основных схем семейных отношений, собственности, управления, пропитания и товарообмена. Рассмотрение различных срезов общественной структуры обеспечивает возможно более полное описание.

Структурный метод, заимствованный из языкознания, является приспособлением функционального метода к более точным операциям (кодирование, программирование). Исходным пунктом в данном случае является исследование инфраструктуры (например, системы родства), которую пытаются затем интерпретировать по нескольким основным параметрам. Задача структур-

⁴⁸ Malinowski B. Argonauts of the Western Pacific. Warszawa, 1961, s. 48.

⁴⁹ Malinowski B. Coral Gardens and their Magic. Bloomington, 1935, t. 1.

ного метода — это прежде всего выделение дистинктивного⁵⁰ и смыслового слоя. То есть замена функционального вопроса *как* вопросом *что это значит*. Затем пытаются выявить отношения между отличающимися друг от друга элементами, то есть установить их тождественность, оппозиционность, комплементарность (дополнительность), альтернативность (взаимоисключение). Для структурного метода характерно выделение знака (символа) и выдвижение его в исследованиях на первый план. Именно это является основной формализующей процедурой, так как дает возможность оперировать ограниченным количеством знаков вместо обилия их эквивалентов (например, общие звуковые ресурсы вместо артикуляционных форм в языковедческих исследованиях). Следующей стадией является установление отношения знака к объективной действительности, символизируемой этим знаком. Задача структурного метода состоит в определении выделенных элементов (знаков) с учетом их значимости и функции. Именно в этом пункте структурный метод смыкается с функциональным. Очень важная черта структурного метода — рассмотрение явлений в антиномии статики и динамики. Например, противопоставление в языковедческих исследованиях статики слова и динамики высказывания. Структурным методом можно исследовать разные типы связей; в противоположность функциональному методу он не так тесно связан с изучением общественных явлений.

Методы и приемы, заимствованные из других дисциплин

Кроме методов, выработанных этнографами или же приспособленных ими для своих целей (структурный метод), в этнографии применяется также ряд методов, заимствованных из других наук. Это социологические, психологические и исторические методы.

Среди многочисленных социологических методов и приемов особенно пригодны для этнографии те, которые позволяют обработать большое количество материала⁵¹. Социологические методы предохраняют от произвольного и одностороннего выбора материала, который не дает возможности правильно судить о типичности и распространенности явления. Чтобы избежать этого, применяются методы так называемой случайной выборки (например, выбор каждого третьего объекта или выбор объекта путем бросания игральных костей), методы районированной выборки (например, выбор явлений в масштабе макрорегионов, а затем переход к микрорегионам, то есть снятие очередных слоев). Из других методов следует указать на метод квот (то есть перебрывания и пропорционального представительства на число жителей). Материал, рассматриваемый социологическими методами, добывается путем обработки анкетных данных. Особенностью социоло-

⁵⁰ То есть элементов, друг от друга отличающихся (от латинского *distinctio* — отличаю).

⁵¹ Здесь не рассматриваются описанные выше этносоциологический (функциональный) и психосоциологический методы.

логических методов является также их правовой аспект. Большую роль играет исследование юридических документов⁵².

Психологические методы в этнографии связаны с наблюдением разных способов поведения человека. Основой здесь являются тесты, выявляющие реакцию на изучаемые стимулы. Связь призму собственных представлений или же путем экспериментов над избранными объектами (например, над детьми или пещерными) изучаются типовые реакции. Полученная в результате экспериментов сумма знаний позволяет судить о типовых реакциях и об отклонениях от них. Таким образом можно получить данные о факторах, нормализующих (типовые реакции) и индивидуализирующих (отклонения) модель культуры.

В зависимости от направления психологические методы могут ограничиваться изучением внешних проявлений психической жизни — поведения (бихевиоризм) или же исследованием внутренней жизни путем самонаблюдения (интроспекционизм). В первом случае значительно больше внимания уделяется физиологическим и моторным проявлениям (много общих моментов с психофизиологией животных), а также иррациональным детерминантам человеческого поведения (фрейдизм, макдугализм). Во втором случае (например, интроспекционизм О. Кюльпе) стремятся к воссозданию пластов воспоминаний, ассоциаций, суждений. Новейшие направления в психологии подчеркивают необходимость изучения личности и ее поведения в общественном контексте, а также интересуются логикой развития процессов поведения (цель, мотивация). Направление, называемое гештальт-психология (*Gestaltpsychologie*), основано на последовательном изучении моментов, складывающихся в целостное явление (способ поведения), при одновременном стремлении уловить соотношения между внешними стимулами и их воздействием на психофизиологическое восприятие человека. Это направление имело большое значение для музыкальной этнографии⁵³. Психологические методы особенно действенны при исследовании способностей, вкусов, предрасположенностей. В последние десятилетия психологические методы используются не только в познавательных целях; их пытаются применить в воспитательской деятельности и при преобразовании модели культуры. Эти исследовательские направления широко развили свои рабочие приемы (методы анкет, тестов, статистических измерений).

Исторические методы, строго говоря, сводятся в этнографии к технике исследования источников⁵⁴. Они особенно пригодны при исследовании исторического фона данного региона или общественной группы, а также при изучении истории конкретных

⁵² Nowak S. *Metody badań socjologicznych*. Warszawa, 1965, s. 9—27, 140—144.

Прим. ред. На русском языке см.: Пэнто Р., Гравитц М. *Методы социальных наук*. М., 1972, с. 306—347; Здравомыслов А. Г. *Методология и процедура социологических исследований*. М., 1969, с. 145—156; Рабочая книга социолога. М., 1976, с. 298—340.

⁵³ Hornbostel E. M. von. *Gestaltpsychologisches zur Stilkritik*. — In: *Festschrift für Guido Adler*. Leipzig, 1930, S. 12—16.

⁵⁴ Handelsmann M. *Historyka*. Warszawa, 1928.

культурных явлений (например, обрядов). Принимаются во внимание различного рода хроникальные записи, инвентарь, а также иконографические источники.

Методы, применяемые в этнографии, дополняются несколькими видами приемов и подготовительных операций. Мы называем их приемами, учитывая их технически вспомогательный характер (в отличие от методов).

В частности, картографирование основано на пространственном структурировании этнографических явлений, то есть на определении ареала их проявления. При этом можно сделать ряд выводов, которые иногда называют абстрактно-пространственными. Основанием для выводов является сравнение ареалов с точки зрения их формы и взаимных отношений, то есть структуры и конфигурации. Так, например, можно выделить ареалы центральные и окраинные (периферийные), а также ареалы замкнутые, прерывистые и рассеянные. Создатели картографических приемов (Ф. Ратцель) предполагают, что признаком более молодых культурных явлений являются замкнутые ареалы, а более старых — прерывистые и рассеянные. Также принято считать, что центральный ареал указывает на более молодой возраст явления, нежели ареал окраинный, так как на периферии сохраняются самые ранние явления.

Статистические приемы связаны с упорядочением результатов и подготовкой их к извлечению выводов. Целью этих приемов является определение типичности явления, измерение его распространенности, а также классификация. Вычисляя корреляции отдельных свойств (например, общих стилистических черт), мы стараемся систематизировать материал так, чтобы сосредоточить в центре сходные явления, а на периферии — максимально различающиеся. Можно также стремиться к систематизации явлений путем последовательного учета корреляции и сходства отдельных черт. Или, наконец, путем нахождения парных соответствий. Чаще всего применяемые статистические приемы — это определение корреляций, регистрация при помощи перфокарт, а также обнаружение скоплений и их упорядочение⁵⁵.

Задачи музыкальной этнографии

В области музыкальной этнографии следует ожидать особенно существенных дополнений от исследований, касающихся стилистических черт музыкального материала, а также характера бытования, то есть функционирования музыкально-культурных явлений. К основным чертам бытования следует отнести динамику распространения материала, адаптационные процессы, соотношения устойчивости и изменчивости в отдельных культурных средах.

⁵⁵ О методе диаграмм Я. Чекановского см.: Czekański J. Zur Differentialdiagnose der Neandertalgruppen. «Korrespondenzblatt der Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte». В. 41, München, 1909, S. 44—47. Florek K., Łukaszewicz J., Perkal J., Steinhäus H., Zubrzycki S. Taksonomia wrocławska. — «Przegląd Anthropologiczny». Wrocław, 1951, t. 17, s. 3—21.

Что касается самого музыкального материала, то в нем тоже можно выделить ряд особенностей, связанных как с его стилистикой, так и с характером бытования. Все это в значительной степени определяет большую универсальность и коммуникативность музыки по сравнению с другими явлениями культуры, что вытекает из общезвестного теперь факта более тесной связи музыкального материала с физическими и психофизиологическими детерминантами. Следствием этих связей являются, например, типологические характеристики музыкальных инструментов, универсализированные категории изобразительности, сходные категории ладовых тяготений и первичных ритмических формул.

Специфические свойства развития и бытования музыкального материала являются основной причиной своеобразия этномузыкаловедческих наблюдений. Ибо во многих случаях оказывается, что музыкальный материал действительно проявляет большую устойчивость, нежели другие культурные факты, или же что его структура с течением времени преобразуется весьма сложным способом, хотя и в соответствии с некоторыми специфическими закономерностями. Общеизвестно также, что в формировании музыкального материала несравненно большую роль сыграли магически-обрядовые факторы, нежели, например, юридически-правовые или связанные с общим техническим прогрессом. В результате воздействия культур, богатых религиозно-философскими традициями, обнаруживается в музыке значительно заметнее. Потому-то музыкальная культура Европы в отличие от материальной культуры или правовых форм этой части света приобрела значительно более ориентальный характер. К специфическим чертам музыкального материала принадлежит также его яркая индивидуальная характеристика, которая в народной музыке проявляется прежде всего в тембре голосов, в мелодических украшениях и ритмическом разнообразии. В то же время особенностью этномузыкаловедческого материала является многократно отмечавшееся подчинение индивидуальных детерминант локальным, историческим и общественным традициям.

Как явствует из приведенных примеров, результаты этномузыкаловедческих исследований во многих случаях вносят существенные поправки и дополнения в существующие теории культуры. И это тоже одна из главных задач музыкальной этнографии. По отношению же к истории музыки музыкальная этнография играет не только дополняющую роль, исследуя обойденные до сих пор разделы, но прежде всего позволяет более полным, более адекватным способом интерпретировать музыкальную культуру в целом. Благодаря музыкальной этнографии мы можем более всесторонне постигнуть историю музыки, а общую интерпретацию культуры обогатить пониманием некоторых частных и специфически музыкальных проблем.

Наиболее общей задачей музыкальной этнографии должно быть приумножение сведений для общей теории культуры. Это вытекает из вспомогательного характера этой дисциплины по отношению к основным общественным и историческим наукам, задачей которых является исследование культуры в ее развитии.

Инь. 6977

ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭТНОГРАФИИ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ НАУЧНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Первые упоминания, касающиеся музыкальной этнографии как исследовательской дисциплины, относятся к концу XIX века⁵⁶. Однако почти на сто лет раньше появились первые труды, описывающие внеевропейскую музыку, народную и даже первобытную⁵⁷. Существование музыкальной этнографии было впервые засвидетельствовано в 1885 году. Это дата появления статьи, систематизирующей отрасли музыковедения⁵⁸, в которой музыкальная этнография была первый раз выделена как самостоятельная дисциплина. Годом позже появилась работа К. Штумпфа о музыке индейцев, еще через год — его же статья о монгольских песнях (*Stumpf C. Mongolische Gesänge. — „Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft“, Bd. 3, Leipzig, 1887*). Еще через некоторое время было опубликовано первое обобщение сведений о музыке первобытных народов⁵⁹.

Методические основы музыкальной этнографии (*vergleichende Musikwissenschaft*) были разработаны на рубеже XIX и XX веков. В этот период были заложены фонографические архивы в Берлине при Этнографическом музее (*Museum für Völkerkunde* — руководитель К. Штумпф, затем Э. М. фон Хорнбостель) и в Соединенных Штатах (*Bureau of Ethnology* — руководитель Дж. У. Фьюкс). В этих архивах были разработаны принципы фиксации, собирания и описания материала. Материал фиксировался главным образом при помощи технической аппаратуры (фонографа Эдисона).

Зарождение музыкальной этнографии как психологии звука

Первобытная и внеевропейская музыка уже значительно раньше стала предметом исследования родственных дисциплин — психологии звука (*Toppsychologie*) и акустики. Эти исследования велись как в Англии (А. Эллис), так и в Германии (К. Штумпф). Общей чертой этих исследований был их эмпирический характер и применение методов точных наук. Именно эти черты непосредственно связывают психологию звука с более поздним сравнительным музыковедением. Этот же момент обусловил включение музыкальной этнографии в ряд систематических (теоретических), а не исторических дисциплин. Представители музыкальной этно-

графии не были музыкантами; им была чужда проблематика искусства или даже вообще гуманитарная проблематика.

А. Эллис был прежде всего фонетиком, кроме того, он работал в области акустики и психологии звука. Среди его трудов фундаментальное значение для музыкальной этнографии представляет исследование, разбирающее свойства музыкальных шкал различных народов⁶⁰. Здесь впервые был учтен довольно богатый сравнительный материал, касающийся музыки разных культур мира. На основе исследований этого материала Эллис выдвинул ряд предположений, касающихся формирования музыкальных шкал. Он обратил внимание на то, что не всегда подтверждается существование консонансного принципа. Больше того, Эллис провел ряд измерений, позволивших ему определять расстояния между звуками по образцу других физических свойств, для которых уже были установлены меры (длины, тяжести, температуры). В качестве основной единицы он выбрал цент, являющийся одной сотой темперированного полутона, и, пользуясь им, высчитал исследуемые шкалы. Выбор такой мелкой единицы дал возможность Эллису сравнить шкалы, разнородные по своей структуре.

К. Штумпф также вел исследования прежде всего в области психологии звука. Интересы его были сосредоточены на сфере, пограничной между речью и музыкой, а также на тонометрии. Его монография о тональных системах Сиам⁶¹ принадлежит к трудам, которые вызвали впоследствии многолетние дискуссии. В этом труде Штумпф высказал мысль о существовании в музыке Сиам семиступенной (гептатонической) шкалы, основанной на разделении октавы на семь равных частей⁶².

Музыкальная этнография как сравнительное музыковедение

Основоположником музыкальной этнографии в более позднем значении этого слова считается Эрих Мориц фон Хорнбостель. По образованию химик, по способностям и увлечениям — музыкант, он заложил своими трудами прочные методические и организационные основы формирующейся дисциплины. Работы Хорнбостеля отражают многосторонность интересов этого исследователя: некоторые из его трудов обращаются к традициям психологии звука и тонометрии, другие разрабатывают общественную, историчес-

⁶⁰ Ellis A.J. *Tonometrical Observations on some Existing Nonharmonic Scales*. «Proceedings of the Royal Society», 1884; Ellis A.J. *On the Musical Scales of various Nations*. «Journal of the Society of Arts», 1885.

Прим. ред. Последняя из названных работ опубликована на немецком языке в переводе Э. Хорнбостеля в кн.: «Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft». B. 1. München, 1922.

⁶¹ Stumpf K. *Die Musik und Tonsystemen der Siamesen*. In: «Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft», 1922.

⁶² Большое значение подобного звукоряда подчеркивают Г. Хуссманн (*Wstęp do muzykologii*. Warszawa, 1968, s. 129—135), а также К. Вахсманн — на материале африканского континента (In: MGG, B. 10. Kassel — Basel, 1962, s. 436—448). Хуссманн считает, что звукоряд этот в свое время был распространен весьма широко.

⁵⁶ В то время она называлась *Musikologie* или *Vergleichende Musikwissenschaft*.

⁵⁷ См. перечень таких трудов в работе К. Закса «Wellsprings of Music» (*The Hague*, 1962, p. 9—11).

⁵⁸ Adler G. *Umfang, Methode...*

⁵⁹ Wallaschek R. *Primitive Music*. London, 1893.

кую, психологическую проблематику. Исходным пунктом для Хорнбостеля стали его точные измерения и попытки транскрипции экзотического музыкального материала, предпринятые совместно с О. Абрахамом. Впоследствии его начала увлекать этнографическая и затем — теоретико-познавательная проблематика. Большой заслугой Хорнбостеля явилось создание материальных предпосылок для изучения народной музыки всех частей света — организация этнографических коллекций. Многими самыми известными в этом отношении музыкально-этнографическими учреждениями руководили его ученики и сотрудники. В возглавлявшемся Хорнбостелем фонографическом архиве в Берлине был собран обширный документальный материал, который в значительной степени обработал сам Хорнбостель. Этому автору мы обязаны целой серией монографических трудов, представляющих музыку Дальнего Востока (Япония, Сиам, Индонезия), Океании (Меланезия, Микронезия), индейцев Южной Америки, Африки (берберы, Тунис, Центральная Африка, Восточная Африка, Мадагаскар), Исландии, Центральной Азии (киргизы), Индии, а также Турции.

Другой областью интересов Хорнбостеля было инструментоведение. Вместе с К. Заксом они разработали в 1914 году полную систематику музыкальных инструментов, которая сохраняет свое значение до настоящего времени⁶³. В ней нашли отражение как эволюционная концепция авторов (движение от простых форм к сложным), так и функциональные аспекты (источники звука, способ его извлечения, назначение инструментов в быту).

И наконец, значительное место в сфере научных интересов Хорнбостеля занимала теория музыкальной этнографии (сравнительного музыкознания)⁶⁴. В теоретическом наследии Хорнбостеля следует различать две группы работ: труды в основном музыковедческого характера, в частности — разрабатывающие систематику тональных, мелодических и фактурных явлений⁶⁵, и труды общетеоретического характера⁶⁶. Теоретические труды Хорнбостеля несут отчетливый отпечаток эпохи и господствовавших в его время методологий. В некоторых из них проявляются черты исторической школы⁶⁷, в других — психологических направлений⁶⁸ или ран-

⁶³ Hornbostel E. M., Sachs C. Systematik der Musikinstrumente. «Zeitschrift für Ethnologie», R. 46, 1914, S. 553.

⁶⁴ Этот термин Хорнбостель часто употребляет, начиная с 1904 года (Über die Bedeutung des Phonographen für Vergleichende Musikwissenschaft. «Zeitschrift für Ethnologie», R. 36, 1904; Die Probleme der Vergleichenden Musikwissenschaft. «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», 1905; Über der gegenwärtigen Stand der Vergleichenden Musikwissenschaft. — In: "Kongressbericht der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, 1906". Leipzig, 1907).

⁶⁵ См. следующие работы Хорнбостеля: Melodie und Skala. «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1912», B. 19. Leipzig, 1913; Musikalische Tonsysteme. In: Handbuch für Physik. Berlin, 1927.

⁶⁶ Hornbostel E. M. von. Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge. «Zeitschrift für Ethnologie», B. 43, 1911; Hornbostel E. M. von. Massnorm als kulturhistorisches Forschungsmittel. In: «Festschrift für Wilhelm Schimdt», Dortmund, 1928.

⁶⁷ Hornbostel E. M. von. Über ein akustisches Kriterium..., S. 601; Hornbostel E. M. von. Massnorm..., S. 303.

⁶⁸ Hornbostel E. M. von. Gestaltpsychologisches..., S. 12—16.

него структурализма⁶⁹. Ныне отдельные взгляды Хорнбостеля утратили свою актуальность, но некоторые из них все еще остаются весьма плодотворными.

Для первого типа теоретических трудов Хорнбостеля (собственно музыковедческих) характерна тенденция к упорядочению и систематизации. Эта тенденция отчетливо прослеживается в работах, классифицирующих как мелодические типы, так и тональные системы. По способу конструирования звукорядов Хорнбостель принадлежал к сторонникам так называемой консонансной теории. По его мнению, консонанс, природа которого во второй половине XIX и в XX веке объяснялась столь разноречиво, лежит в основе каждой музыкальной конструкции. Одной из основных интерпретаций Хорнбостеля является его не раз подвергавшаяся критике теория квинт передувания. С помощью этой теории он пытался объяснить конструктивную основу лада, не прибегая к способам, известным по практике темперированных звукорядов.

Общетеоретические труды Хорнбостеля обнаруживают зависимость от методологических установок различных этнологических школ, о чем уже говорилось выше. Вместе с тем ему не были свойственны некоторые характерные для них крайности. Он понимал, в частности, что нельзя прямо связывать с развитием общественных формаций отдельные стилистические особенности (например, выводить из них размеры инструментов). Это давало ему возможность критически подойти к проблеме миграции и заимствования. Своими работами Хорнбостель способствовал развитию этнологической теории и восполнению отдельных ее пробелов.

Направление Хорнбостеля продолжали его ученики и сотрудники. Отличительные черты его школы — стремление к всестороннему описанию музыкальных культур мира⁷⁰, этнографическая ориентация, склонность к систематизирующему охвату, к точности в анализе музыкальных явлений (измерения), а также к развитию теоретической мысли. В этой последней области самые оживленные споры развернулись вокруг теории квинт передувания⁷¹.

⁶⁹ Структурализм Хорнбостеля имеет еще мало общего с более поздним структурализмом лингвистов и этнологов. Общей для них является только ориентация на «отношение». Концепция Хорнбостеля восходит, очевидно, к положению средневековых теоретиков о соотношении звуков как количественном отношении. Структуры, образованные Хорнбостелем, однако, одновременно имеют и качественные характеристики. Кроме того, определенные числа обозначают не только интервалы, но и функции. Цифра 2, например, символизирует тоникку, так как в системе Пифагора отношение 1:2 обозначает октаву. Степени и производные обозначенных таким образом функций дают возможность ввести акустический коэффициент $1/2$, что в свою очередь дает возможность сведения всех понятий функциональной системы к одной тонике. См.: Czekałowski A. Perspektywy muzykologii współczesnej. — «Muzyka», 1962, nr 4, s. 35—37.

⁷⁰ В первую очередь это относится к лос-анджелесской школе, возглавляемой М. Худом, сотрудником Кунста и другом Хорнбостеля.

⁷¹ Hornbostel E. M. von. Vorbericht zur Blasquintentheorie. — «Anthropos», R. 14/15 (1919), S. 569; Bukofzer M. Kann die Blasquintentheorie zur Erklärung exotischer Tonsysteme beitragen? — «Anthropos», R. 32, 1937, S. 402; Kunst J. Around von Hornbostel's Theory of the Cycle of Blown Fifths. — In: Koninklijke Vereeniging Indisch Instituut. Mededeeling 76. Amsterdam, 1948;

Критике подверглась попытка интерпретации основных звукорядов с помощью круга квинт передувания. Ставилась под сомнение (М. Букофцер) сама возможность получения полного круга таких квинт на примитивных инструментах. Кроме того, в результате тщательных измерений выявились отклонения в соотношениях основного звука со звуком квинтового передувания (который оказался очень изменчивым). Однако, несмотря на отмеченные при измерениях отклонения, особенно очевидные в случае с системами пелог и слендро⁷², сторонники этой теории (в частности, Я. Кунст) по-прежнему продолжали отстаивать ее актуальность. Детальный анализ показал, что 23 квинты, сведенные в октаву, составляют шкалу, звуки которой не соответствуют ни одному из реально используемых звукорядов. Г. Хусемани считает, что существование строя, образованного квинтами передувания, вполне возможно, однако это пока что не подтверждено фактами.

Из других идей Хорнбостеля подверглись критике некоторые его культурно-исторические концепции, а также ряд выявленных им связей между культурами.

Продолжение традиций сравнительного музыкознания — этномузыкология

Как уже говорилось, главными центрами современных этномузыкологических исследований руководили и продолжают руководить ученики и сотрудники Хорнбостеля. Среди них Ф. Бозе⁷³, М. Шнейдер⁷⁴, М. Колинский⁷⁵, Эрнст Эмсхаймер⁷⁶. К самым близким друзьям Хорнбостеля и энтузиастам его дела принадлежал скончавшийся в 1960 году Яап Кунст⁷⁷. Теперь традиции Хорнбостеля продолжает М. Худ⁷⁸ вместе со всем своим коллективом сотрудников. С Хорнбостелем были связаны также Джордж

Hood M. Slendro and Pelog redefined. — In: Selected Reports. Los Angeles, 1966; Schneider M. Ethnologische Musikforschung. — In: Lehrbuch der Völkerkunde. Stuttgart, 1937, S. 123.

Прим. ред. См. также: Bukofzer M. Blasquinte. — In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. B. I, 1951, S. 1918; Sachs C. The Wellsprings of Music. 2 ed. N. Y., 1965, p. 102 ff.

⁷² Bukofzer, op. cit.

Прим. ред. Здесь имеются в виду основные звукоряды яванского оркестра «гамелан». В слендро октава делится на пять равных частей (примерно по $1\frac{1}{4}$ тона); в пелог — складывается из семи неравных интервалов (от «широкого» полутона до почти $2\frac{3}{4}$ тона).

⁷³ Последнее время он работал в Институте музыкальных исследований (Западный Берлин).

⁷⁴ В настоящее время — внештатный профессор Амстердамского университета.

⁷⁵ В настоящее время он работает в Канаде.

⁷⁶ До последнего времени был директором Музея музыкальных инструментов в Стокгольме.

⁷⁷ Профессор из Амстердама, несколько лет проведший в Джакарте, а также связанный с институтом в Лос-Анджелесе.

⁷⁸ В недавнем прошлом — директор Института музыкознания в Лос-Анджелесе. В настоящее время живет в Блумингтоне.

Херцог⁷⁹ и Манфред Букофцер⁸⁰. С некоторой натяжкой можно считать, что великая немецкая школа музыкальной этнографии (сравнительного музыкознания) в 30-е годы XX века из Германии переместилась в США. Заимствование европейских традиций особенно отчетливо ощущается в двух ведущих американских центрах — в Лос-Анджелесе и Блумингтоне. При всех различиях⁸¹, их объединяет тенденция к сравнительным исследованиям в широком международном диапазоне с применением методов точных наук. Превосходное техническое оснащение американских центров дает возможность применять точные исследовательские методы с использованием измерительной, транскрипционной аппаратуры (меллограф) и вычислительных машин. По традиции, идущей от Хорнбостеля, американские центры продолжают развивать теорию. Именно в этой среде термин «сравнительное музыкознание» (comparative musicology) был заменен термином «этномузыкознание» (ethnomusicology)⁸². С этим переименованием как бы несколько изменился и профиль исследований. Американская этномузыкология выдвигает на первый план социологическую (общекультурную) проблематику⁸³. Учитываются также физические свойства звука, эстетические проблемы и психология восприятия. Историческая проблематика, согласно традициям американской науки, отодвинута на задний план. Подробные теоретические исследования посвящаются разработке основ тонального (ладозвукорядного) и структурного анализа музыки⁸⁴.

Наряду с большим коллективом исследователей, сгруппировавшихся некогда вокруг Эриха М. фон Хорнбостеля и связанных первоначально с Берлином⁸⁵, заслуживает признания также венский исследовательский центр, который представляли ученые такого склада, как Рихард Валлашек и Роберт Лах⁸⁶. Для венского центра была характерна эволюционистская ориентация. Здесь также вырабатывались предпосылки сравнительного музыкознания⁸⁷, и при этом акцент делался на необходимости обзорно-сравнитель-

⁷⁹ До последнего времени был директором Музыкального центра при университете штата Индиана (город Блумингтон).

⁸⁰ Умер в 1955 г. Был связан с Калифорнийским университетом в Беркли около Сан-Франциско.

⁸¹ Для школы, представляемой университетом штата Индиана (Блумингтон), типичен интерес к первобытной музыке, творческой деятельности, для Лос-Анджелесского центра — к музыке высокоразвитых культур Азии и Африки. См.: Чекановская А. Рецензия на «Selected Reports» («Музыка», 1967, nr 2).

⁸² Kolinski M. Ethnomusicology, its Problems and Methods. — «Ethnomusicology», May, 1957; Hood M. Training and Research Methods in Ethnomusicology. — Op. cit. September, 1957; Rhodes W. On the Subjects of Ethnomusicology. — Op. cit. April, 1956.

⁸³ Этой проблематикой прежде всего занимался А. П. Мерриам (погиб в 1980 г. — ред.).

⁸⁴ Kolinski M. Classification of Tonal Structures. In: Studies in Ethnomusicology. N. Y., 1961; Kolinski M. The Structure of Melodic Movements: a New Method of Analysis. — In: Miscelanea de estudios dedicados ol. Dr. Fernando Ortiz. B. 2, Habana, 1957, p. 881.

⁸⁵ Главным образом до 1935 года.

⁸⁶ До последнего времени этим центром руководил Р. Граф.

⁸⁷ Lach R. Vergleichende Musikwissenschaft. Wien, 1924.

ных исследований по образцу естественных наук. Были в венском центре и этнографы, связанные с противоположными методологическими тенденциями, то есть представители культурно-исторической школы В. Шмидта⁸⁸.

Значение неевропейских исследовательских центров

Исследования народной музыки ведутся и в Европе, и на других континентах. Давнюю традицию имеют исследования в Соединенных Штатах Америки, Канаде, Мексике; в последнее время исследованиями народной музыки начинают заниматься во многих странах Азии и Африки.

Американские исследователи начали проявлять интерес к народной музыке своего континента с конца XIX века. Типичным для американских исследований является их эмпирический характер и превосходное техническое оснащение. Именно в Америке Дж. У. Фьюкс впервые (еще в 1869 году) применил фонограф Эдисона для исследования музыки индейцев. Характерным для американских исследований является также их ясно выраженный автохтонизм. В центре интересов американских этнологов (культурных антропологов) находится музыка коренных, исконных обитателей Американского континента — индейцев, эскимосов и, в меньшей степени, некоторых новопривывших народов. Пионером исследований индейской музыки явилась Ф. Денсмор⁸⁹. Затем исследование музыки индейцев и полинезийцев продолжила Х. Робертс⁹⁰, а из более молодого поколения — Б. Неттль. Исследования музыки Американского континента носят описательный и фрагментарный, выборочный характер. В них отсутствует систематический анализ, в котором бы имело место описание не только всех существенных деталей, но и применялась бы методика сравнительного музыкознания. Автохтонная музыка Американского континента, несмотря на свой подчеркнутый примитивизм и многие специфические черты, является отнюдь не легким предметом для исследования. Анализ формы часто затрудняется отсутствием текста, что типично для вокальной музыки многих индейских племен. Кроме того, в этих исследованиях порой ощущается как недостаточное знакомство с индейской мифологией, так и непонимание основ художественного мышления и восприятия индейцев. В индейской музыке как раз минимальные динамические отклонения или же незначительные тембровые различия нередко являются значимыми семантическими элементами.

Независимо от ученых, занимающихся музыкой аборигенов Америки⁹¹, ряд исследователей проявляет интерес к фольклору

переселенцев как черных, так и белых (Х. Робертс, М. Колинский, Дж. Херцог). Народная музыка выходит из Европы становится предметом исследования не только в США (Ч. Сигер, А. Ломакс, Б. Неттль), но и в Канаде (М. Барбо). В центре всеобщего внимания находятся, в частности, жанры баллады (Ч. Сигер и М. Барбо) и повествовательной героической песни периода заселения Америки.

Наряду с целыми научными школами и исследовательскими центрами, отдельные ученые в разных странах и на разных континентах ведут и индивидуальные исследования. Так, например, в университетах и при музеях бывших колониальных держав (Англия, Франция) на основе собранных прежде и активно пополняемых в наши дни материалов ведется систематическое изучение музыки Азии и Африки. Арабской музыкой в Англии издавна занимается Дж. Г. Фармер, музыкой Китая — Л. Пиккен, Индии — А. Баке, музыкой Центральной Азии — П. Кроссли-Холланд, Африки — У. Трэйси, К. Вахсманн, А. М. Джонс, П. Керби, Дж. Дженкинс. Значительным вкладом, восполняющим существенные пробелы в истории музыки в целом, являются исследования, проводимые английскими учеными. Французские исследования в первую очередь касаются музыки Западной Африки. Их в основном ведут А. Шефнер, Ж. Руже и Ш. Дювель. Музыкой Индии давно уже занимается А. Даниелу. В Германии выдающимся специалистом в области египетской музыки является Г. Хикманн; знатоком турецкой и туркменской музыки — К. Рейнхард.

В последние десятилетия наблюдается оживление исследований на местах собственными силами. Изучение музыки Азии и даже Африки перестало быть прерогативой европейских или американских ученых. Самостоятельные (автохтонные) научные традиции издавна характеризуют науку Индии (О. Рагхаван), Японии, азиатских республик Советского Союза, Ирана, а в более позднее время арабских стран и некоторых африканских культурных центров (Гана, Замбия, Нигерия). Организация исследований на территории азиатских советских республик является делом казахских, узбекских, азербайджанских, таджикских ученых и большого энтузиаста фольклора, недавно скончавшегося русского ученого В. М. Беляева⁹².

Большим достижением собственно национальных исследований является исправление многочисленных ошибок в интерпретации

⁹² Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР. М., 1962, 1964, т. 1—2.

Прим. ред. В 1975 году первый том этого труда вышел в переводе на английский язык под редакцией и с комментариями Марка Злобина (Beliaev, Viktor M. Central Asian Music. Essays in the History of the Music of the Peoples of the USSR. Wesleyan University Press, Middletown, 1975). Помимо В. М. Беляева, здесь следовало бы также упомянуть имена А. В. Затаевича, В. А. Успенского, Н. Н. Миронова, Е. Е. Романовской, В. С. Виноградова и ряда других русских исследователей, внесших значительный вклад в изучение народной музыки среднеазиатских республик.

⁸⁸ К этой школе принадлежал, в первую очередь, В. Данкерт.

⁸⁹ Первая ее работа была опубликована в 1906 году. Более ранние работы на эту тему принадлежат А. Флетшер; первая из них опубликована в 1893 году.

⁹⁰ Первая работа относится к 1918 году.

⁹¹ Музыкой эскимосов занимается также З. Эстрайхер.

описанных ранее явлений. Прежде всего это касается умозрительных теорий, объясняющих строение звукорядов Таиланда (К. Штумпф), а также некоторых арабских, индийских и индонезийских народов. Исследования, проведенные отечественными учеными (или при их участии), свидетельствуют о том, что следует придавать большее значение традиционным нормам, а не искусственной систематизации звукорядов только на основе их физических свойств. Лишь после того, как установлены роль и объем импровизации в создании композиции, появляется возможность проникнуть в сущность оригинальных ладовых систем. При этом многое определяется прежде всего нормами, установленными традициями. В последние годы появились и первые опыты интерпретации африканских ладов по образцу некоторых ориентальных ладовых систем. Они предпринимаются как самими африканцами⁹³, так и теми европейскими учеными, которые особенно близко познакомились с музыкой Африки⁹⁴. Среди африканских центров в настоящее время выдвинулся институт в Легоне, руководимый Дж. Х. К. Нкетия, главной заслугой которого является систематизация африканской ритмики и принципов интонирования.

Как можно увидеть из этого беглого обзора, музыкальная этнография является ныне дисциплиной, не только накопившей богатые традиции, но и характеризующейся весьма отличными друг от друга методологическими принципами. Несмотря на расхождения, можно, однако, хотя бы приблизительно установить ее задачи, цели и радиус действия. Предметом исследования музыкальной этнографии является, таким образом, народная музыка всех стран и континентов, музыка высокоразвитых культур Азии, Африки и Америки, а также музыка первобытных народов. Исследования проводятся с учетом этносоциологической и исторической перспективы, а при обработке данных широко применяются методы точных наук.

Значение европейских школ музыкальной фольклористики

Кроме тех научных центров, в которых музыкальная этнография понимается как дисциплина, изучающая «традиционную» и неевропейскую музыку (Völkerkunde — по немецкой терминологии), образовалось также несколько школ, специализирующихся на исследовании своей собственной народной музыки (Volkskunde — по немецкой терминологии). Формирование этих школ относится к концу XIX — началу XX века. Из них следует прежде всего назвать финскую, русско-украинскую и венгерскую. Финская школа

⁹³ Kyagambiddwa J. African Music from the Sources of the Nile. London, 1956.

⁹⁴ Wachsmann K. Folk Musicians in Uganda. — «Uganda Museum, Occasional Papers», nr 2, Kampala, 1956.

представлена И. Кроном, А. Лаунисом, А. О. Вайсененом. Созданием венгерской школы обязаны Б. Бартоку и З. Кодаю. Русско-украинские исследования представляли ученые из разных мест: А. Серов, П. Сокальский, Ф. Колесса, К. Квитка, Е. Линева, а также — несколько позже — супруги Е. Гиппиус и З. Эвальд. Перечисленных русских и украинских ученых объединял ряд общих идей и поэтому их исследования можно рассматривать как одно направление. Собственно, все исследовательские центры, образовавшиеся к началу XX века в Восточной Европе, находились между собой в тесных научных контактах, о чем свидетельствуют, в частности, опубликованные материалы ряда международных конгрессов⁹⁵. К заслугам названных восточноевропейских ученых относится то, что они:

- 1) начали систематизацию основ собирания и документации фольклора;
- 2) положили начало публикации первоисточников;
- 3) выработали основные принципы классификации народных мелодий.

Самый большой вклад в развитие теоретической мысли внесли И. Крон, Б. Барток и Ф. Колесса. Они обратили внимание на основные закономерности строения народных мелодий (значение каденционных оборотов и их отношений)⁹⁶ и на значительную роль немелодических факторов⁹⁷. Как Колесса, так и Барток делали главный упор на исследование текста песен, который становится исходным для их метода анализа. Кроме того, именно этими учеными впервые были разработаны методы описания мелодий при помощи символов. Собранные ими мелодии стали основой для индексных обработок, что, в свою очередь, сделало возможными широкие сравнительные исследования. Количество параметров (стилистических черт), учтенных при описании, различно как в отдельных исследованиях Бартока и его школы, так и в трудах Колессы. Общим же в этих исследованиях является их эмпирический характер и подчинение специфике непосредственно исследуемого материала.

Так, каждый сборник построен по-иному — отличному от других — принципу, что, очевидно, можно было бы считать и недостатком, затрудняющим объективные сравнительные исследования. Однако исходным принципом этих авторов была такая систематизация материала, которая позволяла наилучшим способом дифференцировать его в сборнике.

⁹⁵ Kongressbericht der IMG. 1906 (Basel), 1909 (Wien).

⁹⁶ Krohn I. Welche ist die beste Methode um die volks- und volksmässigen Melodien nach ihren melodischen nicht textlichen Eigenschaften lexikalisch zu ordnen? «Sammelbände der IMG», B. 4, 1902—03, S. 1; Bartók B. Das Ungarische Volkslied..., S. 24—26.

⁹⁷ Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907. См. также различные монографии Б. Бартока.

Прим. ред. Указанная работа Ф. Колессы переиздана в кн.: Колесса Ф. Музикознавчі праці. Підготовлено к печати С. И. Грицей. Киев, 1970, с. 19—233.

В музыкальной этнографии Восточной Европы развивается и теоретическая мысль. Ряд работ представляет собой не только значительный вклад в изучение народной музыки, но и расширяет наши представления о некоторых ее общих свойствах (например, тональных). Прежде всего это относится к работам Ф. Колессы, К. Квитки⁹⁸, В. Стойна⁹⁹, С. Джуджева¹⁰⁰ и М. Василевича¹⁰¹. Благодаря им было осознано существование в народной музыке таких стилистических особенностей, которые ранее вообще не были зафиксированы теорией музыки (например, ангемитонные примитивы, узкообъемные лады).

Кроме того, восточноевропейские теоретики обратили внимание на возможность интерпретации некоторых стилистических особенностей фольклорной мелодики посредством обращения к традициям античной музыки и к ее теории. В Восточной Европе намечались также первые попытки исторического описания народной музыки¹⁰². К этим попыткам примыкают также отдельные опыты реконструкции славянской музыки ранних периодов¹⁰³.

В последние годы в восточноевропейской фольклористике намечались новые методологические тенденции. Важнейшей чертой этих тенденций является усовершенствование аналитического аппарата. В некоторых исследовательских центрах (например, в Братиславе) пытаются даже использовать различные измерительные приборы и аппаратуру для механической нотации с голоса¹⁰⁴. Их достижения отдельно будут рассмотрены во второй части книги, полностью посвященной методике. Здесь же следует отметить, что в последнее время в странах Восточной и Центральной Европы получили распространение коллективные исследования, инициаторами и руководителями которых являются Э. Эмсхаймер (Швеция), О. Эльшек (Чехословакия) и Э. Штокман (ГДР).

⁹⁸ Квітка К. Первісні тоноряди. — В кн.: Первісне громадянство та його пережитки на Україні. Київ, 1926, вып. 3, с. 29—84; Квітка К. Ангемітонні примітиви і теорія Сокальського. — Етнографічний вісник Укр. АН. Київ, 1928, кн. 6, с. 67—84.

Прим. ред. Обе статьи изданы в русском переводе с комментариями В. Л. Гошовского в кн.: Квитка К. Избранные труды в двух томах. М., 1971, т. 1, с. 215—278, 286—311.

⁹⁹ Stoin V. L'origine de diaphonie bulgare. Sofia, 1935.

¹⁰⁰ Джуджев С. Теория на българската народна музика. София, 1954—1961, т. 1—3.

¹⁰¹ Васи́левић М. А. Народне мелодије из Санџака. Београд, 1953.

¹⁰² Moszyński K. Kultura ludowa Słowian, t. 2, cz. 2. Kraków, 1939; Колесса Ф. Вступительная статья в сб.: Плосайкевич Л. і Сенчик Я. Мелодії українських народних пісень з Поділля й Холмщини. — «Матеріали до української етнології», т. XVI. Львів, 1916. Bartók B. Serbo-Croatian Folk Songs. N. Y., 1951; Czekańska A. Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich. Przegląd dokumentacji źródłowych, próba klasyfikacji metoda taksonomii wrocławskiej, Kraków, 1972.

¹⁰³ *Прим. ред.* Среди новых работ на эту тему следует назвать книгу В. Л. Гошовского «У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению» (М., 1971); дополненный чешский вариант книги вышел в Праге в 1976 году.

¹⁰⁴ Philip M. Sposoby objektivneho graficneho zaznacania melodie. — «Hudebnevedne Studie», R. 6. Bratislava, 1966.

И в Западной Европе исследования народной музыки ведутся систематически почти повсюду. В Англии их начали Р. В. Уильямс и С. Шарп, продолжали М. Карплесс, П. Кроссли-Холланд и др.; во Франции исследования народной музыки сосредоточены при Музее народного искусства (Musée de l'Art Populaire) в Париже, ими руководят К. Марсель-Дюбуа и М. Андраль. В Западной Германии исследования концентрируются вокруг Архива немецкой народной песни (Deutsches Volksliedarchiv) во Фрайбурге (im Breisgau). Архив этот создан германистом Джоном Мейером. Позже сотрудником этого центра был В. Виора и др.¹⁰⁵

Творчески и плодотворно работают такие научные учреждения, как Институт народной музыки в Копенгагене (Э. Даль, П. Р. Ольсен и др.), Музей музыкальных инструментов в Стокгольме (Э. Эмсхаймер), а также Институт в Осло (О. Гурвин). В скандинавских центрах (Уппсала, Осло) разработана самая совершенная на сегодняшний день в Европе аппаратура, предназначенная для механической нотации звукового материала¹⁰⁶.

Главной задачей исследовательских центров является документация, упорядочение и каталогизация имеющихся фольклорных материалов. Немецкие исследовательские центры издали большое количество теоретических трудов; в основном это публикации межвоенного периода. Их авторы — Г. Мерсманн, В. Данкерт, Й. Мюллер-Блаттау, В. Виора¹⁰⁷.

Для их трудов характерно:

- 1) функциональное определение предмета исследования (критерий бытования, распространенности);
- 2) внимание к историческим источникам при изучении фольклора;
- 3) понимание народного творчества в его связи с профессиональным творчеством композиторов. Последнее означает, что:
 - а) в народной музыке следует различать художественные ценности, заимствованные из композиторской музыки;
 - б) при изучении народной песни не следует игнорировать творческие силы, влияющие на творчество композиторов-профессионалов¹⁰⁸.

К сожалению, немецкие ученые 30-х и 40-х годов не смогли противостоять роковому воздействию нацистской идеологии. Определенное влияние этой идеологии заметно в трудах даже весьма

¹⁰⁵ В настоящее время музыкальным отделом этого архива руководит В. Зуппан. Кроме Фрайбурга работа по изучению немецкой народной музыки ведется также в Институте Немецкой академии наук в Берлине (ГДР). Руководят этой работой Д. и Э. Штокманны.

¹⁰⁶ Ledang O. K. Song, Syngemate, Stemmekarakter. Oslo, 1967; Gurvin O. Photography as an Aid in Folk Music Research. — «Norveg», 1953, B. 3, S. 181—196; Dahlback K. New Methods in Vocal Folk Music Research. Oslo, 1958; об этом более подробно см. ниже.

¹⁰⁷ См. перечень трудов этих авторов в библиографическом разделе книги Я. Кунста «Ethnomusicology...»

¹⁰⁸ Suppan W. Das Deutsche Volkslied. — In: Realienbücher für Germanistik. Stuttgart, 1966.

заслуженных авторов¹⁰⁹. Еще отчетливее ощущалось в тот период распространение панъевропейских, европоцентристских взглядов¹¹⁰. Так немецкие ученые делили Европу на две зоны. К одной они относили «исторические» народы, то есть народы с богатой, документально зафиксированной историей, к другой — «окраинные» народы, народы «пограничной полосы», которым отказывалось в собственной истории (славяне, прибалты), и которые фигурировали на исторической арене только в контексте их взаимоотношений с народами «высшего» ранга, то есть «историческими» народами. Кроме того, для творчества немецких ученых тех лет характерно высокомерное отношение даже к собственной народной песне, к ее художественным и идейным достоинствам¹¹¹. С одной стороны, искусственно гальванизировались в пропагандистских целях устаревшие романтические концепции, а с другой — в общих рассуждениях сказывалась тенденция вообще ставить под сомнение творческие возможности народа¹¹².

Достижения и состояние современной этномузыкологии

Сегодня при исследовании народной музыки мы располагаем достаточно богатым эмпирическим материалом. Это, в первую очередь, большие серии записей на грампластинках¹¹³, которые имеются в продаже (American Columbia, Chant du Monde, Vogue, Folkways, OCORA, UNESCO-Collection), серии строго научного характера, выпускаемые научными организациями¹¹⁴, коллекции, хранящиеся в различных архивах (фонотеки в виде записей на магнитную ленту и на грампластинки) и, наконец, частные собрания. Международные научные общества (IMC, IFMC¹¹⁵) и их национальные секции предпринимают попытки распространения записей и материалов с целью сделать их общедоступными для исследователей во всем мире. Эти учреждения видят свою задачу в том, чтобы сделать общедоступными как первоисточники

(RISM¹¹⁶), так и библиографическую информацию (RILM¹¹⁷). Много делается и для унификации терминологии, и для согласования методов обработки материала (нотация, систематизация). В настоящее время музыковеды-этнографы располагают двумя международными журналами. Это «Journal of International Folk Music Council» (недавно переименованный в «Yearbook of International Folk Music Council») и «Ethnomusicology». Кроме того, в ряде стран также выходят в свет периодические издания, посвященные данной тематике, такие как «Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde» (Берлин), «Acta Ethnomusicologica» (Будапешт) и другие. Этномузыкологические общества и IFMC регулярно (ежегодно или раз в два года) организуют международные конференции. При этих обществах организованы также отдельные секции и рабочие группы, занимающиеся конкретной проблематикой (например, классификацией мелодий, составлением атласов музыкальных инструментов, источниковедением, библиографией). При международных обществах работают специальные комиссии, например, комиссия радио и телевидения или комиссия танца. Многие начинания исходят от ЮНЕСКО и входящего в состав этой организации Международного музыкального совета (IMC). Учреждена специальная комиссия, занимающаяся музыкальными коллекциями при музеях и библиотеках (CIMCIM¹¹⁸). Что касается Музыкального совета ЮНЕСКО, то он курирует выпуск серий грампластинок и книжных монографий (Les Traditions Musicales). Результаты работы комиссий публикуются в виде отчетов, бюллетеней (Newsletters of Ethnomusicology Society Bulletin of IFMC) и каталогов. Достижением последних лет является, в частности, организация международного обмена документальными фильмами. Задачей современного этномузыковедения является создание общей платформы для исследований, базирующихся на различных научных традициях.

¹¹⁶ Международный каталог музыкальных источников (Répertoire International des Sources Musicales). Содержит сведения о музыкальных рукописях и печатных изданиях до 1800 года с указанием места их хранения.

¹¹⁷ Международный каталог музыкальной литературы (Répertoire International de la Littérature Musicale). Содержит периодические обзоры текущей литературы о музыке.

¹¹⁸ Международный комитет музеев и коллекций музыкальных инструментов (Comité International pour les Musées et Collections d'Instruments de Musique).

¹⁰⁹ Особенно это заметно в работах И. Мюллера-Блаттау и В. Данкерта.

¹¹⁰ Это сказывалось у В. Виоры, но прежде всего у В. Данкерта.

¹¹¹ Danckert W. Grundriss der Volksliedkunde. Berlin 1939, S. III: «Das Volkslied als Zeugnis Organischer Wachstumskräfte». То есть народная песня трактуется как результат безыскусственного органического произрастания.

¹¹² Pulikowski J. Geschichte des Begriffs Volkslied im musikalischen Schrifttum. Heidelberg, 1933, S. 589.

¹¹³ Kunst J. Ethnomusicology ..., p. 24—36; Reinhard K. Einführung in die Musikethnologie. Zürich, 1968, S. 117.

¹¹⁴ Например, Музеем человека (Musée de l'Homme) в Париже или Библиотекой Конгресса (Library of Congress) в Вашингтоне.

¹¹⁵ Международное общество музыковедения (International Musikgesellschaft, Société internationale de musicologie); Международный совет народной музыки (International Folk Music Council).

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭТНОГРАФИИ

Выбор темы

Выбор темы диктуется не только самим характером исследуемого материала, но и избранной исследователем методологией. Формулируя тему, следует прежде всего иметь в виду возможные пути ее разработки, а это уже предполагает определенное отношение к материалу. Материал, почерпнутый хотя бы косвенно из документальных источников (например, из данных о бытовании репертуара в тот или иной период), уже определен, по крайней мере, исторически¹¹⁹. В таком случае исходным принципом его отбора становятся четко ограниченные временные рамки. Если же не хватает конкретных сведений о времени бытования, но можно установить другие данные (например, территориальное распространение или принципы функционирования), тема может быть сформулирована иначе (в этнографическом или социологическом аспектах). Методологическая позиция исследователя играет, в свою очередь, важную роль при более подробном уточнении темы. Именно позицией исследователя определяются масштабы и характер требующегося материала. Так, например, если ученый стремится к выводам общеэволюционного характера, то предмет его исследований территориально не ограничен (охватывает практически весь мир). Если же его интересуют конкретно-исторические данные, то сфера исследований сужается до определенной области или ареала. Функционалистская методология вообще ограничивается наблюдением за отдельной группой (жители одной деревни, группа поселенцев, люди одной профессии, живущие в определенной местности и т. п.).

Объем исследования. В процессе работы над избранной темой ее формулировку часто приходится изменять — сужать или, напротив, расширять. При определении объема исследования надо руководствоваться прежде всего особенностями материала. Необходимо так сформулировать тему, чтобы исследуемый мате-

¹¹⁹ Например, в работе: Runge P. Die Lieder und Melodien der Geisslerlieder des Jahres 1349. Leipzig, 1900.

риал представлялся внутренне однородным и отличающимся от иных материалов. Этого обычно легче достигнуть тогда, когда предметом исследования становится музыка той или иной области, района или деревни, характеризующаяся рядом общих черт. Если же мы обращаемся к не очень дифференцированному культурному явлению, встречающемуся на территории целой страны или даже в соседних странах, то оно также должно иметь ряд общих черт, достаточно отличающих его от других сходных явлений.

Характер исследования, затрагивающего порой частные проблемы, и его масштабы не всегда дают возможность с самого начала точно сформулировать тему. Нередко приходится ограничиваться фрагментарными исследованиями (например, изучением только части некоторой группы явлений) или же, наоборот, обрабатывать совместно гетерогенные группы материала (например, культуры неоднородного региона).

При выборе темы следует руководствоваться и общими целями исследований, проводимых в той или иной области знаний. Следует отдавать себе отчет в том, к каким общим выводам мы хотим прийти в результате подробного изучения материала. Иными словами, надо представлять себе, даст ли предпринятое исследование дополнительный материал для лучшего понимания какого-либо исторического периода в целом, или только для уяснения действия некоторых общественных механизмов этого периода, или же, наконец, лишь для более полного описания частного явления (например, звукового материала). Но обычно окончательные выводы носят весьма разнородный характер и, таким образом, имеют значение для разных наук (музыковедения, истории, социологии).

Название труда должно содержать главный тезис исследования, который в методологическом отношении должен быть сформулирован однозначно — либо этнографически, либо социологически, либо исторически¹²⁰. Наименование работы обычно информирует и о ее масштабе. Так, например, если название ограничивает тему по территориальным или жанровым признакам¹²¹, то очевидно, что работа носит частный, вспомогательный характер.

¹²⁰ Приведем для примера названия некоторых работ, наиболее показательных для тех или иных методологических направлений. Работы эволюционистского характера: Lach R. Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig, 1913; Lach R. Das Kadenz- und Klauselproblem in der vergleichenden Musikwissenschaft. — «Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien», R. 67, 1916. Работы исторического характера: Wiora W. Zur Problemgeschichte der altdeutschen «Ballade» und verwandten Gattungen. — In: «Les Colloques de Wégimont», 1954, V. 1, p. 120—131; Stęszewski J. Problematyka historyczna pieśni kurpiowskich. Dysertacja doktorska. Intytut Sztuki PAN. Warszawa, 1965. Работы социологического характера: Schaeffner A. La Musique, Danse et Danse des Masques dans une Société des Nègres. Paris, 1939; Merzmann H. Volkslied und Gegenwart. Potsdam, 1937.

¹²¹ Например: Reinhard K. Tanzlieder der Turkmenen aus der Süd-Turkerei. «Journal of International Folk Music Council», 1956.

Форма собирания и качество материала бывают разными. Он может быть собран непосредственно на месте («в поле») или же заимствован (то есть получен от другого автора, собирателя). Материал может быть звучащим (записанным на пленку), изобразительным (фотография, фильм) или же переданным в виде нотной записи или описания (например, описание музыкальных инструментов). Разумеется, в последнем случае мы многое теряем.

Нотный материал может быть опубликованным или рукописным. Первый вид источников является общим достоянием, доступным каждому, кто его использует (при этом, разумеется, обязательно ссылаясь на источник). Материал рукописный или доступный в виде звукозаписи не всегда может быть использован полностью, так как обычно он является собственностью общественной организации или частных лиц. Материалы, принадлежащие общественным организациям, в принципе общедоступны, тем не менее пользование ими регулируется юридическими нормами. Фонды частных лиц или частных учреждений доступны далеко не всем. Но для всех, кто пользуется какими бы то ни было неопубликованными материалами, указание на источник является столь же обязательным, как и при обращении к материалам опубликованным.

Полевое собирание. Этнография, принимая во внимание специфику ее предмета (как правило, это еще живая и действенная народная культура), занимается прежде всего материалом, собранным экспедициями непосредственно на местах (путем так называемого полевого собирания). Это основной материал, который может быть дополнен материалами из других источников.

Исходным моментом собирания является выбор местности, что тесно связано с тематикой исследования и избранной методологией. В зависимости от того, что мы планируем — обзорную работу (проблемная монография) или же комплексное изучение определенного региона (монография, посвященная области, ареалу, общественной группе), — выбираются конкретные места, в которых следует провести исследование. В первом случае выбранные населенные пункты могут быть относительно отдалены друг от друга (например, по намеченной условной сетке с определенным расстоянием от пункта до пункта, как это делалось при составлении Польского этнографического атласа¹²²). При изучении же определенного региона выбранные населенные пункты могут располагаться иногда сравнительно близко друг от друга. Однако при составлении маршрута во всех случаях следует избегать субъективизма и волюнтаризма, в частности, личной предрасположенности (например, к местам, особенно привлекательным с точки зре-

ния традиций культуры), но стремиться изучать обычную, «усредненную» среду и при этом с тенденцией к возможно более полному охвату материала.

Обычно собирание материала проводится при помощи вопросника (анкетирование). Выбор вопросов должен способствовать получению типичного, репрезентативного материала, который давал бы относительно объективный комплекс информации. Метод проверки достоверности получаемого материала основан на систематическом контроле повторяемости информации при помощи сходных вопросов, задаваемых разным информаторам. Кроме того, применяются различные методы получения дополнительной информации: можно, например, создать такую атмосферу, в которой информаторы не ограничиваются только ответами на заданные вопросы, но и высказывают свое собственное мнение. Такие методы, очевидно, применимы лишь тогда, когда исследователь знаком с основами психологии (и сам является хорошим психологом). Правильное пользование этими методами в полевых условиях требует тщательной подготовки и многократной проверки. Результаты полевых исследований следует дополнять материалом, почерпнутым и из разного рода доступных источников. Такого рода предварительная информация может помочь при составлении анкеты (вопросника). Сопоставление реальной картины с представлениями, полученными из разного рода источников, является одним из исходных моментов наблюдения. Кроме того, следует широко пользоваться сведениями, полученными при изучении исследуемой местности или проблемы родственными дисциплинами (социологией, историей искусств и др.).

В современных полевых исследованиях большую роль играют вспомогательные технические средства. Они служат, в первую очередь, для получения документально достоверных материалов (фоно-, фото- и киноаппаратура). Благодаря такой аппаратуре исследуемые явления могут быть более точно и полно зафиксированы (например, различные элементы танца, тембровые особенности музыкального исполнения и т. д.). Какими бы совершенными ни были методы фиксации и документирования, от исследователя по мере возможности требуется знание материала по личным наблюдениям, знание жизни исследуемой группы, ее языка. Материал, почерпнутый из чужих источников, как правило, призван лишь дополнять собственный, собранный непосредственно в полевых условиях.

Многие экспериментальные центры, архивы, музеи, научные общества систематически ведут полевую собирательскую работу на местах. Целью этих работ является фиксация и сохранение частично уже исчезающего фольклорного материала. Таким образом закладывается серьезная база для будущих исследований, в особенности сравнительного, контрольно-сопоставительного характера. Собранный материал может стать в дальнейшем предметом рассмотрения также и в других аспектах; это не означает, однако, того, что от будущего исследователя не потребуется самостоятельного пополнения этого материала новым, более актуальным.

¹²² Gajek J. Polski Atlas Etnograficzny. Lublin, 1947.

Критическая оценка материалов. Материал, положенный в основу исследования, должен быть:

- 1) подлинным, то есть собранным непосредственно в тех местах и в той среде, о которой идет речь;
- 2) достоверным, то есть зафиксированным по возможности более точным способом;
- 3) полным, то есть всесторонне раскрывающим все особенности изучаемого явления.

Если материал был собран не непосредственно самим исследователем, необходимо проведение контрольных исследований.

Отбор (селекция) материала. Труднее всего оценивать материал, известный исключительно по записям или же собранный в иное время. Документальная ценность такого материала ограничена, и он может иметь значение прежде всего в плане сравнения. Критический анализ записей, произведенных в традиционной нотации, до некоторой степени компенсирует их неполную информативную ценность. Обычно в них не обозначены многие особенности исполнительской манеры (например, тембровая сторона), которые фиксируются в традиционной нотации только с помощью словесных описаний. Часто справедливые упреки вызывает неправильная передача звуковысотных и ритмических оттенков, что обычно связано со слуховыми навыками записывающего и что нередко ведет к упрощению сложной интонационно-ритмической структуры. Причиной неправильной записи может быть и просто отсутствие профессионального звуковысотного слуха или достаточно острого чувства ритма. Исследователь должен отдавать себе отчет во всех этих предположительных недостатках имеющегося в его распоряжении материала и по мере возможностей провести контрольные измерения, что позволит ему совершить целесообразный отбор. При этом он должен также отсеять ту часть материала, которая зафиксирована с определенными техническими погрешностями.

Окончательное уточнение темы

При собирании материала мы постоянно должны иметь в виду тему исследования, чтобы не расплыться, не терять из виду его конечные цели. Однако, с другой стороны, тема часто подвергается видоизменениям по мере наплыва нового материала и его постепенной обработки. Изменение формулировки темы зависит от характера исследования. Существует несколько основных типов исследований, и соответственно в зависимости от них находится степень и характер адаптации материала к теме или, наоборот, темы к материалу.

В исследованиях этнографического и социологического характера, темы которых сформулированы с учетом географического аспекта (изучение определенной области, региона, деревни), отталкиваться следует всегда от самого материала. Задача состоит в том, чтобы по возможности более всесторонне и точно его использовать. В работах такого типа следует пользоваться образцами анкет и вопросников, применяемых этнографами и социологами. Однако в исследованиях народной культуры вопросник не может влиять на отбор материала, он должен выполнять лишь вспомогательные функции при его собирании.

В этнографических и социологических работах систематизирующего характера (проблемная монография) следует отталкиваться уже от темы, сформулированной сообразно целям исследования. В таком случае вопросник (анкета) должен иметь отборочный характер, то есть содержать вопросы, ответами на которые определяется наличие того или иного конкретного явления и на которые собиратель в ходе исследования должен ответить утвердительно или отрицательно. В исследованиях этого рода особенно полезен материал, почерпнутый из так называемых «атласных» исследований, которые характеризуются постановкой вопросов под углом зрения определенных проблем в значительных географических масштабах¹²³. Целью таких исследований является подготовка материала для широких этнографических обобщений в пределах целой страны, группы наций (например, славян). Темой подобных исследований может быть комплекс проблем из самых разных сфер общественной жизни — например, проблем сельского строительства, сельскохозяйственных орудий, музыкальных инструментов. Материалы этих исследований имеют исключительную ценность для сопоставительного изучения, в особенности в проблемных монографиях. Они создают прочную основу для картографического представления исследуемой проблемы.

В собственно музыковедческих работах за основу берутся те или иные стилистические особенности, которые предполагается изучить, опираясь на собранный материал. Отобрать нужное, ориентируясь на конкретные (положительные или отрицательные) данные о наличии этих особенностей, уже проще. За основу описания конкретных стилистических свойств как единого целого берется чаще всего уже имеющийся в распоряжении материал (архивный или опубликованный). Он дает возможность широко применять сравнительную методику, а также упрощает конкретный анализ.

В качестве примера приведем два ориентировочных набора вопросов для собирания материала по определенной тематике.

¹²³ Gajek J. Polski Atlas Etnograficzny ...

1. Этнографическая тема: свадебные песни, связанные с обрядовым выпеканием калачей, каравая.

Материал: литература, архивные фонды, полевые наблюдения.

Вопросник для исследований на месте:

а) Вопросы, касающиеся обстоятельств исполнения песни. Например: в каких обстоятельствах поются эти песни? Ответы: песни поются при выпечке каравая, когда его подают к столу и т. п.

б) Вопросы, касающиеся функции песни. Например: с какой целью исполняются эти песни? Ответ: их поют, чтобы защитить невесту от нечистой силы. Вопрос: можно ли эти песни петь также с другой целью? Ответ: да, их поют для того, чтобы гарантировать молодым многочисленное потомство.

в) Вопросы, касающиеся времени исполнения песни. Например: когда поются эти песни? Ответы: на новолуние, за два дня перед свадьбой.

г) Вопросы, касающиеся исполнителей песни. Например, кто эти песни исполняет? Ответы: только женщины, только замужние женщины.

д) Вопросы, касающиеся формы усвоения. Например: от кого опрашиваемые исполнители научились этим песням? Ответы: от матери, от профессиональной свадебной певицы.

е) Вопросы, касающиеся исполнения. Например: поются ли эти песни хором или соло? В форме диалога или монолога? С сопровождением инструментов или без? Можно ли теперь эти песни петь на другую мелодию? Поются ли эти мелодии с другими текстами?

Затем рекомендуется записать все известные мотивы, все их текстовые и музыкальные варианты.

2. Тема собственно музыковедческая: музыкальная форма народной баллады.

Материал: литература, архивные фонды.

Вопросник:

а) Вопросы, касающиеся особенностей строения текста — его содержания и формы. Например: имеются ли конкретные балладные сюжетные мотивы и какие баллады их представляют (в нашем случае — «Случилась у нас новость», «Палач и краковянка», «На Подоле белый камень»). Затем следует указать конкретные стилистические свойства народной баллады (например, структура строфы складывается из семисложного или восьмисложного двустипия с повторениями типа ААВВ).

б) Вопросы, касающиеся музыкального строения баллады: имеются ли характерные музыкальные особенности народной баллады, например, форма «кольцеобразного периода» типа АА'ВА?

Все эти вопросы будут носить отборочный характер, ответы на них будут утвердительные или отрицательные. Дальнейшие вопросы могут иметь более детальный характер. Например: всегда ли делаются те или иные повторы? Можно ли эту песню также петь на другую мелодию? Ответы на эти вопросы дает материал аналитического характера.

Накопленный материал, отобранный и упорядоченный (например, при помощи анкетирования), снабженный подробными доку-

ментальными данными, составляет основу дальнейшей обработки, то есть анализа и систематизации (о чем речь пойдет ниже), которая и должна привести к соответствующим выводам.

Интерпретация — обобщающие выводы

Окончательные обобщающие выводы составляют заключительную часть научного исследования. Автор должен стремиться представить их в логической последовательности и органической связи со сформулированными во вступлении основными положениями работы. Общее число и характер выводов должны соответствовать объему исследования. Особенно ответственной задачей является формулировка выводов в обширных трудах универсальной направленности. В этих случаях авторы обычно систематизируют полученные результаты по разделам, а также подчиняют частные выводы более общим. Весьма существенно установление пропорций и размещение главных акцентов при формулировании выводов и их интерпретации. Этот процесс в значительной мере обусловлен спецификой исследуемого материала и методологической ориентацией автора. А поскольку, очевидно, методологические основы музыкальной этнографии в значительной степени определяются господствующей ориентацией в общественных и исторических науках, то и господствующие направления в социологии и этносоциологии отражаются, естественно, на формулировании принципов и основ музыкальной этнографии. Как указывалось, музыкальная этнография как наука о культуре народа или ее составной части тесно связана с общей — историко-общественно-психологической — проблематикой.

Заключительная формулировка обобщающих выводов — это не только подведение итогов, но и систематизация окончательных результатов, обобщение количественного и качественного характера, связанное с предпочтением одних факторов другим. Здесь учитывается и характер взаимосвязей полученных результатов, одним из которых придается большее значение, другим меньшее.

Кроме учета указанной зависимости между выбором темы и формулированием заключительных выводов (зависящим от конкретных целей автора), следует стремиться к максимальной научной объективности, то есть к получению верных результатов и к правильной их интерпретации. Хоть каждое толкование и носит гипотетический характер, все же необходимо стремиться в наиболее полной мере раскрыть суть исследуемого явления во всем многообразии его внешних и внутренних свойств.

Специфическая черта музыкальной этнографии — изучение музыкального материала, а именно — субстанции, имеющей ряд таких свойств, которые довольно тесно связаны, помимо всего прочего, с факторами психофизиологического характера, но при этом могут быть описаны и как естественнонаучные явления (как явления, имеющие чисто физическую — не психическую — природу). Эти особые черты музыки свидетельствуют о ее специфике, об осо-

бом типе коммуникативности и дают возможность относительно простого моделирования некоторых музыкальных процессов и явлений при помощи категорий, заимствованных из аппарата точных наук.

В результате музыкальная этнография тесно связана с психофизиологическими науками, а также с установкой на особый временной цикл — так называемое «время истории индивидуального человека» (век человеческий)¹²⁴. Использование категорий физических наук облегчает количественные сравнения с другими областями эмпирических исследований. Объективно проверяемая измеримость основных элементов музыки (высота, громкость, продолжительность, тембр) помогают сравнивать и сопоставлять результаты физических и психофизиологических исследований. Определение и установление соотношений между результатами физических (объективно измеримых) и психофизиологических (субъективно контролируемых) исследований (например, субъективная интерпретация ладовых систем, измеряемых объективно) чрезвычайно важны и могут стать основой для правильных выводов.

Учитывая социальное функционирование народной музыки (см. с. 11 и далее), результаты физических и психофизиологических исследований необходимо сопоставлять также и с результатами социологических и исторических исследований. Как известно, взаимодействие исторической и социологической проблематики представляется разным авторам по-разному (см. с. 16-17). Соответствующий подход к этой проблематике зависит от результатов, полученных в ходе исследования самого материала. Как уже говорилось, в последние десятилетия интерес к исторической проблематике заметно уменьшился, уступив место проблематике социологической. В современной этнографии фактор времени характеризует прежде всего динамику процесса, а не просто его продолжительность как показатель «возраста» явлений. Главные причины этого скептицизма по отношению к хронологическим изысканиям заключаются в осознании огромной динамичности, присущей культурным процессам, в осознании многосторонней, а не только исторической, обусловленности явлений. Тем не менее обстоятельство эти не означают того, что при интерпретации явлений не следует учитывать историческую перспективу, — напротив, необходимо рассматривать ее с точки зрения современной методике. Основная трудность заключается в том, чтобы понять, какие факторы (исторические, общественные) оказываются наиболее существенными по отношению к данному конкретному материалу.

Верные исторические выводы всегда связаны с хронологизацией процесса. Речь идет, однако, о том, чтобы хронологизацию, основанную на независимом изучении отдельных черт, заменить комплексной хронологизацией. Из комплексных методов следует

указать на археологические методы, картографирование (см. с. 32) и статистические измерения (см. с. 32). Благодаря им мы имеем возможность в рабочем порядке описать устойчивые комплексы взаимосвязанных между собой явлений как единое целое. Цель таких гипотетических построений — установление взаимных отношений и раскрытие при этом существующих связей. Самой сложной проблемой является детальная хронологизация всего комплекса явлений, если только это вообще возможно. Большим достоинством комплексных методов, особенно статистических, является то, что они оперируют большими массами материала, рассматривая отдельные явления во всем многообразии их взаимосвязей. Благодаря указанным методам мы можем понять как историческую, так и социальную обусловленность исследуемых явлений, а также индивидуальные и коллективные факторы. Результаты статистических исследований, применяемые при классификации и типологизации, дают возможность найти те свойства, которые говорят о внутреннем родстве или стилистическом сходстве рассматриваемых явлений. Из этномузыкологических исследований вытекает, что в качестве основных детерминант выступают связи с определенной эпохой, определенной территорией и определенной функцией, то есть время, пространство (регион) и функция. Статистические методы делают возможным исследование как стилистических особенностей, так и функциональных черт культурных явлений.

Главная (уже указанная выше) трудность заключается в том, что весьма сложно привести в соответствие непрерывность и одномерность временных и исторических процессов с результатами комплексных исследований. Судя по ряду подобных исследований, в общем это невозможно. Получаемые результаты составляют кривую, расположенную в системе двух координат, представляющих два основных фактора (например, времени и региона, времени и функции). Лишь в некоторых случаях, когда эти факторы точно скоррелированы между собой, становится возможным продолжить эту кривую в виде прямой линии. Вообще-то мы имеем дело с многомерной проекцией, на отдельных участках которой значащими становятся различные факторы. Вероятно, все это и послужило основанием для возникших в свое время сомнений в том, что вообще возможна точная хронологизация. Указанные же методы способствуют и точной хронологизации, и пониманию роли культурного контекста, а в связи с социальной обусловленностью в результате их применения во многих случаях традиционные исторические выводы подвергаются существенным коррективам.

Суммируя сказанное, следует отметить, что окончательная формулировка выводов должна быть следствием подробного анализа всех результатов, сгруппированных в соответствии с задачами исследования, то есть:

— результатов изучения стилистических особенностей материала и его функциональных черт;

¹²⁴ Lévi-Strauss C. Вступление к кн.: Mauss M. *Anthropologie et Sociologie*. Paris, 1960, p. XXVI.

— результатов психофизиологических исследований, дающих представление о некоторых индивидуальных особенностях материала, в корреляции с результатами исследований методами естественных наук;

— результатов хронологических изысканий или локализации материала, согласованных с результатами социологических и исторических исследований.

Окончательная формулировка обобщающих выводов должна базироваться на интерпретации статистических исследований, благодаря которым мы можем понять значение отдельных факторов, их роль и взаимосвязи.

Часть вторая

МЕТОДИКА

ПОДГОТОВКА МАТЕРИАЛА ДЛЯ ОБРАБОТКИ.
ОПИСАНИЕ МАТЕРИАЛА

Музыкальная нотация (расшифровка)

Нотация осуществляется либо путем традиционной слуховой записи с фонограмм¹²⁵, либо в виде диаграммы. Из опыта традиционной нотации народной музыки вытекает, что запись при помощи определенного набора знаков так называемого нотного письма оказывается недостаточной. Пробелы ее можно восполнить, применяя дополнительные обозначения и комментарии, а также измерения с помощью вспомогательной аппаратуры. В последние годы мы все чаще обращаемся к механической (электроакустической) нотации — например, с помощью так называемых мелографов¹²⁶. Таким образом, запись можно производить не только традиционным способом, но и в виде диаграммы на миллиметровой бумаге.

Традиционный метод нотации

Образцами традиционных (слуховых) записей были в течение длительного времени расшифровки Белы Бартока, пользовавшегося традиционной, правда, им же самим частично усовершенствованной нотацией.

Установление единицы темпа

Первой рекомендацией Бартока является правильное установление единицы времени в зависимости от характера темпа. Следует при этом решить, будем ли мы обозначать разницу в темпе в соответствии с отклонениями метронома или же путем изменения единицы длительности. Так, двукратное ускорение темпа можно обозначить и путем изменения единицы ($\text{♩}=100$ на $\text{♩}=200$) и изменением метрономического указания ($\text{♩}=100$ на $\text{♩}=200$). Для незначительных колебаний темпа более пригодно обозначение в соответствии с метрономом, однако иногда, особенно при расшифровке ритмически свободных мелодий, желательнее изменить единицу длительности (долю такта). Барток в таких случаях советовал установить основную единицу длительности по той, которая чаще других повторяется на протяжении всей мелодии. Если же, в свою очередь, и эта длительность колеблется, нужно и это зафиксировать, а при частых агогических отклонениях следует особенно тщательно отмечать колебания темпа. В некоторых случаях можно дополнительно воспользоваться и словесными указаниями типа *accelerando*, *ritardando*.

¹²⁵ Практика показывает, что лучше всего пользоваться при расшифровке такими магнитными записями, которые можно прослушивать неоднократно.

¹²⁶ Seeger Ch. Toward a Universal Music soundwriting for Musicology. — «Journal of International Folk Music Council», 1957, p. 63—66.

Другие авторы предлагают свои собственные дополнительные обозначения. З. Эстрайхер, например, советует особенно точно измерять единицу времени в тех случаях, когда по каким-либо причинам трудно установить размер¹²⁷. М. Колинский и К. Рейнхард предлагают ввести обозначение так называемого «внутреннего» темпа¹²⁸. Эстрайхер в своих расшифровках применяет дополнительную «единицу измерения», соответствующую отрезкам магнитной ленты, которые обозначаются на ней карандашом и имеют соответствующий временной эквивалент (так, при скорости 19 см/сек отрезку в 9,5 см соответствует $\frac{1}{2}$ сек). Таким образом все модификации темпа могут быть зафиксированы достаточно точно и объективно:

Мужской хор (паузы не отмечены)

ПРИМЕР 1

ПРИМЕР 1а

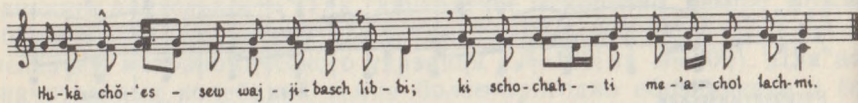
¹²⁷ Estreicher Z. Une technique de transcription de la musique exotique. — «Rapport des Bibliothèques et Musées de la Ville Neuchâtel». Neuchâtel, 1957.

¹²⁸ Kolinski M. Notes on Inner Tempo and Melodic Tempo. — «Ethno-

Еще одна важная проблема нотации связана с логичным членением формы¹²⁹ и определением метрических единиц. Но проблема эта по-разному решается в отношении мелодий со строгой пульсацией и ритмически свободных мелодий.

В тех случаях, когда нотируется «пульсирующая» мелодия, самая большая трудность состоит в том, чтобы установить, начинается ли она с такта. Это особенно трудно, если пение сопровождается игрой на музыкальных инструментах и в сопровождении имеет место «сдвиг» основного акцента (сильной доли). Так же трудно правильно установить размер, если метрическая пульсация выражена недостаточно отчетливо. Так, например, один и тот же тип может быть записан и на $\frac{2}{4}$: ab|ca|bc|de и на $\frac{3}{4}$: abc|abc|de¹³⁰.

В мелодиях, ритмически свободных, членение формы текста служит и основой, и необходимым условием мелодического членения. Многие авторы даже выступают против применения тактовых черт при записи метрически свободных мелодий, а также таких, метрику которых вообще невозможно обозначить традиционной нотацией. Барток же рекомендует применение тактовых черт в местах цезур, то есть перед нотой, начинающей какой-либо логически замкнутый раздел формы. При записи мелодий с текстом он придерживается как метода разделения по стихотворным единицам (строфам, стихам), так и других принципов членения (по цезурам, паузам — например, 4+4, 3+2+3). Расхождения между отдельными авторами можно заметить также, если речь идет о самих расчленяющих знаках. Некоторые вводят черточки по образцу тактовых черт, а в случаях, когда регулярность метроритма вызывает сомнения, — пунктирные, прерывающиеся черточки. Другие употребляют запятые или черточки, доходящие только до середины нотного стана.



ПРИМЕР 2

Надлежащее расчленение формы и соответствующее метрическое членение являются основой правильной интерпретации метроритма. В этой области между отдельными авторами имеют место

musicology», 1960, nr 1, p. 14—16; Kolinski M. The Evolution of Tempo. — «Ethnomusicology», 1959, p. 45—57; Reinhard K. Eine von der rhythmischen Belegung abhängige Tempobezeichnung. — In: Kongressbericht der IMG 1958. Köln, 1960. Понятие «внутреннего» темпа имеет, однако, большее значение для интерпретации, чем для расшифровки.

¹²⁹ Bartók B. Serbo-Croatian ..., p. 7.

¹³⁰ См. двойственные ритмы (с. 116—117).

более значительные расхождения. Принципиальные различия в их методике заключаются в степени точности обозначения метрических отклонений. Имеются сторонники вычленения единицы длительности каждого такта в отдельности и выставления перед ним своего размера (М. Шнейдер), и приверженцы общей метрической единицы (Б. Барток). Согласно последним, надо обозначать только общий метроритм мелодии и затем отмечать отклонения от него (удлинение или укорочение длительностей). Если общая ритмическая схема модифицируется, то изменения следует обозначать в скобках — ($\frac{2}{4}$). При регулярных изменениях необходимы соответствующие обозначения. Во многих случаях, однако, трудно решить, насколько эти изменения регулярны. Так бывает, например, при так называемом «колеблющемся метре» — при чередовании $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{8}$ в танцевальных мелодиях, исполняемых с ярко выраженным рубато. Характерной особенностью этих мелодий является колебание размера без каких-либо закономерностей¹³¹. В таких случаях лучше всего обозначить оба размера, причем каждый из них следует написать в скобках — ($\frac{2}{4}$) ($\frac{3}{8}$). Трудными для истолкования являются также так называемые аддитивные ритмические модели¹³², которые можно рассматривать как соединение нескольких видов метра, например, $\frac{3+2}{8}$, $\frac{2+3}{8}$, $\frac{3+2+3}{8}$

и т. д. Эти формулы могут возникнуть и как результат применения неоднородной единицы времени (так называемый «полихронизм»)¹³³.

В случае ритмически свободных мелодий выписывание всей усложненной ритмической картины нецелесообразно. Ориентироваться в таких случаях следует прежде всего на сопутствующий текст и его «остановки» (цезуры, паузы).

Нотная орфография

Нововведениями в области фиксации конкретных деталей исполнения, в особенности мелодических и ритмических оттенков, мы обязаны в первую очередь Бартоку. Самые значительные достижения Бартока в этой области можно подразделить на четыре группы:

1. Последовательное различие исполнительских приемов: легато (соединение лигой), глиссандо (подчеркивается непрерывной черточкой), портаменто (соединение пунктиром), вибрато (подчеркивается волнистой линией).



2. Разрыв с традицией соединения мелизмов вязкой в отличие от слогаобразующих звуков, трактованных силлабически и обозначаемых штилями с хвостиками. По мнению Бартока, соединение нот вязкой характеризует только артикуляцию и размещение



¹³¹ См. «колеблющийся» метр (с. 115).


¹³² См. ритмы аддитивные, в противоположность дивизивным (с. 111).

¹³³ См. переменная метрическая единица — «меняющаяся доля» (с. 110).

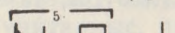

акцентов, а не связь с текстом. Мелизм от звука, понимаемого силлабически (как один слог), следует в расшифровке различать

только путем применения лиг (например,  вместо ).

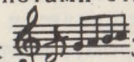
3. Введение различий в записи основных ритмических единиц (то есть, единиц с определенной временной длительностью) и длительностей типа форшлагов и украшений. Форшлаги всегда нотируются Бартоком в форме перечеркнутых нот, а украшения выписаны мелкими нотами. Реальная длительность всего украшения при этом дается конкретно обозначенными длительностями. Так, например, украшение, реально длящееся , а звучащее ,


выписывается в сокращении , причем первая четверть означает реальную длительность, а маленькие нотки после нее служат для уточнения рисунка и характера украшения.

Следует подчеркнуть, что Барток различает два вида украшений, то есть обозначает так называемые «тяжелые» и «легкие» украшения. В первом случае он реально выписывает весь мелодический рисунок, так как каждый звук здесь имеет мелодическое и ритмическое значение. Во втором случае, когда мелодический оборот только «опевает» основной звук, он употребляет сокращенные обозначения согласно показанной выше схеме. В применяемой Бартоком орфографии, таким образом, главной задачей является точная характеристика особенностей каждого конкретного исполнения.

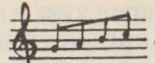
4. Если украшение составляет определенную ритмическую фигуру, Барток рекомендует детально выписывать весь ритмический рисунок во избежание возможных недоразумений, как, например, в случае с такой квинтолью:  = 


Заслугой Бартока является также то, что он ввел разные обозначения для различных видов инструментального музицирования. Так, для звуков, извлеченных каким-либо необычным способом, например, для разного рода призвуков, он применяет пустые ноты. Это вполне допустимо, так как такие призвуки весьма непродолжительны, с более же продолжительными (например, половинными) нотами эти призвуки не могут быть спутаны, исходя

из контекста:  Звуки с нечистой и неуверенной интонацией

Барток выписывает крестиками, снабженными обозначениями нотности, например: 


Если то же самое явление относится к тексту (фонетике), Барток обозначает «неточные» звуки при помощи повернутого буквенного символа (например «э» означает, что гласная «е» артикулируется недостаточно четко). Случается, что неартикулированные гласные текста приходится на звуки определенной музыкальной высоты; тогда автор обозначает их мелкими нотами, похожими на те, которые он употребляет для обозначения полшепота или затакта,

произнесенного шепотом: . Звуки и гласные проглочен-

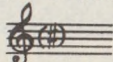
ные, так называемые «апокопы», Барток берет в скобки:  mi-raj

Фиксация высоты звука

Сравнительно проще дело обстоит с записью высоты звуков. Повсеместно принято теперь обозначать абсолютное звуковысотное положение основного тона. Делают это при помощи пустой

ромбовидной ноты в скобках, например: 

Некоторые авторы обозначают таким образом высоту начального звука, другие (например, Барток) — финального. Этот способ обозначения особенно необходим в тех случаях, когда мелодия при расшифровке транспонируется. Отсутствие такого обозначения может создать ошибочное представление, что мы имеем дело с записью абсолютной высоты всех звуков. Теперь уже общепринято, что при ключе встречаются только те знаки альтерации, которые действительно встречаются на протяжении мелодии; при этом не выставляются так называемые ключевые знаки той или иной тональности. Если исполнение альтерированных звуков нестабильно по интонации, то такие знаки можно взять в скобки,

например: 

В случае отчетливых интонационных отклонений, достигающих приблизительно $\frac{1}{4}$ тона, теперь повсеместно применяется обозначение стрелками вверх \uparrow или вниз \downarrow . Первая указывает на повышение звука приблизительно на $\frac{1}{4}$ тона, вторая, соответственно, на понижение.

Условности записи многоголосия

Еще одна весьма важная проблема нотации, детально изложенная рядом авторов, — это проблема точной записи многоголосия¹³⁴. На первый план выдвигается задача передать всю полноту звучания, не теряя при этом ясного представления о самой фактуре многоголосия. В зависимости от реального количества голосов, их объема и вида многоголосия (полифония, гетерофония, гомофония) следует записывать на одном или нескольких нотных станах. Так, например, бурдон или остиinato записываются как один голос, с хвостиками или вязками, направленными в одну сторону, или же — если диапазон этого голоса достаточно широк — на отдельном нотном стане. Если бурдон орнаментирован, то его мелизмы следует записывать мелкими нотами, чтобы подчеркнуть

¹³⁴ Для большей ясности многоголосные песни записываются одновременно при помощи нескольких микрофонов, в зависимости от количества голосов.

Прим. ред. О технике многомикрофонной записи см.: Пушкина С. По следам Пальчикова. В серии «Из коллекции фольклориста». М., 1979; Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикрофонной записи. М., 1979 г.

их «подчиненную» роль по отношению к опорным звукам большой длительности. Созвучия типа органичных пунктов мы пишем на одном нотном стане, направляя вязки или хвостики в противоположные стороны. При записи диалогических форм (антифон, респонорий) следует точно обозначить состав голосов исполнителей и их вступления, чтобы в случаях, когда партия переходит от одного голоса к другому, были подчеркнуты различия в звучании и функции каждого голоса. При нотации многоголосия, базирующегося на совершенных консонансах, главным образом на октавах,

ПРИМЕР 3

следует обратить внимание на то обстоятельство, является ли данное исполнение смешанным (женщинами и мужчинами). Если это так, то необходимо, разумеется, как-то пометить это в расшифровке, чтобы подчеркнуть тембровую специфику отдельных голосов. При очень детальной расшифровке учитывается даже число исполнителей (поскольку оно влияет на «объемность» звучания), а также их пол¹³⁵.

Труднее всего записывать полифонию и гетерофонию, в особенности при значительном количестве голосов. Полифонию мы записываем на нескольких нотных станах, размещая не более двух голосов на каждом и четко обозначая самостоятельные линии голосоведения; при записи гетерофонии мы выделяем самостоятельные звуковые «пласты», согласно их функциям (контрапункт, точную или приблизительную имитацию). В этих случаях расшифровка должна нотироваться в виде партитуры¹³⁶. (См. пример 3 на с. 66.)

Расшифровка с комментариями

Значительный вклад в основы расшифровки внесли труды Зигмунда Эстрайхера¹³⁷; он существенно расширил возможности традиционной нотации, фиксируя артикуляционные особенности исполнения неевропейской музыки, которой он серьезно занимается. Для обозначения динамических оттенков Эстрайхер употребляет, в частности, общепринятые символы, однако применяет широкий (и дифференцированный) их набор: *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*, *sf*, *crescendo*, *decrescendo*, *poco risoluto*, *senza diminuendo* и т. д. Кроме того, с целью фиксации исполнительских и артикуляционных оттенков он вводит много дополнительных обозначений и словесных объяснений, например; ! — крик, = — разговор, Δ — «металлические» призвуки, \wedge — вокальное «фруллато» (вокализация согласной «р»), $\underline{\Delta}$ — коллективный выкрик, Δ — короткий глухой вздох, ∇ — неартикулированный выкрик, \square — хлопки, удары.

Для расшифровок Эстрайхера вообще типично очень большое количество разного рода словесных описаний и комментариев¹³⁸.

Транскрипции Эстрайхера, кроме того, характеризуют особая точность и аналитическая направленность. Это позволило их автору, с одной стороны, очень рельефно выделить отдельные звуковые пласты, а с другой — помогло ему самому составить для себя представление о взаимных соотношениях этих пластов. Иными словами, Эстрайхер смог измерить не только основные пока-

¹³⁵ Estreicher Z. Le Rythme des peuples Bororo. Liège, 1964, p. 214, nr 5.

¹³⁶ Brandel R. The Music in Central Africa. Hague, 1961, p. 145, nr 15; Kunst J. Javanische Musik. — In: MGG, B. 5. Kassel-Basel, 1957, S. 1794.

¹³⁷ Estreicher Z. Le Rythme...; Estreicher Z. Une technique de transcription...

¹³⁸ Estreicher Z. Le Rythme..., p. 219.

Электроакустическая запись.

Использование измерительной аппаратуры

Расшифровка методом традиционной нотной записи дополняется в настоящее время данными и схематическими изображениями, полученными с помощью электроакустической и электронной аппаратуры, — так называемыми аудиограммами. Первые измерительные аппараты (с разрешающей способностью до 1 цента, то есть до $\frac{1}{100}$ полутона) широко употреблялись в сравнительных исследованиях Карлом Штумпфом, Эриком фон Хорнбостелем и Исааком Идельсоном. В межвоенный период в Соединенных Штатах была предпринята попытка заменить действовавшие в то время аудиометры, недостатком которых был их ограниченный частотный диапазон (одна октава), визуальными аппаратами (осциллографами). Результаты измерений, полученные на этих аппаратах, фиксировались на фотобумаге. Этот вид измерительной техники получил наименование фонофотографии. Превосходные для того времени фонофотографические аппараты сконструировал М. Метфессель¹⁴⁰. Эти аппараты сделали возможными точные измерения звука и его вибрации. Результаты записывались на миллиметровой бумаге. Недостатком этих аппаратов была необходимость каждый раз заново определять высоту звука, что не давало возможности охватить мелодию как единое целое и всё сводило к измерению отдельных интонаций. Дальнейшие усовершенствования фонофотографического метода связаны с именами М. Грютцмахера и В. Лоттермозера¹⁴¹; благодаря им появилась возможность непосредственно запечатлеть мелодию на осциллограмме. Эти ученые усовершенствовали позднее свой аппарат, присоединив к нему устройство для измерения времени и динамики; они дополнили его фильтрами, анализирующими звук, что в дальнейшем дало возможность точной характеристики тембра.

Независимо от европейских ученых американские ученые сконструировали точный электронный счетчик, стробоскоп и мелограф. Счетчик дает возможность установить высоту в пределах от 1 до 120 000 герц.

Американский мелограф¹⁴² представляет собой осциллограф, записывающий звуковысотную линию в виде непрерывной кривой на миллиметровой бумаге. В этой записи фиксируются также временные параметры.

Наряду с американскими учеными, попытки сконструировать фонофотографическую аппаратуру предпринимали также япон-

ские предприятия¹⁴³, норвежские¹⁴⁴ и словацкие¹⁴⁵ ученые. Самой интересной является, по-видимому, конструкция норвежских ученых. Достоинство сконструированного ими аппарата — большая чувствительность, позволяющая измерять звуки с точностью до $\frac{1}{25}$ целого тона. Дальнейшие усовершенствования этого аппарата основаны на одновременной фиксации нескольких параметров, а именно: частоты колебаний (в герцах), динамики (в децибеллах), времени (в миллисекундах), а также тембра (измеряемого уже не на основе разложения основного тона на отдельные обертоны, а на основе анализа спектра звука¹⁴⁶). Анализ тембра проводится при помощи двадцатиканального фильтра, пропускающего только звуки определенной высоты, соотношение которых установлено, в свою очередь, в соответствии с порогом человеческого восприятия, согласно закону Фельдкеллера и Цвикера¹⁴⁷. В результате эмпирических исследований появляется возможность систематизировать группы тембров по их составляющим. Запись результатов подробного анализа конкретной мелодии представляется в виде таблицы¹⁴⁸, состоящей из ряда диаграмм.

Описанный норвежский прибор служит также для исследования вибрации, колебаний интонации на отдельных отрезках мелодии (например, в начальной или конечной фразах), интонирования вводного тона, а также соотношения мелодической линии с декламацией текста. Сопоставление нескольких исполнений одной и той же мелодии одними и теми же музыкантами в разных условиях может дать интересные результаты для изучения особенностей тембровой окраски звука. К сожалению, зависимость между особенностями тембра и возрастом, полом и общественным положением исполнителей пока еще трудно обнаружить. Главная цель расшифровок, в виде эксперимента предпринимаемых в последнее время в польских научных центрах¹⁴⁹, — по возможности учесть наибольшее число факторов, играющих роль в становлении музыкальной формы, и, прежде всего, дополнение традиционной нотации данными, касающимися динамических, артикуляционных и агогических оттенков исполнения. Обычно они регистрируются в

¹⁴³ Obata I., Kobayashi R. A Direct Reading Pitch Recorder and its Applications to Music and Speech. — «Journal of the Acoustical Society of America», R. 9, 1937.

¹⁴⁴ Gurvin O. Photography as an Aid in Folk Music Research. Oslo, 1955; Dahlback K. New Methods in Vocal Folk Music Research. — «Norveg», 1958, B. 3.

¹⁴⁵ Philipp M. Sposoby objektívneho grafického záznamu...

¹⁴⁶ Ledang O. K. Song, Syngemåte ...

¹⁴⁷ Feldkeller R., Zwicker E. Das Ohr als Nachrichtenempfänger. Stuttgart 1956.

¹⁴⁸ Ledang O. K. Song, Syngemåte ..., S. 134.

¹⁴⁹ Например, методика, применяемая в Институте музыковедения при Варшавском университете (на семинаре по музыкальной этнографии, которым руководит автор настоящей работы) при расшифровке монгольской вокальной музыки.

¹⁴⁰ Metfessel M. Phonography in Folk Musik. New Chapel, 1928.

¹⁴¹ Grützmaker M., Lottermoser W. Über ein Verfahren zur tragheitsfreien Aufzeichnung von Melodiekurven. — «Akustische Zeitschrift», 1937, S. 242—248; Grützmaker M., Lottermoser W. Die Verwendung des Tonhöhenschreibers. — «Akustische Zeitschrift», 1938, S. 183—196.

¹⁴² Seeger Ch. Op. cit.

традиционной нотации главным образом сокращенно, при помощи специальных символов и обозначений, дополняющих нотную запись, что делает последнюю неудобочитаемой. Эти данные значительно яснее и полнее выглядят при так называемой расшифровке «в абсолютных величинах» или «непосредственной нотации». Та-

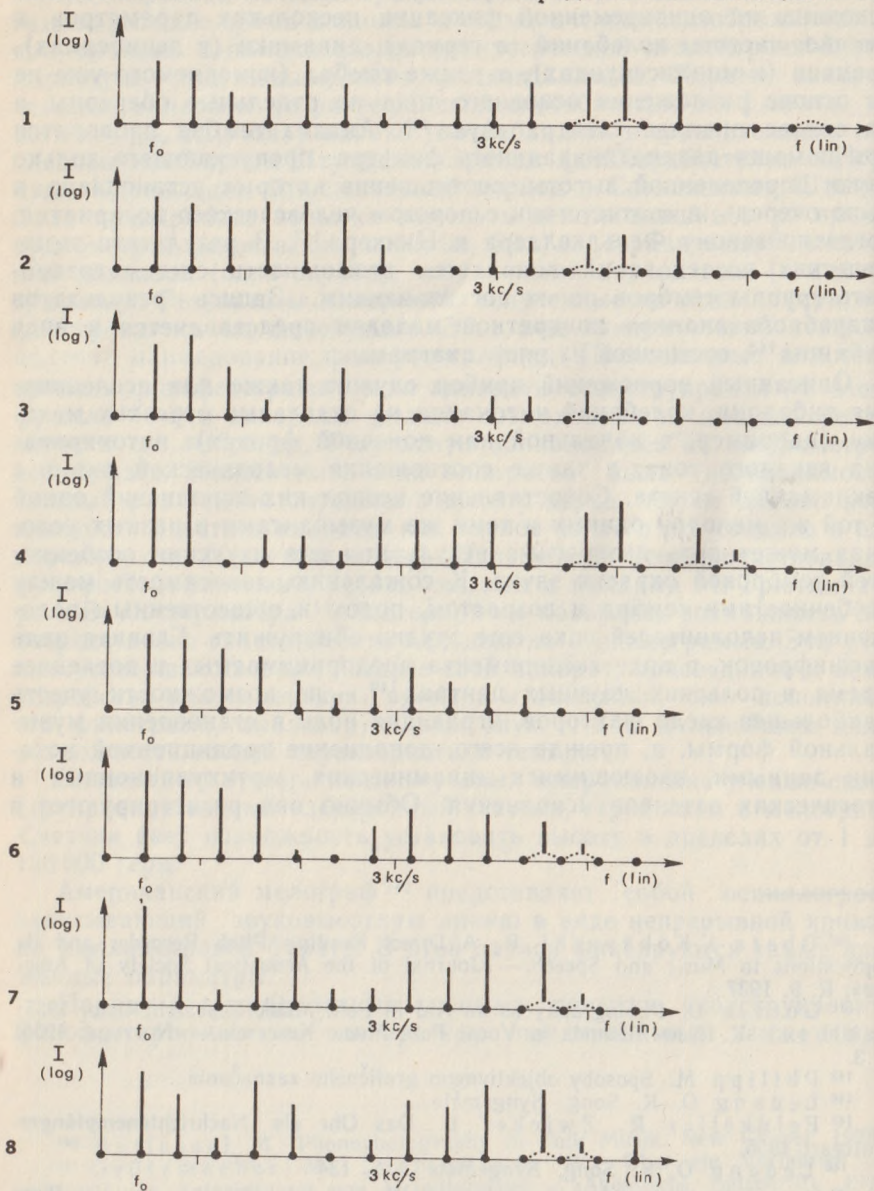


Рисунок 1

кая нотация основана на принципе механической записи (при помощи мелографа) в виде непрерывной линии на плоскости в системе двух координат — звуковысотной и временной¹⁵⁰. При этом абсолютная высота определяется по слуху при помощи камертона (возможно, стробоскопа), а продолжительность звука — при помощи секундомера с точностью до $1/10$ секунды. Нотация такого типа передает существо звукового процесса — его развитие во времени. К достоинствам этого метода относится также наглядное обозначение таких деталей исполнения, как способ атаки звука, глиссандо, колебания интонации:

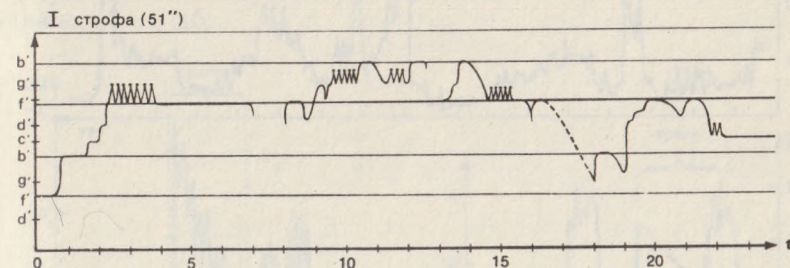


Рисунок 2.

Для сравнения — та же запись в традиционной нотации:



ПРИМЕР 6

Аудиограмму можно дополнить диаграммой динамики, сделанной, в частности, регистратором типа ВК 2305:

¹⁵⁰ Исследования в этом направлении предпринимаются многими учеными, в том числе Ч. Сигером в Лос-Анджелесе (умер в 1979 году), О. Гурвином в Осло, Р. Бенгстоном в Упсале и М. Филиппом в Братиславе, а также в последнее время — участниками семинара по музыкальной этнографии в Институте музыковедения при Варшавском университете.

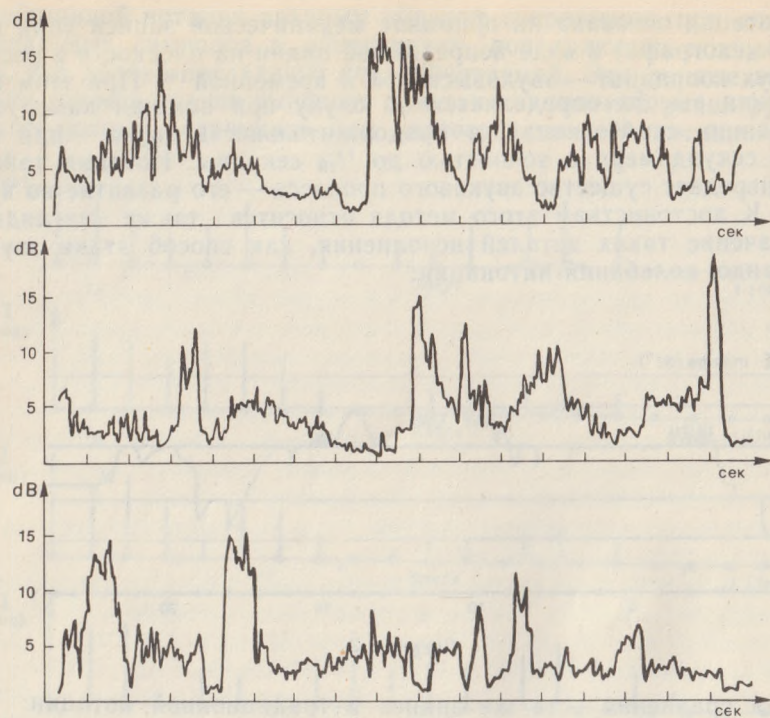


Рисунок 3

Комментируя полученный результат, можно воспользоваться также той же записью в упрощенном виде:

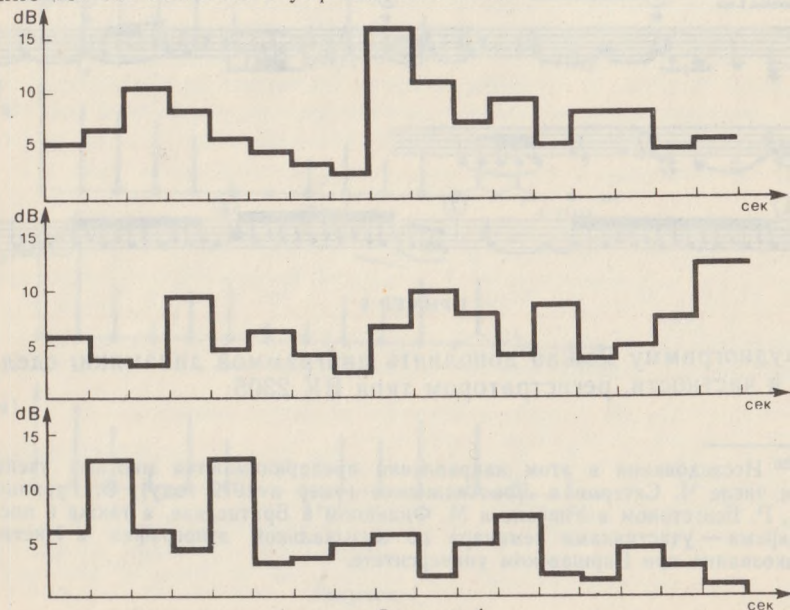


Рисунок 4

Благодаря такому суммарному отображению звукового процесса можно сделать вывод, что динамика исследованной записи укладывается в шкалу от 0 до 20 дБ с преобладанием громкости, не превышающей 5 дБ, а в некоторых кульминационных моментах динамический уровень достигает 15—20 дБ. Вспомогательная диаграмма составляется путем сведения всех динамических оттенков к четырем основным типам (уровням громкости): 0—5 дБ, 5—10 дБ, 10—15 дБ, 15—20 дБ.

Динамическая диаграмма, кроме того, помогает разобраться и в некоторых особенностях звукоизвлечения — таких, как глиссандо, вибрато, трели. Каждый тип звукоизвлечения имеет самостоятельную динамическую характеристику. Так, трель уместается в границах 2—5 дБ:

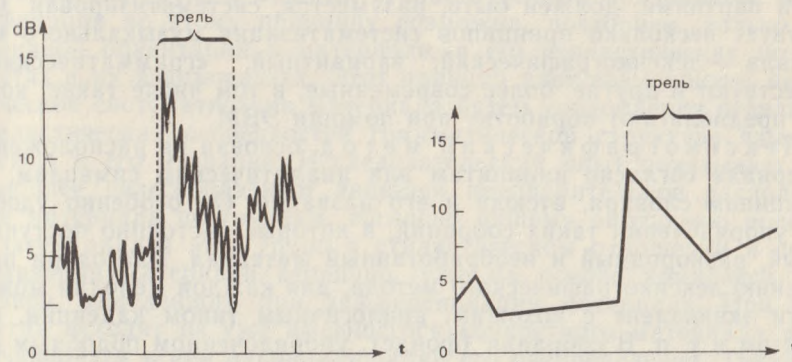


Рисунок 5

■ вибрато — в границах 1—2 дБ:

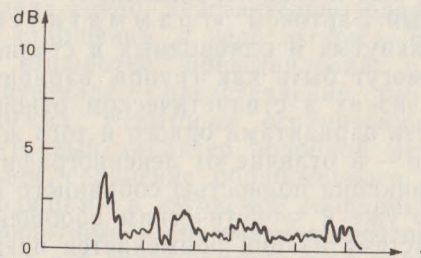


Рисунок 6

Графическое изображение результатов обмера, а также проверяемая объективно «измеримость» составляют прочную основу для сравнительно-аналитической методики.

Несмотря на все достижения и усовершенствования, механическая расшифровка является все же вспомогательным средством для отображения реального звукового образа. Наше представление о нем остается весьма приблизительным, если такая нотация не дополнена звукозаписью. При всем том, основой для анализа и сравнения по-прежнему является нотная расшифровка.

Больше всего неполноценность электроакустической записи ощущается при расшифровке экзотической музыки, в особенности если мы имеем дело с коллективным и многоголосным исполнением. В этих случаях может быть очень полезной кино- и фотосъемка, позволяющая наблюдать, какую роль играют те или иные исполнители. Это особенно важно как раз тогда, когда нужно отразить в расшифровке партии отдельных участников ансамбля (например, музыкантов, играющих на барабанах).

Классификация и типология музыкальных произведений

Исследуемый материал, в особенности если он поступает большими партиями, должен быть, разумеется, систематизирован. Существует несколько принципов систематизации музыкального материала — лексикографический, вариантный, «грамматический»; существуют и другие, более современные, в том числе такие, которые предполагают обработку при помощи ЭВМ.

Лексикографический метод основан на расположении материала согласно инципитам или аналитическим символам, по принципам словаря, отсюда и его название. Он особенно удобен при упорядочении таких собраний, в которые постоянно поступает новый, разнородный и необработанный материал. Благодаря применению лексикографического метода, для каждой мелодии можно найти эквивалент с похожим, аналогичным типом каденции, инципитом и т. п. В собрании (фонде), упорядоченном подобным образом, каждому зафиксированному случаю отведено постоянное и неизменное место. Недостатком этого принципа классификации является разбросанность мелодических вариантов, которые могут находиться в совершенно разных местах собрания, если их не объединяют, например, еще и сходные инципиты.

Метод, именуемый Бартоком «грамматическим»¹⁵¹, основан на подборе замкнутых и однородных в стилистическом отношении групп. Это могут быть как группы вариантов, так и комплексы мелодий, близких в стилистическом отношении, которые, однако, трудно счесть вариантами одного и того же напева. Грамматический принцип — в отличие от лексикографического — очень удобен при классификации полностью собранного материала с целью подготовки его уже к теоретическим обобщениям. Если лексикографическая систематизация применяется прежде всего в собраниях, все время пополняемых новым, еще не изученным материалом, то грамматическая и вариантная классификации возможны только при исчерпывающем знании предмета исследования.

Метод вариантной систематизации основан на объединении всех имеющихся вариантов в самостоятельные группы, что требует по крайней мере «интуитивного» чувства родства предполагаемых вариантов. Иными словами, вариантный принцип позволяет установить, насколько выделенные комплексы опреде-

¹⁵¹ Bartók B. Serbo-Croatian ..., p. 15.

ленных интонаций типичны как для данного собрания, так и для материала, не вошедшего в это собрание (например, общепольского, общеевропейского). Недостатками этого метода являются его субъективизм и неадекватность, а достоинством — возможность находить и сопоставлять как можно более близкие варианты, что, в свою очередь, позволяет делать довольно основательные выводы о родстве тех или иных из них (или их общем происхождении). При такого рода систематизации всегда остается материал, до конца не определенный и не классифицируемый, который приходится зачислять в раздел *varia* (разное). К недостаткам вариантного принципа следует отнести также то, что возможная связь между группами вариантов нередко остается незафиксированной.

Итак, грамматический принцип, соответственно, основан на образовании групп с общими стилистическими признаками. Классификация по этому принципу возможна, повторяем, только при отличной ориентации в материале, в его стилистических особенностях и их взаимосвязях. Этот принцип дает возможность иерархической систематизации материала путем уподобления отдельных стилистических особенностей грамматической структуре языка — отсюда и его название. Исследовательский опыт показывает, что наиболее целесообразным является предварительное расположение материала по группам, согласно нашему ощущению родства, а затем анализ этих групп в стилистическом отношении и систематизация материала вторично, уже на основе комплекса признаков, выделенного при дифференциации материала. При этом всегда исходят из уже имеющегося конкретного материала и намечающихся в нем закономерностей его распределения. Такая эмпирическая ориентация была свойственна работам Бартока¹⁵², который каждый раз, в зависимости от характера материала, систематизировал его несколько иначе (на основе иного комплекса признаков). Достоинством такой классификации является выделение мелодических групп, действительно близких друг другу в стилистическом отношении, а недостатком — чрезмерно высокие требования при выработке представлений о морфологических особенностях материала — представлений, без которых систематизация невозможна. Некоторые ограничения привносит также слишком субъективный характер подобной методики, затрудняющий обстоятельное сравнение обработанного материала с материалами, не входящими в изучаемое собрание. И в том и в другом случае (вариантного и грамматического принципов) систематизация выступает как завершающий этап упорядочения материала, следующий за предварительным ознакомлением и анализом. Она позволяет более глубоко проникнуть в структуру материала и подготовить его к теоретическому осмыслению.

Независимо от попыток систематизации эмпирического характера, явно зависящих от свойств, присущих самому материалу, известны также попытки классификации по логическому принципу.

¹⁵² Bartók B. Serbo-Croatian ...; Bartók B. Das Ungarische Volkslied ...; Bartók B. Die Volksmusik der Rumänien von Maramures. München, 1923; Bartók B. Rumanian Folk Music. V. 1—3. Hague, 1967.

Они универсальны и годны для пополняющихся собраний. К систематизации такого типа можно прийти двояким путем: исходя из четкой дистрибуции, выработанной логической наукой, и основываясь при этом на некоторых общих принципах классификации¹⁵³, а также исходя уже из определенных результатов, полученных в процессе аналитической работы над значительным по объему эмпирическим материалом. Последний тип классификации представлен прежде всего методом классификации Алисы и Оскара Эльшеков¹⁵⁴.

Указанные виды классификации как логического характера, так и эмпирического, можно применять, либо исходя поочередно из отдельных стилистических признаков, либо трактуя их все как единый комплекс. Последний вид классификации возможен только с привлечением математического аппарата; в том же случае, когда мы имеем дело с очень большим массивом данных, с материалом, объединяющим многие фольклорные собрания, становится неизбежным применение ЭВМ. Среди используемых сегодня в музыкальной этнографии методов классификации обширного и разнородного материала стоит здесь специально остановиться на двух. Это классификация на основе комплексного анализа Алисы и Оскара Эльшеков, а также применяемая автором этих строк таксономическая классификация¹⁵⁵.

Основное различие между названными системами классификации сводится к различной проекции материала в пространстве с разным количеством измерений. Система Эльшеков основана на применении многих упорядочивающих операций (подробный анализ, сравнительный анализ, сравнительное межрегиональное сопоставление). Она дает возможность сопоставления образцов, проанализированных с самых различных позиций. Однако с точки зрения математики это упорядочение лишнее. Достоинством этого метода является возможность применения его к очень большим сериям и открытым собраниям, а также широкие сравнительные наблюдения, основанные на большом эмпирическом опыте.

Применяемая автором этого труда таксономическая классификация основана на проекции в многомерном пространстве, которая заменяет несколько линейных проекций. Метод таксономии пригоден как для типологической характеристики материала, так и для конкретной оценки тех или иных данных и выбора критериев, с помощью которых эти данные анализируются. Благодаря этому мы можем не вступать в дискуссию о том, что же следует считать важнейшими признаками и что с чем сравнивать (чему так много внимания уделяют словацкие авторы¹⁵⁶).

¹⁵³ Dobrowolski Z. Etude sur la construction des systèmes de classification. Warszawa, 1964.

¹⁵⁴ Elščeková A. Methods of Classification of Folk Tunes. — «Journal of International Folk Music Council», V. 18, 1966, p. 56—76.

¹⁵⁵ Czekanowska A. Zastosowanie polskich metod statystycznych do klasyfikacji melodii ludowych. — «Muzyka», 1969, nr 1, s. 3—18.

¹⁵⁶ Elščeková A. General Consideration on the Classification of Folk Tunes. — «Studia Musicologica», V. 7, 1965, p. 259—262.

Использование математических методов, в частности теории множеств, позволяет значительно упростить методику классификации. При этом мы не обязаны ни оперировать чрезмерным количеством свойств, ни придавать слишком много значения их репрезентативности¹⁵⁷. Таксономический метод ограничен, однако, тем, что не может быть применен к постоянно пополняющимся коллекциям. Однако комплекс признаков, который использован для исследования одного собрания, может сравниваться с другим набором признаков, принятым для другого собрания. На основе такого сравнения можно выявить и специфику каждого из этих собраний, и ряд общих для них черт.

После общего обзора и беглой оценки существующих систем классификации следует подробнее остановиться на тех из них, что приобрели в последнее время особое распространение в нашей профессиональной среде. Это соответственно принцип лексикографической систематизации А. Ригера, а также уже названные выше — грамматическая систематизация Б. Бартока, классификация на основе комплексного анализа Эльшеков и только что упомянутая таксономическая классификация.

Музыкально-лексикографический метод

Метод Ригера можно применять при индексном упорядочении народных мелодий (систематизация напевов по мелодическим инципитам). Возможно, именно этот метод будет использован при переиздании монументального труда по польскому фольклору — собрания О. Кольберга¹⁵⁸. Этот метод оперирует инципитами, представленными с помощью цифр. Так, инципит, складывающийся из последовательности секунды, квинты, терции, секунды и квинты, изображается как 2, 5, 3, 2, 5, причем интервалы измеряются по отношению к основному тону, в качестве которого для всех мелодий принимается звук g^1 , в связи с чем все они соответственно транспонируются. Систематизация осуществляется согласно принципу, принятому во всех словарях, но при этом алфавитную очередность заменяет числовой ряд, в котором после меньших величин следуют большие, — так что инципит, обозначенный 1, 1, 1, 1, 1, предшествует инципиту 1, 1, 1, 1, 2. Этот принцип применяется и ко всем составным частям инципита.

Грамматический метод

Принцип постепенных приближений

Грамматический метод Бартока основан на принципе поэтапной систематизации «закрытого», завершеного собрания¹⁵⁹. При этом

¹⁵⁷ Kluge R. Zur quantitativen Bestimmung der Ähnlichkeits-Fragen. — In: 10th Congress of International Musicological Society. Lubiana, 1967. Kassel-Basel-London-Paris, 1970, S. 450—457.

¹⁵⁸ Kolberg O. Dzieła wszystkie. Kraków-Poznań, 1962. — Новая серия.
¹⁵⁹ Bartók B. Das Ungarische...; Bartók B. Die Volksmusik der Rumänen...

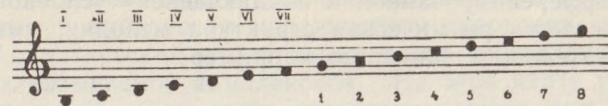
первоначально выделяются группы, интуитивно воспринимаемые как обособленные, а также группы, которые объединяются по внешним признакам (связь с танцем, обрядом или факторами иного рода). В определенных таким образом общих группах затем производится внутренняя систематизация согласно стилистическим критериям. Все сборники Бартока подразделяются на главы (части) по разным принципам. Так, в монографии о румынских песнях он в первую очередь выделил группы песен с различной функциональной обусловленностью: свадебные, коляды, коломыйки, хора-лунга (песни протяжные, лирического настроения, лишенные отчетливых жанровых признаков и приуроченности), а в монографии о венгерских песнях — три самостоятельные стилиевые группы: музыку древневенгерскую, нововенгерскую и заимствованную (преимущественно цыганского происхождения). В своем предпоследнем сборнике сербохорватских женских песен (в основном из областей Боснии и Герцеговины) Барток вообще отказался от какого-либо жанрово-стилистического разделения, так как материал оказался внутренне однородным. Выделенные им общие группы были систематизированы здесь на основе стилистических признаков, согласно довольно точно соблюдаемой иерархии.

Внутреннюю систематизацию каждого раздела Барток начинал с анализа стиховой структуры. Так, например, в монографии о венгерских песнях вначале рассматриваются мелодии с восьми- и двенадцатислоговыми стихами как наиболее типичные, а затем мелодии с иным количеством слогов (в стихе, семи-, одиннадцати- и т. д.). Следующий этап — определение типа ритмической структуры полученных таким образом групп (например, древневенгерских мелодий с двенадцатислоговым стихом): изоритмическая — одна модель или гетероритмическая — несколько моделей; и, наконец, за этим следует более детальное описание каждой ритмической модели (они выписывались и систематизировались отдельно) по ее композиционным и звуковысотным особенностям. Последние рассматривались с точки зрения соотношения совершенного и несовершенного каданса, а также с точки зрения мелодического содержания отдельных элементов. В приложении к каждой монографии Барток приводит огромное количество материала, систематизированного при помощи описанного метода, что помогает понять принципы составления сборника.

Система условных обозначений и символов

Созданная Бартоком система является классическим примером упорядочения всех входящих в нее элементов путем их последовательного сближения. Ценным достижением его трудов с точки зрения систематики является введение целого ряда приемов, а также условных обозначений, принятых теперь в европейской фольклористике почти повсеместно. Исходным приемом становится у него приведение (транспонирование) всех мелодий к тонике g^1 , а затем

цифровое обозначение всех ступеней вверх от g^1 арабскими цифрами и соответственно вниз от g^1 римскими цифрами¹⁶⁰:

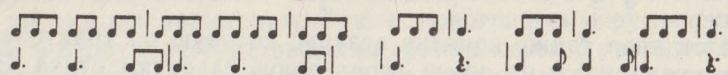


Барток ввел также понятие цезуры, которую он трактовал как звук, приходящийся на конец (последнюю гласную) стиха. Заслуга Бартока заключается и в том, что он обратил внимание на различные финальные и квазифинальные звуки и ввел для них специальные обозначения. Так как последний финальный звук приходится всегда на g^1 , последняя цезура им не обозначается, обозначению подлежат только остальные. Так называемая главная цезура (половинный каданс) находится обычно в середине мелодической строфы, то есть, как правило, после второго стиха (в четырех- или трехстрочной строфе). Эта цезура помечается полным квадратом \square , а остальные — в «полуквадратах» — квадратах без одной стороны; соответственно \square (после первого) и \square (после третьего стиха в четырехстрочной строфе). Так, цезуры в мелодии, в которой половинный каданс приходится на V ступень, первый стих оканчивается на I ступени, а третий — на секунду ниже от финального звука, обозначаются так: \square I \square 5 VII. Другие обозначения Бартока касаются среди прочего изо- или гетерометрии стиховых структур. Изометричные строфы обозначаются всегда буквенным символом одного и того же ранга (для примера, формула $z z z z$ может служить для обозначения строфы из четырех одинаковых восьмисложных стихов). Гетерометричные строфы обозначаются разными символами (например, $z z Z z$ может обозначать строфу, состоящую из семи- и десятисложных стихов по формуле $7 + 7 + 10 + 7$). Принятые почти повсеместно и задолго до Бартока обозначения, употреблявшиеся для систематизации форм и их разделов, также были им упорядочены. Не вникая детально в мелодическую структуру, Барток ограничивался обозначением мелодического содержания отдельных разделов заглавными буквами A, B, C, D и т. д. в том случае, если соответствующие разделы характеризуются различным содержанием; если же это содержание разделов идентично, то он обозначал их одной и той же буквой, например, A, A, A, A. Секвенция отмечается присоединением к символу малого s. Если секвенция восходящая, то индекс s помещается сверху, а если нисходящая, то снизу: A, A_s. Если секвенция состоит из нескольких звеньев, выписывается их количество: например, пять секвенционных шагов обозначаются как A, Asssss. В случае мелодических изменений, которые можно квалифицировать как варианты, добавляется маленькая буква v, например: A, Av. Если же различие состоит только в изменении последней ноты, то добавляется арабская цифра, характеризующая интервал, отличающий вариантное проведение от основного: A, A₅ означает окончание на квинту ниже, а A, A⁵ — окончание на квинту

¹⁶⁰ Bartók B. Serbo-Croatian ..., p. 27.

выше. Этот комплекс символов позволяет довольно точно отразить структуру мелодии.

Менее дифференцированной и поддающейся условной записи у Бартока остается ритмическая структура мелодии, выписываемая последовательно и полностью, например:



Звуковысотная характеристика сводится у Бартока к определению типа ладозвукорядной организации. Основные из этих типов — пентатоника, модализм (старинные лады), мажороминорная система (с особой трактовкой плагальности), причем, в отличие от композиционно-мелодического анализа напевов, при характеристике тональных явлений Барток не применяет конкретных символов. Трудно поддающиеся однозначному определению тональные образования, такие, например, как узкодиапазонные балканские лады, Барток обозначает путем установления амбигуса мелодии, а также указания цезур; так, например, VII-2 1 означает звуковой комплекс $f^1 - a^1$ с полукадансом на g^1 .

Принципы систематизации, а также выработанный Бартоком набор символов были в значительной степени дополнены его сотрудниками и учениками (П. Ярданьи, З. Кодай, Л. Лайта, Б. Раецки и др.), о чем свидетельствуют венгерские публикации, появившиеся уже после его смерти¹⁶¹.

Автоматизированная система классификации, основанная на комплексном анализе

Классификация Эльшеков, так же как бартоковская, оперирует несколькими приемами детализации при аналитическом отборе материала. Результаты этих анализов выявляются при перенесении их на перфокарты. Первоначальный анализ проводится на так называемых идентификационных карточках, на которых учитывается шесть стилистических признаков¹⁶²: 1) тональность (принадлежность к той или иной ладовой системе), 2) финальные звуки (цезуры), 3) форма (мелодическое строение), 4) слоговая структура (тип стиха), 5) количество тактов, приходящееся на одну стиховую строку, 6) характер ритмического развития. Следующий этап основан на дальнейшей аналитической детализации, то есть на составлении так называемой сравнительной карты, которая учитывает четырнадцать параметров, что свидетельствует о более подробном подразделении стилистических признаков. Этот этап характеризуется не только введением дополнительных сведений о жанре песни, о принадлежности материала к определенной этни-

¹⁶¹ Bartók B., Kodály Z. Corpus Musicae popularis hungaricae. Budapest, 1951—1953 и последующие.

¹⁶² В первых своих работах Эльшеки учитывали значительно большее число показателей; позднее их количество было ограничено.

ческой группе, но и весьма детально подходить к тонально-мелодическим явлениям. Сравнительные карты включают данные не только о принадлежности к ладовой системе, но и о типе тональной ячейки, об амбигусе, о мелодическом «каркасе» (контуре мелодии). Аналитический отбор завершается составлением третьей карты, так называемой комплексной. На этой карте учитывается уже 35 признаков как весьма детализированных, так и сводных (статистических). Так, например, наряду с уже перечисленным выше, учитываются тип фактуры (количество голосов, состав исполнителей), метр и агогика (относительный и абсолютный темп). Кроме того, наряду с конкретными количественными данными (амбигус), даются более общие — типологические (вид мелодической линии) и статистические (количество определенных интервалов, соотношение поступенных мелодических ходов и скачков, статистика восходящих и нисходящих интервалов, количество метрических единиц, виды тактов и их соотношение).

В итоге так называемая комплексная информационная карта охватывает следующие 35 пунктов: 1) принадлежность к этнической группе, 2) жанр, 3) область распространения мелодии, 4) количество звуков, 5) тип звукорядной шкалы, 6) принадлежность к определенной ладовой системе, 7) тип ладовой ячейки, 8) тональный каркас, 9) мелодическая характеристика, 10) вид ладовой централизации, 11) тонические звуки, 12) мелодические инципиты, 13) тип мелодической линии, 14) статистика интервалов, 15) число восходящих и нисходящих интервалов, 16) соотношение поступенных ходов и скачков, 17) вид многоголосия, 18) род полифонии, 19) количество голосов, 20) тип формы, 21) количество мотивов, 22) принцип членения, 23) принцип формообразования, 24) тип стиховой структуры, 25) количество слогов, 26) ритмическая характеристика, 27) вид метра, 28) количество тактов, 29) пропорции между ними, 30) образец тактовой единицы, 31) количество метрических единиц, 32) тип ритмической организации, 33) относительный темп, 34) абсолютный темп, 35) состав исполнителей. Все это кодируется затем на перфокартах, дающих возможность разного рода сопоставлений и аналитических разрезов. В результате сопоставления идентификационных, сравнительных и комплексных карт можно наблюдать отдельные этапы работы исследователей, обнаружить изменения, которым подвергалась их точка зрения по мере накопления материала и лучшего им овладения. Карту первого типа можно назвать информационной, а последнюю — подробной аналитической картой. То, что эта методика пригодна для исследования на самых разных уровнях овладения материалом, является одним из ее основных достоинств; она также исключает опасность диспропорций в подходе к изучению материала, к преимущественному рассмотрению одних проблем в ущерб другим, что характерно, например, для первого типа карты. Самой большой заслугой Эльшеков представляется то, что на основе исчерпывающего ознакомления с обширной мировой литературой они собрали всевозможные данные, касающиеся стилистических особенностей (классификационных признаков) народной музыки. Можно предполагать, что более глубокое понимание суще-

ности этих стилистических признаков, их значимости в различных контекстах, приводит в будущем к сокращению столь большого числа описательных категорий, в том числе и за счет выделения важнейших из них, в чем неопределимую услугу может оказать применение статистико-математических методов. К достижениям чехословацких ученых следует отнести и мысль систематизировать ритмические формулы по числу длительностей в одном такте¹⁶³. Это в конечном итоге ведет к более логичному представлению о ритмической структуре мелодии, нежели выписывание схем по примеру Бартока, и к более точной интерпретации материала, чем применяемая Вимайером характеристика по соотношению стихотворных стоп¹⁶⁴.

Таксономический метод

Используемая автором настоящей работы таксономическая классификация, в отличие от концепции Эльшеков, является методом, применимым только по отношению к завершенным собраниям. С точки зрения статистики — это метод выявления, а затем упорядочения скоплений, гнезд однородного материала внутри неопределенных множеств. Его целью является создание типологии путем расчленения массива на составные части (подмножества), определения условных расстояний между отдельными подмножествами и установления центров (кульминационных пунктов) отдельных подмножеств, что создает основу для соответствующих выводов. Этот метод можно применять также для исследования дифференцирующей ценности отдельных аналитических признаков. В основе данного метода лежит диаграфический метод Я. Чекановского¹⁶⁵, несколько видоизмененный, усовершенствованный в 1950-е годы группой математиков из Вроцлава во главе с Х. Стейнхаусом¹⁶⁶. Они и дали этому методу название таксономического, а также заменили линейную классификацию дендритной, «древовидной» (по образцу генеалогического древа, от *dendron* — дерево¹⁶⁷).

Таксономический метод предполагает несколько этапов обработки материала, которые мы постараемся подробно описать.

Ограничение материала.

Выбор признаков

В таксономическом методе предварительные операции сводятся к обозначению соответствующими символами определенных

¹⁶³ При разработке этого метода они многое почерпнули у своих коллег из Брно.

¹⁶⁴ Wichmayer T. *Rhythmik und Metrik*. Magdeburg, 1917.

¹⁶⁵ Czekanowski J. *Zur Differentialdiagnose...*

¹⁶⁶ Florek K., Łukasiewicz J., Steinhaus H., Zubrzycki S. *Taksonomia wrocławska...*, s. 194.

¹⁶⁷ Florek K., *op. cit.*, s. 195: «Под дендритом мы понимаем такую логическую линию, которая может, не замыкаясь на себя, разветвляться, причем так, что каждые два элемента собрания оказываются на такой схеме ею соединенными. Очевидно, что линейное упорядочение представляет собой частный случай дендрита».

Прим. ред. В русскоязычной литературе вместо понятия «дендрит» обычно употребляется выражение «классификационное дерево».

признаков, число которых зависит каждый раз от цели анализа; конечной целью при этом должен быть полный анализ собрания, а также сравнительный анализ по отношению к внешнему материалу со сходными стилистическими характеристиками — региональными или же функциональными. В дальнейшем по результатам анализа можно установить, какие признаки имеют специфический характер, а какие — общий, а также какие из них лучше всего дифференцируют собрание на части.

При первоначальном отборе признаков следует руководствоваться двумя соображениями: практической целесообразностью и однозначностью определения этих признаков. Следует подбирать такой комплекс признаков, который характерен для всего исследуемого материала и дает возможность определять их вполне адекватным способом (например, либо *a*, либо *b*, а не немного *a*, немного *b*). Еще не решен до конца вопрос о том, следует ли сталкивать на одной плоскости разнородные признаки (например, стилистические и функциональные), что можно было бы заметить, например, в вышеописанных классификационных системах Бартока и Эльшеков. Более правильным представляется раздельное упорядочение материала на основе по возможности однородных признаков (например, собственно музыкальных или функциональных), а уже затем сопоставление друг с другом результатов этих различных упорядочений. Самым важным принципом является использование всех результатов анализа, но без слишком мелочного обдумывания внутренней структуры признаков. Подбор признаков зависит от качества материала и является каждый раз несколько иным. Так, например, в первой своей работе, основывающейся на этом методе¹⁶⁸, автор этого труда использовал пять стилистических признаков: тональность, вид метра, тип ритмики (согласно стопным образованиям), общие пропорции формы и принципы формообразования. Во второй работе¹⁶⁹ выделялось уже семь признаков: тональность, метр, тип ритмики (согласно общему характеру — танцевальная, декламационная), тип формы (стиховая, строфная), принципы формообразования, типы каденционных отношений, а также тип структуры текста. В третьей работе¹⁷⁰ автор использовал также семь признаков, но несколько иных, а именно: амбитус, тип основной ладоинтонационной ячейки, положение финального звука, типы каденционных отношений, способы трактовки текста, принципы формообразования и тип фактуры. Каждый раз детерминированные таким образом наборы признаков давали возможность более или менее полно описать материал, а затем установить степень различия между самими избранными методиками. Очередность, в которой признаки принимались во внимание, не играла при этом никакой роли. Так, например, если первый символ обозначал тональность, а последний — принципы формообразования, то в другой раз очердность символов можно было поменять на обратную и начать вычислять с другой стороны — для окончатель-

¹⁶⁸ Czekanowska A. *Pieśń ludowa Opoczyńskiego na tle problematyki etnograficznej*. — *Studia Muzykologiczne*, t. 5, 1956, s. 440—550.

¹⁶⁹ Czekanowska A. *Pieśni biłgorajskie*. Wrocław, 1961.

¹⁷⁰ Czekanowska A. *Ludowe melodie wąskiego zakresu...*

ных подсчетов это было безразлично. Для удобства, однако, принятая нами очередность в рассмотрении признаков выдерживалась более или менее последовательно.

Установление степени различий.

Измерение объектов

Оценить степень различия между явлениями возможно, если избранные их характеристики представить в цифровом выражении, что позволяет затем перевести данные на машинный язык. Осуществление этого требует некоторых конвенций и соблюдения ряда условностей. Последние особенно необходимы, если структура признаков, характеризующих явление, не вполне однородна и если признаки не слишком однозначны. Допустим, что несколько различных характеристик объектов (мелодий, в частности) выступают одновременно, например: $a \ b \ c$. В этих случаях степень различий между этими объектами (мелодиями) следовало бы изобразить дробью.

Измерения такого рода на практике оказываются, однако, очень затруднительными. Поэтому значительно практичнее установить конвенциональную шкалу расстояний для всех комбинаций признаков. Так, например, при семи принятых во внимание многозначных признаках конвенциональная шкала различий может выглядеть так, как на следующей диаграмме:

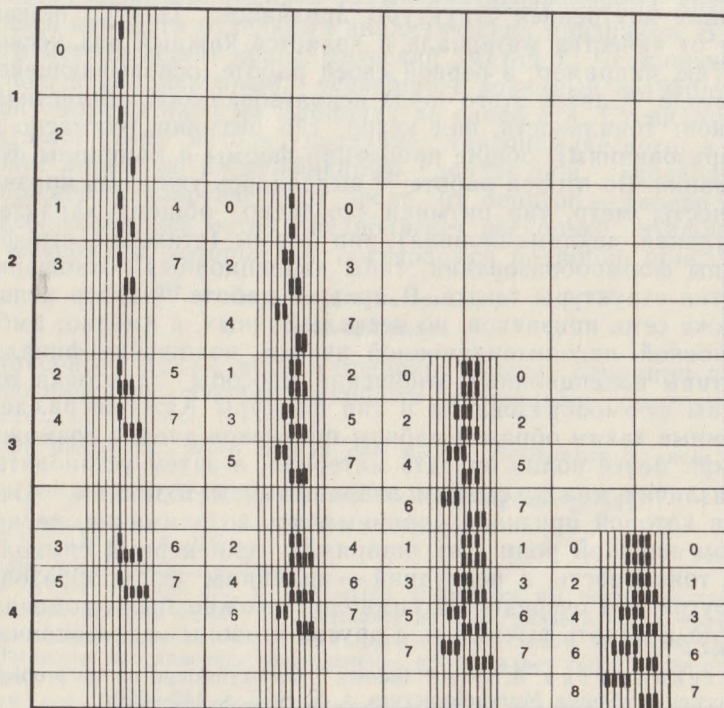


Рисунок 7

Установление числовых характеристик (составляющих) для определения степени различий между отдельными признаками и их комбинациями дает возможность установить и степень различия между объектами (мелодиями) по определенному образцу, о чем см. ниже.

Использование подсчитанных различий

Подсчитанные степени различий являются основой для составления так называемой матрицы различий¹⁷¹, например:

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	0	7	5	11	6	3	4	6	9
2	7	0	8	7	2	9	1	12	9
3	5	8	0	10	13	4	2	7	14
4	11	7	10	0	11	7	15	6	22
5	6	2	13	11	0	3	16	1	8
6	3	9	4	7	3	0	2	7	17
7	4	1	2	15	16	2	0	4	9
8	6	12	7	6	1	7	4	0	13
9	9	9	14	22	8	17	9	13	0

¹⁷¹ В литературе по этому вопросу она известна как таблица Чекановского. Согласно описанию математиков (Flogek K. ..., op. cit., s. 194), «таблица Чекановского имеет в начале строки x и в начале колонки x x -ный элемент произвольно упорядоченного собрания Z . Таким образом, она представляет собой квадратную таблицу с p колонок и p строк, где p есть количественная характеристика собрания Z . В пересечение строки x и колонки y таблицы Чекановского вписывается расстояние от элемента x до элемента y собрания Z . Далее, таблица Чекановского симметрична относительно основной диагонали, поскольку расстояние между элементами x и y равно расстоянию от y до x , а на основной диагонали оказываются, таким образом, только нули, так как расстояние от x до x равно нулю.

Обработку этой матрицы можно доверить ЭВМ. Кроме того, на основе ее можно уже приступить к «графической проекции» или к построению диаграммы ¹⁷²:

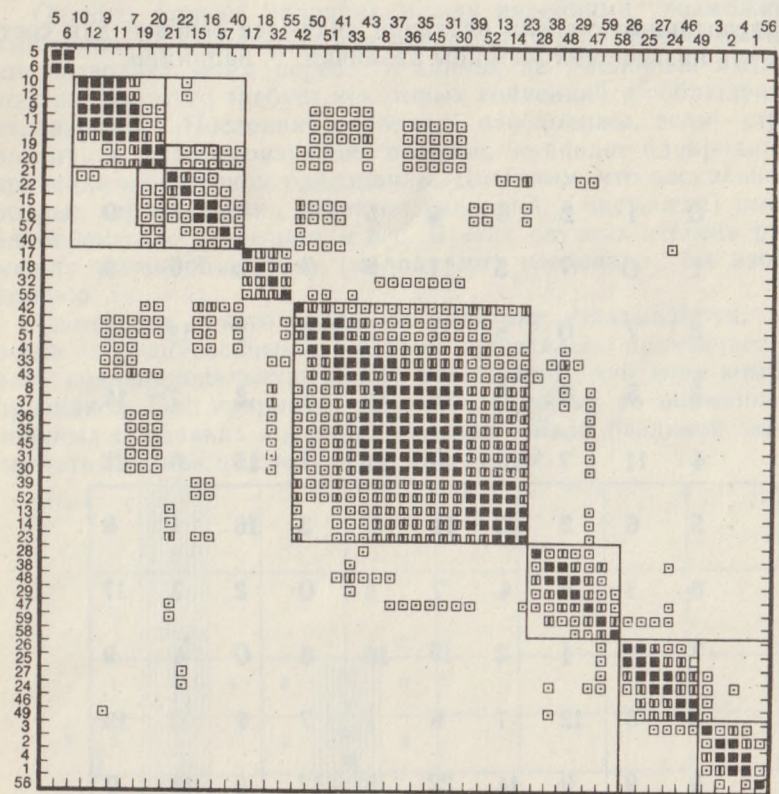


Рисунок 8

¹⁷² См. описание диаграммы по К. Флореку и др. (цит. соч., с. 194): «Диаграмма Чекановского порождается таблицей Чекановского путем замены числовых обозначений штриховкой. Наименьшим числам соответствуют полностью зачерченные клетки (на миллиметровой бумаге). Чем больше расстояние, тем реже штриховка; расстояния, большие каких-либо заранее определенных, обозначаются белыми (пустыми) клетками. Далее изменяется порядок исследуемых объектов так, чтобы темные поля диаграммы образовывали квадраты вблизи основной диагонали. Благодаря этому достигается как определенное линейное упорядочение объектов, так и группировка этих объектов по степени близости». См., помимо этого: Czekański J. Zarzys metod statystycznych. 1913.

или дендрита:

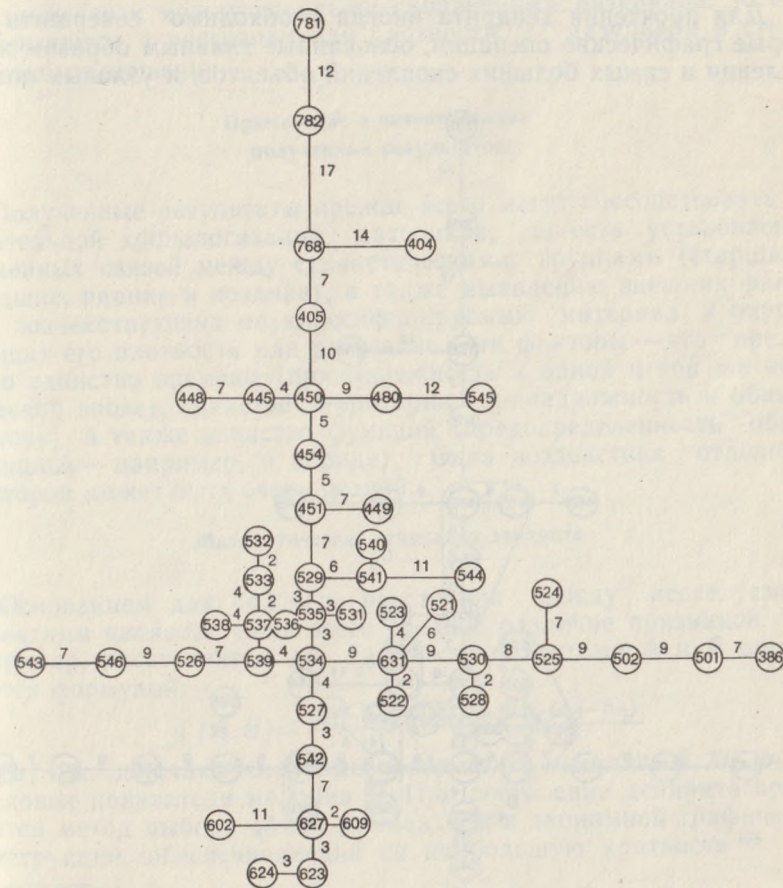


Рисунок 9

Задачей последнего является упорядочение подсчитанных степеней различий. Ведущей идеей «классификационного дерева» является упорядочение его ответвлений согласно самым кратким расстояниям между отдельными элементами (объектами) того или

инного множества¹⁷³. Теперь, после соответствующей обработки материала, его упорядочение также доверяется машине. Это позволяет получить отдельные подмножества, что дает уже основания для вычерчивания дендрита.

Прочтение и интерпретация дендрита

Для прочтения дендрита иногда необходимо совершить некоторые графические операции, основанные главным образом на выделении и самых больших скоплениях объектов, и узловых позиций

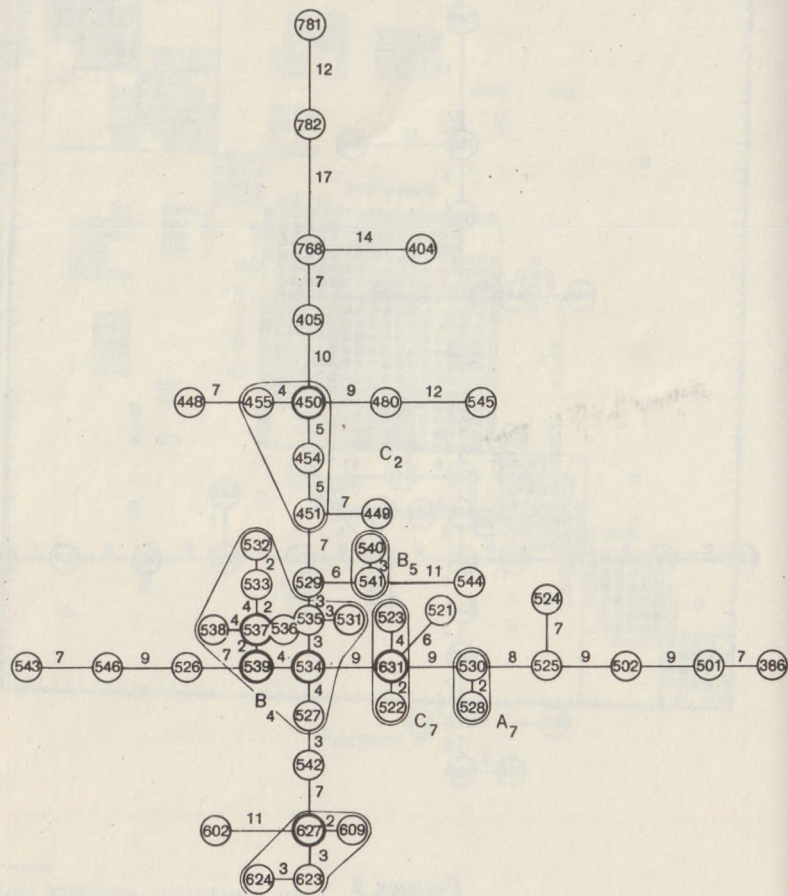


Рисунок 10

¹⁷³ На с. 196 цитируемого издания (К. Флорек и др.) описывается метод конструирования кратчайшего дендрита. Сущность этого метода заключается в том, что каждый элемент в общей совокупности материала соединяется отрезком прямой с ближайшим к нему элементом. Таким образом, возникает некоторое количество геометрических фигур, которые могут быть названы множеством I разряда. Каждое из них имеет свои узловые точки, свои вершины, соединяя которые по кратчайшим расстояниям можно получить множество II

Можно договориться о выделении позиций, от которых расходитя не менее установленного количества ответвлений¹⁷⁴. Это дает возможность описать наиболее тесно связанные между собой подмножества, а также обнаружить их главных представителей, максимально типичных для каждого подмножества.

Форма дендрита, его общая конфигурация отражают, сверх того, взаимосвязи между главными скоплениями материала, то есть информируют о рассеянии или плотности¹⁷⁵ материала в стилистическом отношении.

Применение и интерпретация полученных результатов

Полученные результаты прежде всего могут способствовать относительной хронологизации материала, то есть установлению временных связей между стилистическими группами (старшие и младшие, ранние и поздние), а также выявлению внешних факторов, воздействующих на классифицируемый материал и определяющих его плотность или рассеяние. Эти факторы — это прежде всего единство времени (принадлежность к одной и той же исторической эпохе), единство территории (принадлежность к общему региону), а также единство функций (предопределенность общей функцией — например, в обряде). Сила воздействия отдельных факторов может быть очень разной.

Математические основания дендрита

Основанием для подсчета расстояния между исследуемыми объектами является чаще всего среднее различие признаков. Так, например, расстояние $d(A, B)$ между объектами A и B определяется формулой:

$$d(A, B) = \frac{(a_1 - b_1) + (a_2 - b_2) \dots + (a_n - b_n)}{n}$$

где a_1, a_2, \dots означают числовые показатели мелодии A ; b_1, b_2, \dots — числовые показатели мелодии B . При построении дендрита применяется метод выбора самой компактной и экономной графической конструкции, обеспечивающий ее наибольшую краткость¹⁷⁶.

разряда. Под расстоянием между элементами этого второго, более сложного множества следует понимать длину самого короткого отрезка, соединяющего между собой ближайшие точки соответствующих подмножеств. Действия такого рода следует повторять до тех пор, пока все собрание материала не соединится в один сложный дендрит.

Прим. ред. Содержание данной сноски представляет собой свободный пересказ цитаты из математической работы К. Флорек и др.

¹⁷⁴ Именно эта процедура применена автором в приведенном дендрите.

¹⁷⁵ Под плотностью мы понимаем некую среднюю величину, получаемую путем деления суммы расстояний на количество позиций (пунктов).

¹⁷⁶ Florek K., Łukaszewicz J., Perkal J., Steinhaus H., Zubrzycki S. Sur liaison et division des points d'un ensemble fini. — «Colloquium Mathematicum», 1951, nr 3—4, p. 282—285.

Контрольные исследования

При стандартизированном описании, а затем при подсчете и упорядочении результатов на машинах, появляется ряд трудностей. Самая большая из них обычно касается идентификации материала. Речь идет о том, чтобы одинаково обозначенные мелодии были в самом деле близки друг другу, чтобы градация сходства или расхождения символов отвечала их реальному соотношению. Эти требования можно выполнить несколькими способами, цель которых — провести контрольные исследования. Исследования эти касаются прежде всего проверки правильности выбора признаков, их внутренней структуры, взаимных корреляций и информационной ценности. Проверить это легче всего путем построения нового дендрита, «повернутого» по направлению к данным признакам.

Принципиальные различия признаков сводятся прежде всего к тому, что они обнаруживают различную степень дифференцированности. Существуют признаки, характеризующие только двумя состояниями (например, выровненный темп — изменяющийся темп), и признаки, более многообразные в своих проявлениях, например, число голосов (2, 3, 4 и т. д.). Сопоставление по-разному шкалированных признаков искусственно усиливает или ослабляет впечатление сходства. Сверх этого, следует отличать точно измеримые признаки (например, в секундах, в числе колебаний) от признаков, измеряемых относительно, то есть согласно принятой условности (например, в соответствии с общепринятыми диатоническими или пентатоническими шкалами). Сопоставление на одной плоскости признаков, измеряемых разными способами или иначе шкалируемых, неправомерно. Поэтому, если мы пользуемся, например, точной шкалой и сопоставляем ее с относительным измерением, ее следует трансформировать, сообразно определенным правилам свести к более обобщенной шкале. Если же мы сопоставляем по-разному шкалируемые признаки, следует признать преимущественную ценность одного из этих признаков.

Правильность подбора признаков, как уже было сказано, можно контролировать построением «повернутого» по направлению к ним дендрита. В данном случае это будет графическая проекция самых маленьких расстояний по новому, измененному набору признаков, а точнее — их определителей. Отдельные признаки (например, разновидности тональной системы, типы ритмики) оцениваются с точки зрения их реализации в объектах (мелодиях). Описание материала выглядит в этом случае не как система символов, но как комплекс отрицательных или утвердительных ответов на вопросы о проявлении или наличии тех или иных признаков, вернее, их детерминат. Например:

Детерминат признаков	Объекты	1	2	3	4	5
A (минорный тетракорд)		+	-	-	+	-

де A обозначает детерминат признаков; 1, 2, 3 — конкретные учетные номера объектов (мелодий). С математической точки зрения это есть отклонение в другую сторону, ибо если первая проекция изображала k пунктов (мелодий) в i (количество признаков)-мерном пространстве, то вторая является проекцией i пунктов (детерминатов признаков) на k (число мелодий)-мерное пространство. Основой для подсчетов различий в первом случае является табель, в котором количество строк соответствует количеству объектов (мелодий), а количество столбцов — количеству исследуемых признаков. На пересечении i -строки и k -столбца размещается числовая величина t -признака и i -объекта. Основой для подсчетов во втором случае (инверсии) является матрица (таблица), в которой количество строк соответствует количеству детерминатов, а количество столбцов — количеству исследуемых объектов. На пересечении i -строки и k -столбца размещается числовая величина i -детермината признака и k -объекта, согласно установленной шкале измерения (например, величина 2 если +, 0 если —). Матрица постоянной является и в этом случае основой для вычерчивания дендрита. Задача этого контрольного дендрита — определение представительного набора признаков путем выявления узловых позиций, так же как это имело место в предыдущем дендрите. Только после этого контрольного исследования признаков можно вторично классифицировать совокупность материала с учетом меньшего их количества. В результате мы должны получить существенно более правильную картину. Самым большим достоинством данного метода является возможность применения его в исследовательской практике, имеющей дело с признаками, фиксируемыми в различных шкалах, и каждый раз в зависимости от цели, которую на данном этапе поставил перед собой автор. Положительным свойством этого метода является также возможность обнаружения комплексов сходных явлений, а не только выявление подобий, что часто происходит в других методах¹⁷⁷. Применение таксономического метода в музыковедческих исследованиях может оказаться очень результативным при установлении так называемого мелодического типа. При этом, и это вытекает из набора признаков, реализуется только некоторое количество комбинаций различных стилистических свойств. Математико-статистический метод дает возможность переведения качественных понятий в количественные. Он позволяет установить, с какого момента, от какого дендритного узла (со сколькими входящими от него разветвлениями) материал признается типичным.

Описание материала

После анализа и систематизации материала его описание сводится к изложению результатов по разделам, соответствующим выделенным признакам или систематическим группам (возможно, также комплексам вариантов). Говоря о типах описания, следует

¹⁷⁷ Kluge R. Zur quantitativen Bestimmung...

иметь в виду также иерархию и очередность элементов (стилистических признаков), учитываемых при описании разного материала разными авторами.

Основной принцип описания материала — подход к отдельным признакам в соответствии со значимостью каждого из них. Факторы, учитываемые при описании, могут быть как собственно музыкальными, так и немусикальными (например, словесный текст); кроме того, можно различать признаки, относящиеся к собственно акустическим особенностям звука (длительность, громкость, тембр), и более сложные, «производные» факторы, касающиеся мелодики, ритмики, тональности. Очередность рассмотрения их может быть различной, в зависимости от специфики материала и подхода к нему автора. Можно отталкиваться от внешних факторов и двигаться к собственно музыкальным и наоборот. Например, в монографиях Бартока большое значение придается немусикальным факторам (преимущественно тексту), поскольку они играют важную роль в становлении музыкальной формы. В других западноевропейских работах (Г. Мерсманн, Й. Мюллер-Блаттау) на первый план выдвигается музыкальная форма, понимаемая довольно автономно, согласно теории «арок» (так называемая тектоника), а также принципы формообразования, если в таких случаях воздействие текстовой структуры не является определяющим. Зато к экзотической музыке невозможно подходить, не учитывая ритуально-магических функций, имитации голосов природы и определенного словесно-смыслового содержания¹⁷⁸. В музыке этого типа немусикальные факторы должны трактоваться как первостепенные. Подобным же образом следует подойти к вопросу об основных, «первичных» и вторичных, «производных» свойствах мелодических звуков. В западноевропейской музыке, фиксируемой прежде всего в виде нотной записи, значительное развитие получают как раз вторичные свойства звука. При описании восточноевропейской музыки значение «первичных» свойств возрастает, а при изучении примитивной и экзотической музыки становится принципиальным, первостепенным¹⁷⁹. К сожалению, не всегда основные особенности звука могут быть достаточно изучены вследствие несовершенства их фиксации.

¹⁷⁸ Восприятие бестекстовой музыки многих индийских племен весьма сложно для стороннего наблюдателя.

¹⁷⁹ Для примера можно сравнить разделы монографии о сербо-хорватской музыке Б. Бартока (Serbo-Croatian...) с монографией Э. Эстрайхера (Chants et Rythme...). Монография Эстрайхера состоит из следующих разделов: Крики женщин; Массовые крики; Внешность исполнителей в процессе исполнения; Танцевальные движения; Продолжительность танца; Анализ — полифоническая структура, архитектоника, мелодические попевки, динамическая структура; Ритм танца; Шаги и танцевальные фигуры; Метрический аспект; Акцентуация, трактовка метроритма; Разные типы метров. У Бартока значительно больший удельный вес приобретают собственно музыкальные явления. Содержание разделов его монографии следующее: Строфика текста; Мелодическая структура; Принципы формообразования; Амбитус; Лады и звукоряды; Ритмика; Многоголосие; Особенности исполнения; Отношение текста к напеву.

Категории описания

Основой описания всегда являются комплексы категорий, относящиеся к тем или иным стилистическим особенностям. Рассмотрим наиболее важные из таких категорий, учитывая их историческое значение и географическое распространение.

Тональность

При упорядочении звуковых явлений мы обычно обращаемся к двум основным категориям: шкале и тональной системе¹⁸⁰. Шкалу (звукоряд) мы понимаем при этом более эмпирически — как употребляемый набор звуков, а тональную систему (лад) более абстрактно — как комплекс правил и определяющих норм. Звукоряд существует реально, и хотя он состоит из всего множества использованных звуков, организованы они, очевидно, согласно определенным правилам и нормам, в существовании которых мы не всегда отдаем себе отчет. Поэтому точное разграничение звукорядной и тональной систем затруднительно. Проще всего исследовать огромное разнообразие употребляемых ладов и звукорядов, учитывая степень их изученности в теории музыки. С этой точки зрения можно выделить лады и звукоряды, описанные в теории, и с другой стороны, — шкалы, принципы образования которых до сих пор не выяснены. Можно также классифицировать ладозвукоряды разными способами, например, по характеру строительного материала («сырья») и по принципам его отбора. Эти два аспекта, кроме того, позволяют ближе выяснить отношение «материальной шкалы» (сырья) и реально употребляемого звукоряда. Подробно рассматривая характер «материальной шкалы», можно, кроме того, выделить ряды с однородным и неоднородным интервальным составом; следует также подчеркнуть, что материал шкал может быть различным в том и другом случае (например, в двенадцати-ступенной хроматической гамме или в индийской гамме, состоящей из 22-х «шрути»), наконец, что эти шкалы могут быть темперированными или нетемперированными. Детально рассматривая принципы отбора, можно иметь в виду и то, что шкалы образуются разными путями, например, в соответствии с квинтовым кругом (в случае пентатоники — первыми пятью звуками этого круга, в случае гептатоники — первыми семью), а также путем деления

¹⁸⁰ Прим. ред. Здесь и далее в польском тексте постоянно используются эти два понятия (skala и system tonalny), широко распространенные в западном музыковедении, но не имеющие точного терминологического соответствия в русскоязычной литературе. Исходя из контекста, можно считать, что в советской теоретической традиции более всего данной терминологической паре отвечают понятия «звукоряд» и «лад». Это дает основания в дальнейшем тексте перевода пользоваться обеими этими, хотя и близкими, но отнюдь не совпадающими парами терминов, равно как и некоторыми другими, производными от них (например, «ладозвукоряд», «ряд» и т. д.) и сложно пересекающимися с ними терминами («гамма», «строй», «модальные системы» и др.).

Заслуживающая внимания попытка соотнести западную и русскоязычную ладозвукорядную терминологию предпринята В. Ерохиным в «Summary» к кн.: Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976, с. 284—285.

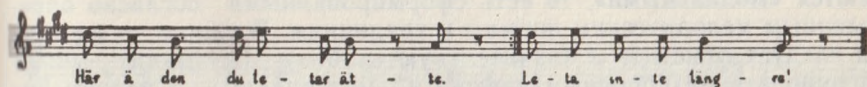
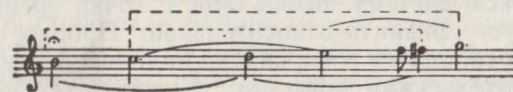
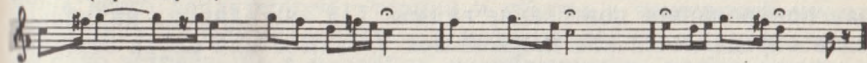
октавы на равные части (равномерная пяти- и семиступенная темперация в «пентафонике» слендро или «гептафонике» Таиланда)¹⁸¹.

При более подробном описании ладозвукорядов мы, кроме того, должны учитывать законы ладотонального тяготения, что неизбежно влияет на формирование тонального плана, мелодических оборотов и контуров интонационного ядра. Принимая во внимание эти факторы, мы можем внутренне дифференцировать существующие лады как пентатонического, так и гептатонического склада. Можно, например, четко отличить пентатонные гаммы с ярко выраженной централизацией вокруг второй или четвертой ступеней (китайские) от пентатонных ладов с тоникой на второй ступени (кельтские), первой и четвертой ступенях (венгерские), первой, четвертой и пятой ступенях (курпевские). Еще заметнее различаются (в плане тяготений) семиступенные диатонические лады. Среди них следует выделить сформированные мелодически (модальные) и вертикально, гармонически (европейские мажор и минор). Для мажороминора типично обостренное тяготение вводного тона (полутон в кадансе), противопоставление функций доминанты и тоники, что в результате часто ведет к «аккордовой» мелодике. Напротив, для модальных систем характерна плавная мелодика, малоинтервальные ходы (преимущественно поступенные), большая секунда в кадансах, а также отсутствие функциональных контрастов. В этих системах, кроме того, иногда присутствуют характерные мелодические обороты, однако они не являются непременным атрибутом всякой модальной системы, но каждый раз вытекают из определенных, «замкнутых» музыкальных традиций, связанных веками с определенными исполнительскими принципами, что еще раз подтверждает консерватизм и непрерывность традиции. Обороты эти типичны, например, для грегорианского хораля или мелодики восточных церквей (сирийской, еврейской, византийской), где они приурочены к определенным обрядам, являясь их «опознавательными знаками».

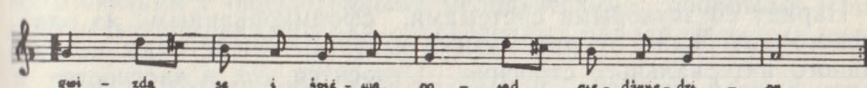
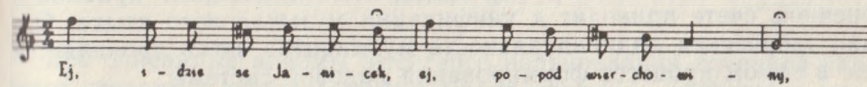
В народной музыке модального типа также можно найти ряд стереотипных оборотов, которые являются, по существу, рудиментами иных ладовых систем (например, пентатоники), сохранившимися в качестве основы более поздних тональных образований (это встречается также в практике инструментального музицирования). Однако такие обороты не упорядочены, не создают иерархии и их нельзя безоговорочно отнести ни к определенным ладовым системам, ни к обрядам.

Количество ладовых систем огромно как в музыкальной традиции Азии, так и Европы. Высокого уровня достигли модальные ладовые системы в Древней Греции, Индии, Иране, арабских странах, а также в средневековой Европе. Внутреннее упорядочение модальных систем производится с учетом чередования целых тонов и полутонов, структуры интервалов, а также наличия определенных типических оборотов. В народной практике, кроме того,

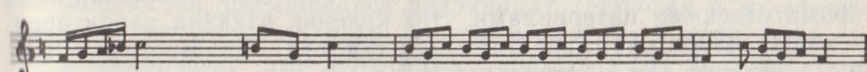
существовали и существуют до настоящего времени такие ладовые системы, которым трудно найти истолкование с точки зрения существующей теории. Это лады, которые теория музыки рассматривала только как нарушающие нормы, например, лидийский лад с увеличенной квинтой. Эта гамма особенно характерна для музыки горцев и пастухов Швеции (пример 7), Польши (пример 8), Альп (пример 9).



ПРИМЕР 7



ПРИМЕР 8



ПРИМЕР 9

Наряду с пента- и гептатонными системами важное значение в музыкальной практике имеют лады, базирующиеся на иной интервальной шкале (обычно более мелкой, чем полутоновая). Особенно часто они встречаются в музыкальных культурах Ближнего Востока и Индии, а также в зоне влияния этих культур¹⁸². Классическим примером интервальной шкалы такого типа является староиндийская гамма, состоящая из 22-х интервалов («шрути»), впрочем, до сих пор точно не определенных и не измеренных. Размеры интервалов в этих шкалах могут быть очень разными, поэтому фиксировать их сложнее, чем лады, базирующиеся на двенадцатиступенной хроматической гамме. Часто можно заметить, что в формировании того или иного звукоряда одновременно действуют несколько принципов. В целом же можно констатировать, что если пяти- и семиступенные лады мы интерпретируем как диви-

¹⁸¹ Прим. ред. О ладах slendro и pelog см. сноску 72 на с. 38

¹⁸² Например, в Юго-Восточной Европе.

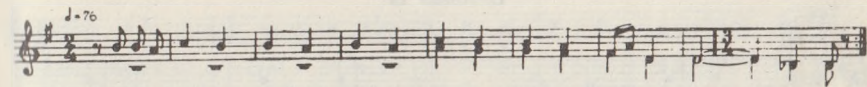
живные, то есть основанные на делении октавы в соответствии с определенными соотношениями, например, последованием шагов по квинтам либо чистым (темперированная система), либо «передуваемым» (полученным путем передувания), то строение персидско-индийских ладов следует объяснять скорее принципом прибавления и дополнения октавы, то есть аддитивно. При этом октаву следует понимать как интервал, с которого мы начинаем ощущать транспонированное повторение гаммы. Так как единица индийских ладов определяется как наименьшее уловимое для слуха отклонение («шрути»), всю систему интервалов, с точки зрения точности измерения, следует признать относительной. Процесс формирования ладов, употребляемых в персидско-индийской музыке, определяется исполнительскими нормами. Употребляемые гаммы являются «модальными», то есть сформированными согласно определенным мелодическим нормам и традициям. В одно и то же время следует отметить и значительную свободу (музыкант может оперировать разнородным звуковым материалом), и подчинение строгим «предписаниям». Обусловленный последними набор тональных, мелодических, ритмических, композиционных приемов в конечном счете приводит к унификации музыкального языка. Однако творческая индивидуальность музыканта здесь проявляется уже в самом процессе формирования ладовой системы.

Наряду со звуковыми системами, сформированными из однородного материала, теории музыки известны также лады неоднородного интервального строения. Относится это, в частности, к древним и средневековым ладам, в основе своей диатоническим, но подверженным хроматизации и энгармонизму в классическом значении этого слова, то есть оперирующим интервалами, чуждыми двенадцатиступенной хроматической гамме, например, четвертитонами — в случае энгармонизма, или еще более тесными, ультрахроматическими интервалами. Это явление издавна характерно для музыкальной практики Ближнего Востока, Юго-Восточной Европы и отчасти для Центральной Азии. В этих районах наблюдается противоборство двух видов гамм: двенадцатиступенной и микроинтервальной. Только принимая неоднородность этого материала как данность, можно осознать факт существования «большого» и «малого» целого тона, а также хроматического и диатонического полутонов¹⁸³. Во многих случаях такая неоднородность материала сознательно используется для большей выразительности исполнения.

В народной музыке часто встречается вариантное интонирование отдельных ступеней. Это имеет место в мелодиях в принципе диатонических, но особым образом «подкрашенных», «заостренных», «замутненных». Выбор варьируемой ступени, направление ее модификаций (повышение или понижение) зависят от традиций. Например, для мелодий, сформировавшихся под влиянием Востока и распространенных на Балканах и Украине, типичным

¹⁸³ Это особенно отчетливо проявилось в теории Аристоксена, описывавшего музыку островов и восточного побережья Средиземного моря, отмеченную сильным ориентальным влиянием.

является повышение квинты при одновременном понижении терции, что создает эффект увеличенной секунды. Для мелодий этих областей характерно также понижение второй ступени, что в результате создает эффект фригийского лада. Восходящее заострение квинты типично для пастушеских мелодий, близких к лидийскому ладу. Неуверенная, изменчивая, нейтральная интонация чаще всего характеризует терции и сексты в венгерской музыке. Некоторая «двусмысленность» в интонировании седьмой ступени нередко встречается в мелодиях, колеблющихся между модальностью, с одной стороны, и минорным или мажорным ладом — с другой. Для русской музыки характерным является понижение шестой ступени в конце напева, своего рода «спуск» на большую терцию вниз от тоники, например:



ПРИМЕР 10

Все описанные приемы высотного варьирования ступеней чаще всего связаны с определенными мелодическими оборотами и являются специфическими для определенных народнопесенных культур.

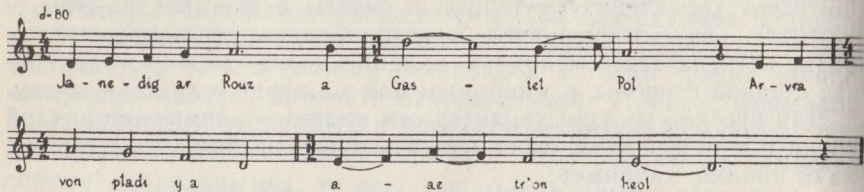
Лады, сохранившиеся в музыкальной практике разных народов, часто представляют собой наследие еще более древней музыкальной культуры, нередко имевшей и свою теорию. Однако дошедшие до нашего времени народные мелодии, как правило, уже подверглись различным трансформациям (упрощение, смешение разновидностей, сменявшаяся интонация), поэтому и их отношение к тем или иным ладовым системам, некогда описанным в теории музыки, имеет уже косвенный характер (как правило, такие лады не удовлетворяют и нормам строгой темперации). Так, косвенно связаны фригийские тетра хорды испанских мелодий с фригийским ладом грегорианского хора, когда-то распространенного в Испании (пример 11), или фригийские мелодии, типичные для современной Греции, — с дорическими древнегреческими ладами (пример 12) или, наконец, элементы средневекового дорийского или эолийского ладов, встречающиеся до сих пор в кельтских и скандинавских балладах (примеры 13, 14, 15), — с подлинным репертуаром того периода:



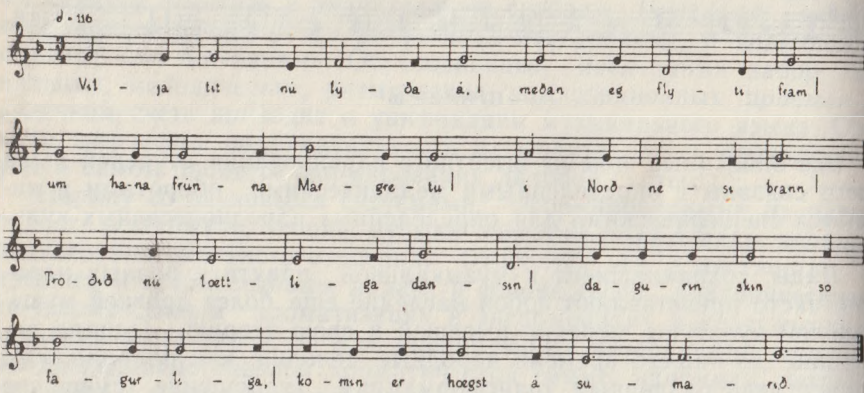
ПРИМЕР 11



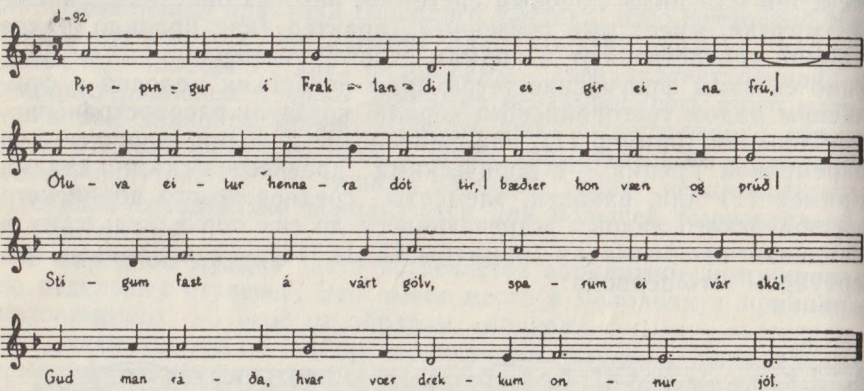
ПРИМЕР 12



ПРИМЕР 13



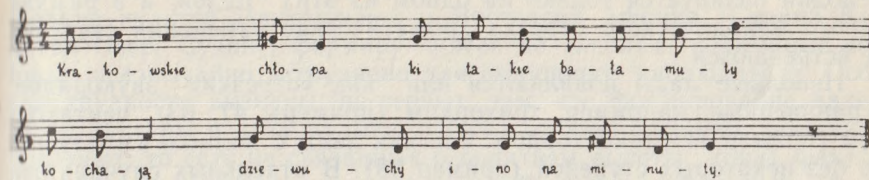
ПРИМЕР 14



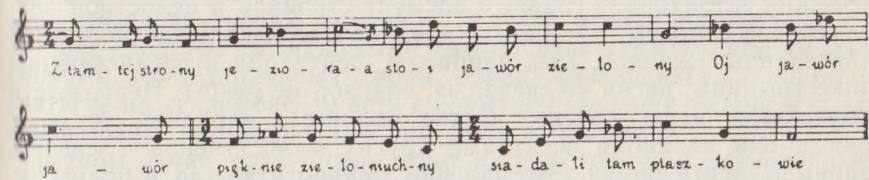
ПРИМЕР 15

В народной музыке часто встречаются смешанные лады (одновременно принадлежащие к нескольким разным системам), а также неполные и «дефектные» образования. К смешанным ладам

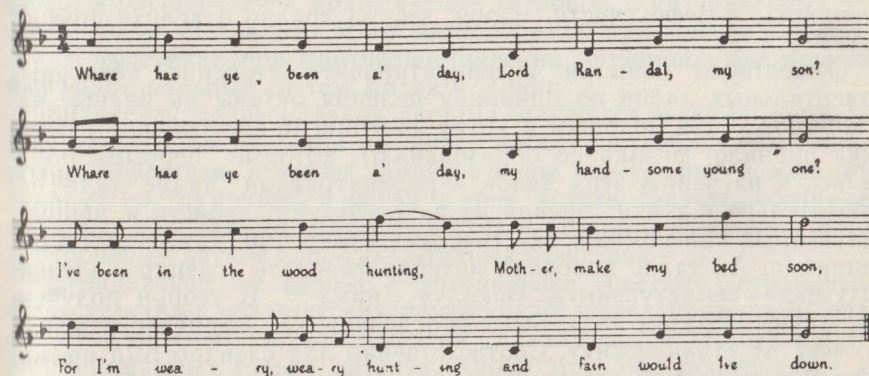
следует отнести как случаи «диффузии» различных видов гептатоники (мажорно-минорной и модальной, пример 16), так и результаты взаимодействия разных ладовых систем — например, пентатоники и гептатоники (примеры 17, 18):



ПРИМЕР 16



ПРИМЕР 17



ПРИМЕР 18

Особое место занимают такие явления, как включающая полутоны японская пентатоника. С точки зрения материала это — смешанные звукоряды (гептатонно-пентатонные), однако они имеют настолько важное значение в истории музыки, что их трактуют как самостоятельные, независимые системы.

Специального внимания заслуживают «мнимо хроматические» лады, то есть такие, в которых соседствуют по-разному организованные диатонические образования, например: $g-a-b-c^1$ и $g-a-h-c^1$, или $c-des-es-f$ и $c-d-e-f$, причем каждый фрагмент мелодии базируется только на одном из этих рядов, и в рамках одного мелодического отрезка хроматические изменения ступеней не встречаются.

Неполные лады появляются или как «отрезки» звукорядов, ограниченные, например, трихордом (примеры 47, 63), пентахордом (пример 44), гексахордом, или как лады с полным амбитусом, но без некоторых ступеней (пример 38). В отдельных случаях эти ряды являются результатом регрессивного развития и поэтому их действительно можно было бы назвать «дефектными». Некоторые из неполных ладов были теоретически описаны, как, например, греческий тетрахорд — главный элемент стройной и целостной звуковысотной системы; другие соединились с музыкальной практикой определенных жанров, как, например, пентахорд в средневековой эпике (былины, песни «Калевалы», *chanson de geste*). Неполные и «дефектные» лады — очень частое явление в народной музыке. Иногда они являются остатками других малоступенных систем, например, пентатоники. Это явление хорошо известно в польском, венгерском, кельтском фольклоре (отсутствуют шестая или вторая и шестая ступени), в русской музыке (отсутствуют вторая и шестая, шестая и седьмая, или вторая и седьмая ступени). Явления неполноты и дефектности, порой, весьма трудно отделить друг от друга¹⁸⁴.

Существуют попытки интерпретировать строение некоторых ориентальных ладов по принципу деления октавы на равные части. Именно так подошли к этому явлению те европейские ученые (как правило, физики по образованию), которые первыми обратились к изучению этих ладов и рассматривали такие лады исключительно с точки зрения их акустических свойств и данных, полученных при помощи акустических измерений. Таким способом, например, А. Эллис пробовал интерпретировать слендро, а Карл Штумпф — семиступенную «шкалу» Сиам¹⁸⁵. В теории полученные таким образом лады были определены как «фонические»¹⁸⁶, в отличие от «тонических». Соответственно лад слендро был назван пентафоническим, а сиамская гамма — гептафонической. В настоящее время по этому поводу развернулась горячая дискуссия. Целью современных исследований является попытка понять сущность этих ладовых систем, исходя из комплексных композиционных принципов, определяющих как их структуру (рага, патет), так одновременно и возможности ее модификации. Такой подход требует, однако, отличного знания данных культур — знания, полу-

¹⁸⁴ *Прим. ред.* По поводу так называемых «пропусков» ступени и правомерности «музыкальной дефектологии» см.: Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976, с. 69—70, 211 и др.

¹⁸⁵ До сих пор этих взглядов придерживается, например, Г. Хусманн (цит. соч., с. 123—135).

¹⁸⁶ Там же.

ченного в результате непосредственного их наблюдения и изучения.

Звуковыми образованиями, особенно трудными для истолкования, являются различные ладовые системы высокоразвитых негритянских культур Центральной и Восточной Африки (Страна Великих Озер, Судан), формирующиеся по законам, понимание которых чрезвычайно затруднено для стороннего наблюдателя. Особые трудности вызваны, во-первых, тем, что формирование ладовой структуры в этой музыке зависит от внетональных (незвуковысотных, то есть не связанных с понятием высоты тона) факторов — ритмических, динамических, тембровых, а во-вторых, тем, что музыка эта недостаточно исследована самими представителями этих культур. Единственным примером оригинальной африканской теории остается до сих пор трактат Кьягамбиддва¹⁸⁷, разрабатывающий теорию «муко»¹⁸⁸. В этой теории мы находим некоторое сходство со знакомыми нам по азиатским культурам описаниями композиционных норм, обнаруживающихся, например, при игре на ксилофоне, то есть с попыткой сведения теории к комплексу правил, определяющих принципы композиции.

Чтобы лучше отдать себе отчет в существующем разнообразии ладотональных явлений, следует обратить внимание на то, что лады складываются как в пении, так и в процессе инструментального музицирования, что возможны разного рода модуляции или иные способы расширения и модификации звуковых и интервальных ресурсов лада. Нагляднее всего разнообразие приемов ладообразования выступает при противопоставлении принципов формирования ладотональных систем Китая и Индии.

Китайская ладотональная система коренится в инструментальном музицировании, при котором набор употребляемых тонов можно обогатить, изменяя длину струны или объем резонатора духовых инструментов. В связи с этим, кстати сказать, возникает проблема перехода из одного регистра в другой и изменения взаимоотношений звуков в других октавных регистрах.

В индийской же музыке ладотональная система ограничена возможностями человеческого голоса (примерный объем — три октавы). Звуковая шкала складывается из 22-х шрути, воспринимаемых только на слух. Кроме того, она обогащается за счет различных приемов, подчиненных строгим правилам (рага); так же строго регламентируется введение «чуждых» тонов. Переход от одного типа шкалы к другому (например, от «са-грама» к «ма-грама») связывается также со сменой регистра. Однако трансформации возможны и путем альтерации отдельных ступеней, то есть путем изменения (сокращения или увеличения) количества шрути, приходящихся на данный интервал в пределах одного и того же регистра. Таким образом, коренное различие основных предпосылок формирования ладов помогает осознать раз-

¹⁸⁷ Kyagamiddwa J. African Music from the Sources of the Nile. London, 1956.

¹⁸⁸ В теории *muco* исследуется разновидность принципа варьирования темы путем ее транспозиции.

личия и в характере строя (относительная или абсолютная темпeрация), и в особенностях хроматизмов (чуждые тоны или же принадлежащие данному звукоряду), и в самой сущности лада (октавные или регистровые лады).

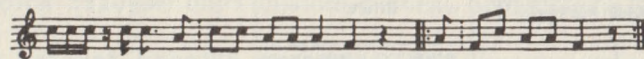
Наряду с теоретически обоснованными ладовыми системами, существуют такие, которые до сих пор не описаны и теоретически не осмыслены. Нам не хватает данных ни относительно «материальной» структуры этих ладов (не установлена основная единица измерений), ни относительно принципов образования звукорядов и внутренних связей. Прежде всего следует выделить лады, весьма неоднородные по структуре; это касается как «качества» отдельных интервалов, так и темпeрации всего строя в целом. Кроме того, следует указать на лады с очень ограниченным звуковым материалом — как бы «фрагменты» более развитых ладообразований, а также лады хотя порой и фиксируемые, но в значительной степени детерминированные внешними, случайными факторами.

Музыка, не осмысленная теоретически, чаще всего известна по описаниям музыкальных этнографов, однако их объяснения выдвигают на первый план не собственно музыкальные, а внешние факторы и иные сопутствующие обстоятельства. Много внимания уделяется, к примеру, магии и ее символике, связям музыки с танцем и движением. Попытки же описания и классификации звукового материала по ладотональным признакам носят чересчур общий характер, в то время как следовало бы хотя бы просто дифференцировать эти лады с количественной и качественной точек зрения. Надлежащая интерпретация должна в максимальной степени установить зависимость музыкальных явлений от внешних факторов. Другими словами, установить соответствие между явлениями, физически измеримыми, с одной стороны, а с другой — интерпретируемыми в психофизиологических и социокультурных категориях. С исторической точки зрения мы до сих пор базировались на самых простых, количественных определениях, предельно огрубляя количественные оценки. Так, нередко принимается во внимание только количество звуков (трех-, четырех- и пятизвучные лады) или амбитус (лады терцового, квартового, квинтового объема). В музыковедческой терминологии привилась даже традиция называть лады, определяемые по количеству звуков, используя производные от корня «тон» (ди-, три-, тетра-, пентатонические и др.), и по амбитусу — от корня «хорд» (три-, тетра-, пентахордные и т. д.). Некоторые авторы¹⁸⁹ стремятся применять эту терминологию и тогда, когда нужно подчеркнуть различие между мелодиями соответственно ангемитонной и диатонической структуры. Качественная систематизация выдвигает на первый план интервальную структуру, на основе которой можно отличить диатонику (с участием полутонов) от ангемитонных (без полутонов) и хазматических (с большими интервальными скачками) ладов. Многие теоре-

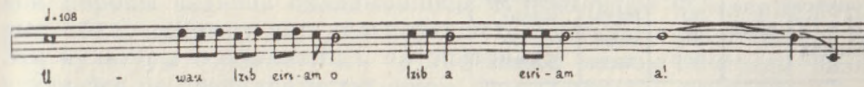
¹⁸⁹ Wjora W. Alter als die Pentatonik. — In: Studia Memoriae Béla Bartók Sacra. Bugapest, 1956, S. 185—187.

тики¹⁹⁰ пытаются также классифицировать лады по принципам их образования, так называемому консонантному принципу или же по принципу концентрического. Первый принцип подчеркивает роль консонансов при формировании мелодического контура и ладовых тяготений. Он может быть применен и для мелодий, сформированных на основе обертонового ряда и встречающихся, например, у бушменов, а также в монгольском сольном многоголосии, где, помимо основного тона, звучит чуть ли не весь слышимый обертоновый ряд. Иной принцип можно усматривать в узкообъемных мелодиях, которые развиваются концентрически, то есть путем опевания некоего центрального тона. Впрочем, возможность интерпретировать таким образом строение народнопесенных ладов в настоящее время подвергается большим сомнениям.

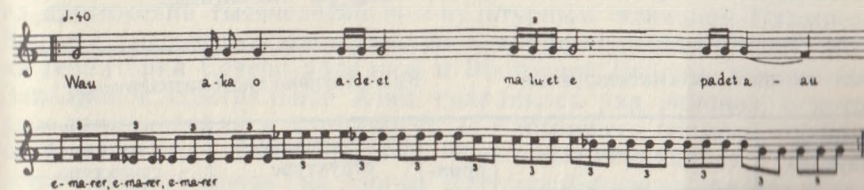
Очень распространена систематизация мелодических ладообразований с точки зрения их мотивной структуры. На этой основе многие авторы¹⁹¹ различают фанфарные (пример 19), «опевающие» (пример 20), «ступенчатые» (пример 21), «качельные» или «маятниковые» (пример 22) и другие напевы:



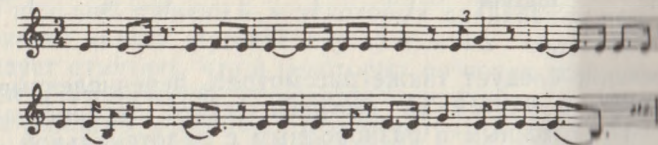
ПРИМЕР 19



ПРИМЕР 20



ПРИМЕР 21



ПРИМЕР 22

¹⁹⁰ Bose F. Musikalische Völkerkunde. Freiburg, 1953; Schneider M. Ethnologische Musikforschung ...

¹⁹¹ Например, Ф. Бозе, М. Шнейдер, В. Вюра.

Общая классификация ладовых систем может быть представлена в виде следующей таблицы:

Таблица 1

ЛАДОЗВУКОРЯДЫ, ОПИСАННЫЕ В ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Звукоряды, основанные на однородном интервальном темперированные					Звукоряды, основанные на неоднородном материале	
темперированные					нетемперированные	
равномерно				неравномерно		
основанные на 12-тоновой хроматической системе			иные			
пентатоника		гептатоника		широкоинтервальные	микроинтервальные	
с тоникой на II и IV ступенях	иные	мажор-минор	натуральные лады	пентафоника, гептафоника		

ЛАДООБРАЗОВАНИЯ, ТЕОРЕТИЧЕСКИ НЕ ОПИСАННЫЕ

Квантитативно систематизируемые							Квалитативно систематизируемые						
по числу звуков			по амбитусу				по принципу консонантности	по интервальной структуре			по мотивной структуре		
ди-	три-	тетра-	би-	три-	тетра-	пента-	гекса-	диатоника	ангемитоника	хазматоника	ступенчатые	капельные	фанфарные
тонические			хордные										

В заключение следует также рассмотреть перечисленные типы ладовых систем с учетом их географического распространения.

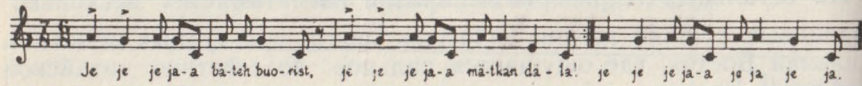
К наиболее сложным и разнородным с ладотональной точки зрения явлениям принадлежит музыка Ближнего и Среднего Востока. На этих территориях издавна сосуществуют ладовые системы, основанные на разных принципах (двенадцатиступенная хроматическая гамма, лады, основанные на более дробных делениях). Наряду с этими доминирующими типами, можно найти в этих ме-

сах и отзвуки пентатоники (упоминавшейся в Древней Греции и до настоящего времени известной на Балканах — в Болгарии, Македонии), и различные внутренне весьма сложно организованные узкообъемные лады. Для Ближнего и Среднего Востока, кроме того, характерна тенденция к хроматизации, энгармонизму, к интенсивному тембровому «окрашиванию» звука.

На остальных территориях Евразии насчитывается несколько различных с точки зрения ладотональности культурных областей. Дальний Восток, где ощущается сильное воздействие китайской культуры, является областью господства пентатоники, причем в Японии, как уже отмечалось, установилась разновидность пентатоники с полутонами. В Юго-Восточной Азии китайские влияния сталкиваются с индийскими, а также с отголосками древних местных культур, что не может не отразиться и на ладотональном облике музыки этого региона. В результате это ведет к возникновению таких ладовых структур, которые исследователи пробовали интерпретировать как модифицированную пентатонику или как особые пентатонические системы (слендро). Особое место занимает музыка Тибета, в которой наряду с элементами пентатоники встречаются ладовые образования с очень ограниченным набором звуков.

В тех районах Евразии, которые не упоминались еще в настоящей работе, такие же древние высокоразвитые музыкальные культуры не сформировались. Только на территории Южной и Западной Европы издавна складывались музыкальные культуры, которые обнаруживают определенную историческую преемственность. Эти культуры основывались на диатонике, в свою очередь базирующейся на двенадцатиступенном хроматическом звукоряде. Сначала они имели модальный характер, а затем были преобразованы в мажор-минорную систему. Юго-Восточная Европа находилась на протяжении тысячелетий под культурным влиянием Ближнего Востока (месопотамской культуры и «производных» от нее), зато на территории Северо-Западной и Восточной Европы, так же как Западной и Центральной Азии, сохранился ряд районов, в которых доминировала и доминирует до настоящего времени музыка, основанная на самых разных тональных принципах. Прежде всего надо указать на зоны, где господствует пентатоника. С одной стороны, мы находим ее у народов кельтского происхождения (Ирландия, Гебриды, Шотландия, Овечьи острова, Бретань), с другой — у народов уральской семьи (венгры, марийцы), и в меньшей степени — у некоторых славянских народов (поляки, донские казаки, русские других южных областей). Кроме того, следует отметить, что в некоторых регионах встречаются пентахордные диатонические звукоряды (территории, заселенные балтийскими финнами, северными русскими). Для севера Евразии характерно большое разнообразие звукорядов — от четвертитоновых (в музыке Исландии) до интонационно изменчивых (так называемая «тональность скальдов», «переменный лад» в России) и различно темперированных интервалов (в древних песнях Уэльса, в венгерской и русской музыке). На северных окраинах Евразии сохранилось много мелодий с очень небольшим количеством звуков

Они особенно характерны для музыки лапландцев, некоторых финно-угорских групп в Северо-Западной Азии, а также эскимосов. Для этих мелодий нередко характерна хазматическая структура (с большими интервальными скачками), как, например, в лапландских йойку, а также в песнях и танцах, связанных с медвежьим праздником:



ПРИМЕР 23

Из других континентов только Африка отличается богатством музыкальных традиций и ладовым разнообразием. Для Африки, так же как и для других частей света, где живут негры (Меланезия, Микронезия), типичны устойчивые локальные традиции. В музыке этих областей часто встречаются трехзвучные структуры («фанфарные» мелодии). Этот вид интонирования связан с естественными склонностями их населения к многоголосному музицированию. В музыке Южной Африки, наиболее своеобразной и примитивной, можно, кроме того, обнаружить мелодии, созданные на основе натурального обертонового ряда, что, вероятно, связано с распространенной практикой игры на музыкальном луке. При игре на этом инструменте одновременно звучат и основной тон, и его обертоны. В Восточной Африке ощущается культурное воздействие высокоразвитых очагов азиатского населения; это отражается, в частности, на проникновении элементов пентатоники в музыку этого региона. У многих народов Восточной Африки можно также заметить сочетание трезвучных мелодий с пентатонными фрагментами (например, в Руанде у племени ватуси). Очень разнообразной в ладотональном отношении является музыка Индонезии, где, наряду с высокоразвитыми звукорядами (лады слендро и пелог), мы встречаем множество мелодических образований, состоящих из минимального количества тонов, а также такие, в которых свободно используются диссонансы (например, окончание на созвучии малой секунды¹⁹²):



ПРИМЕР 24

Оба Американских континента, как и Полинезия, а отчасти и Австралия, принадлежат к тем территориям, где сохранилось не так уж много местных культур. На американской территории к автохтонным можно отнести только индейские культуры: преимущественно примитивные в Северной Америке и высокоразвитые в Центральной (Мексика) и Южной (особенно в Перу). Остальные культуры, включая даже эскимосскую, являются культурами иммигрантов: белых — из Европы, черных — из Африки, желтых —

¹⁹² Ладовые образования, оканчивающиеся созвучием малой секунды, встречаются также в Югославии: MGG, В. 7. Kassel-Basel, 1958, S. 374.

из Евразии. Остается открытым вопрос, насколько самостоятельной и оригинальной является культура высокоразвитых индейских племен (ацтеков, майя, инков) и насколько она связана с высокоразвитыми культурами Азии. Однако неразрывная связь этой культуры с Американским континентом ведет свое начало с таких отдаленных времен, что ее, наверное, следует признать автохтонной. Как явствует из ряда исследований, музыка мексиканских и перуанских индейцев была в прошлом и осталась до настоящего времени весьма монолитной в ладотональном отношении, а именно — пентатонной. Зато музыка более архаических племен в этом отношении значительно разнороднее. У огнеземельцев, например, встречаются только примитивные ладовые образования из нескольких звуков, а у индейцев уйтото из Южной Америки — образцы ступенчатой мелодики. У семинолов во Флориде появляется относительно развитая мелодика гептатонного характера, у остальных же индейских племен звуковой материал очень неоднороден и часто сочетает в себе элементы пентатоники (в особенности, у южноамериканских индейцев) с мелодическими «примитивными», состоящими из очень небольшого количества звуков (например, ограниченными малой терцией). Полинезия относится к наиболее поздно заселенным из всех островов Океании. Ее население составляют желтокожие пришельцы с Дальнего Востока. Это не могло не отразиться на ладотональном характере этой музыки, также насыщенной элементами пентатоники, наряду с которыми встречаются и элементы трезвучных рядов и «примитивы», указывающие на связи с Австралией и Индонезией. Немногочисленное местное население Австралийского континента сохранило очень примитивную музыку, ограничивающуюся двумя-тремя звуками, часто нестабильно интонируемыми, так что даже трудно установить их высоту.

В сравнении с музыкой коренных австралийцев более высокий уровень представлен музыкой папуасов, обитающих как в Австралии, так и в Новой Гвинее. В музыке этих весьма разнообразных по составу племен встречаются одновременно элементы трезвучных рядов, позволяющие выдвинуть предположение о наличии связи с культурой чернокожего населения, примитивные «качельные» ладообразования, распространенные у жителей австрало-полинезийского региона, «следы» пентатоники и даже гептатоники, указывающие на более поздние азиатские и даже европейские влияния.


Метроритмика


Описание и классификация метроритмических явлений составляет проблему, значительно реже обсуждаемую в специальной литературе, чем ладотональная проблема. Основные трудности при систематизации этих явлений сводятся к определению временной единицы (постоянной или переменной), основных ритмических структур (такт, мотив или тема), а также характера ритмического движения и пульсации (свободный или строгий ритм). Кроме того, учитываются особенности соотношения между основными еди-

нцами, принципы объединения меньших, дробных единиц в целые, а также расчленения всего временного процесса.

Виды временных единиц

В художественной практике классической музыки мы, как правило, имеем дело с постоянной единицей времени. Темп в пределах произведения измеряется в этих случаях в соответствии с постоянными единицами и их долями, остающимися в постоянном, неизменяемом отношении — чаще всего 1 : 2.

В неевропейской музыке и даже в народной музыке некоторых краин Европы можно встретиться с феноменом «меняющейся доли». Длительности таких долей могут находиться в различных взаимных соотношениях. Очень частым, например, случаем является одновременное появление временных единиц, соотносящихся как 1 : 1,5 (что в результате ведет к ритмическим группировкам типа ).

Так, если это происходит на фоне равномерной ритмической пульсации восьмыми ()>, мы ощущаем как бы ритмическую ошибку. В турецкой же музыке такой ритм имеет даже свое название — «аксак» («хромой ритм»); термин этот принят в теории музыки уже почти повсеместно¹⁹³. Выше мы приводили пример вычисления постоянной временной единицы из работы Э. Эстрайхера (см. пример 1 на с. 61). Применяя более сложную методику, можно зафиксировать и изменяющиеся единицы (см. пример 1а на с. 61). Другой термин, употребляемый в аналогичных случаях сложного соотношения целого и его частей (2 : 3, 1 : 1,5) — гемiola (от «hemi» — половина). Явление это известно также в африканской музыке.

Виды ритмических фигур и основы их строения

Ритмической фигурой или звеном мы называем обычно такую, обладающую некоторой завершенностью часть целого, по строению которой можно определить законы, характеризующие весь процесс в целом. Если законы эти определяются факторами количественного характера, то это — ритмика квантитативного типа, если качественными факторами — квалитативного. В первом случае главной становится проблема времени (измеряемого количественно), во втором — проблема динамической или мелодической ха-

¹⁹³ Ряд теоретиков (см., например: Brăiloiu C. Le rythme aksak. Abbeville, 1952, p. 9) полагают, что сущностью «хромого» ритма («аксака») является одновременное сосуществование двух времяизмерительных единиц — более длинной и более краткой. Это явление относится к своеобразной полиритмии, при которой, оставаясь в отношении 2 : 3 либо 3 : 2, постоянно взаимодействуют неравные единицы, что приводит иногда к совмещению двух- и трехмерных ритмов (например, в африканской музыке — см.: Brandel R. The Music in Central Africa. Hague, 1961, p. 15), а также к возникновению других видов сложных тактов.

актеристики. Очень часто оба фактора действуют одновременно; такого рода ритмику мы называем квалитативно-квантитативной. Ритмические конструкции, кроме того, могут различаться по своим внутренним пропорциям.

В пределах звена временные единицы могут находиться в различных соотношениях. В самых простых случаях это отношение представляется кратным двум (1 : 2) либо, по крайней мере, кратным трем (1 : 3). Однако существуют и такие ритмические конструкции, которые невозможно объяснить с помощью этих отношений. Часто подобные конструкции невозможно даже представить в виде геометрической прогрессии и объяснить их можно только сочетанием различных элементов, их сложением, то есть

аддитивно. Такого типа ритмическим звеньям, например $\frac{3+2}{8}$, $\frac{2+3}{8}$, $\frac{3+2+3}{8}$, мы противопоставляем возникающие на ос-

нове деления (дивизивно), например, $\frac{6}{8} = \frac{2 \times 3}{8}$, $\frac{4}{4} = \frac{2 \times 2}{4}$,

$\frac{2}{4} = \frac{2 \times 1}{4}$ и т. д.

Как сказано, отношения единиц отсчета и ритмических звеньев (фигур) не всегда опираются на количественную основу, то есть на длительность звучания. Другим весьма существенным фактором, нормирующим метроритмические отношения, является динамика, то есть противопоставление акцентированных долей неакцентированным. В «традиционной» ритмике, известной нам прежде всего по западноевропейской классической музыке, факторы эти действуют совместно, способствуя регулированию пропорций и отношений. Это можно без труда наблюдать на дивизивных ритмах, когда распределение акцентов связано с простыми количественными отношениями, например, если акценты приходятся на нечетные доли. В «складываемых» (аддитивных) ритмах динамический фактор отходит на второй план и служит для выделения звеньев, не влияя на их внутренние пропорции. Одновременно большее значение приобретает фактор варьирования. Оба вида соотношения звеньев берут свое начало в санскритской поэтике, которая в одни периоды своей истории подчеркивала роль длительности (долготы), а в другие — акцентности¹⁹⁴.

Конструктивные особенности формы находятся в прямой связи с типом ритмики; например, в музыке, формообразование которой определяется количественными факторами, в частности аддитивными ритмами, чаще встречаются протяженные, но не равные по протяженности звенья. Такого рода звенья характерны, как правило, для музыки, созданной по заранее определенным мелодико-ритмическим образцам (модусы, рага), а не на основе «абсолютной», равномерной пульсации. Ритмические звенья в таких случаях

¹⁹⁴ Bâke A. Indische Musik. — In: MGG, B. 5. Kassel-Basel, 1957, S. 1179—1183.

приобретают роль своеобразных ритмических «тем» и могут быть весьма длинными, например, насчитывать восемнадцать и более единиц (иногда и двадцать одну — примеры 25, 26, см. также пример 23):

ПРИМЕР 25

ПРИМЕР 26

Такие длинные ритмические темы типичны для музыки, исполняемой на барабанах (Индия, Иран, Африка), в которой только на первую долю приходится совместный удар всех барабанов, и этот коллективный удар становится точкой отсчета для выделения звена, «темы». В приведенном выше примере 1 из работы Эстрайхера показано как раз такое восьмидольное звено. Организацию такого типа можно назвать вариационной гетероритмией, так как при сохраняющей свою протяженность фразировке, занимающей определенное количество ритмических единиц¹⁹⁵, внутренние членения могут быть изменчивыми и разнородными.

¹⁹⁵ Протяженность фраз в отдельных случаях также может подвергаться некоторым изменениям.

Другой вид звена мы встречаем в такой вокальной музыке, в которой сопутствующий текст непосредственно воздействует на музыкальную структуру. Это воздействие особенно ощутимо в случаях слабо пульсирующих структур, в которых количественный фактор (например, силлабические отношения) доминирует над качественным (акцентные соотношения). В музыке этого типа особую роль играют мелодико-интонационные закономерности, а ритмическое звено приобретает характер своего рода ритмической фразы, вычленению которой прежде всего способствуют интонационно-декламационные факторы, регулируемые размерами текста и физиологическими возможностями человека (длительность дыхания):

ПРИМЕР 27

ПРИМЕР 28

Наименьшим, при этом музыкально автономным (динамически-временным) ритмическим звеном является такт. Составляющие его ритмические единицы находятся в определенных и нормализованных отношениях. Размеры и виды тактов могут быть при этом очень разнообразными. Законы строения тактов и их пропорции подробно описаны западноевропейской теорией музыки еще со времен средневековья (законы мензуральной ритмики)¹⁹⁶. За пределами Европы проблемой ритмики серьезно занимались арабская и индийская теории музыки. В индийской теории наряду с проблемами, рассматриваемыми и европейской теорией (делимость долей на 2 или 3 части, увеличение длительности на половину, замена длительности паузой), глубоко изучены особенности квантитативной ритмики и виды аддитивных ритмов. Причем всё это соотносится с определенными каноническими образцами.

¹⁹⁶ В отличие от других — ранних — типов ритмики, мензуральная ритмика основана на определенных разновидностях размеров, что связано с совершенствованием нотации.

Понятие ритма нередко ассоциируется с процессом стабильной, более или менее правильной пульсации. Однако пульсация такого рода свойственна далеко не всем видам ритма. Наряду с четко пульсирующими, подчиняющимися определенным постоянным отношениям, существуют и ритмы иной структуры, более свободные и даже, так сказать, «отмирающие», аморфные. Такой ритмике в специальной литературе уделяется достаточно много внимания¹⁹⁷. В соответствии с принятыми теперь установками, свободную ритмику не зачисляют уже в разряд немзыкальных феноменов; к ней относят различные явления, чаще всего речитативного характера, а кроме того, то, что классифицируется этномузыкологами¹⁹⁸ как *parlando-rubato*, и, наконец, «свободный» метр. Феноменом «свободного» метра теория музыки занимается уже давно; еще в средние века в среде так называемых акцентуалистов шел спор о его сущности¹⁹⁹. Уже тогда было принято считать «свободными» такие метроритмические явления, в которых, при отсутствии периодического повторения главного акцента, все же можно было выделить различные группы — не обязательно одинаковой протяженности. Из этого вытекает, что уже тогда отдавали себе отчет в том, что граница между ритмом действительно свободным и только «несимметричным», трудным для интерпретации, является весьма условной. Принципиально следует разграничивать ритмы, в которых полностью отсутствует какая-либо регулярная пульсация, с одной стороны, и — с другой — ритмы «переменные», формирующиеся по каким-то трудноуловимым конструктивным принципам и, соответственно, не лишенные некоторой закономерной пульсации²⁰⁰.

Насколько сложно на самом деле уловить разницу между действительно «свободными» ритмами и ритмами переменными, «колеблющимися», лучше всего знают музыковеды-этнографы, занимающиеся нотной расшифровкой «неправильных» мелодий. В случае ритма, действительно «свободного», они вообще стараются избегать обозначений, как-либо выделяющих ритмические звенья (такты, фразы), а тем более устанавливать их размер (см. пример 28). В случае же переменного ритма пробуют выделять и определять звенья, причем способы, при помощи которых это делается, весьма различны. Однако в основе лежит один принцип — сначала выделение звена как целого, потом анализ его внутреннего строения, а затем уже — «числовое» обозначение размера такта.

Некоторые авторы предлагают в тех случаях, когда ритмическая схема строго не выдержана, указывать размер в скобках:

¹⁹⁷ Schneider M. Primitive Music..., p. 31; Hussmann H. Op. cit. Львов А. О несимметричном или «свободном» ритме. Петербург, 1858, с. 3.

¹⁹⁸ Главным образом Бартоком, см.: Das Ungarische Volkslied...; Serbo-Croatian...

¹⁹⁹ Reese G. Music in the Middle Ages. N. Y., 1941.

²⁰⁰ А. Львов (цит. соч.) обратил внимание на то, какую важную роль играет при этом слово — его смысл и законы акцентуации. Он же выделил три признака свободного ритма: 1) примерное равенство фраз по протяженности, 2) сохранение естественных для языка соотношений слогов по долготе, 3) решающая роль языкового ударения.

Si - ro - ty si - ro - ty wie - le was na świe - cie
a - ni oj - ca ni mat - ki gdzie sie po - dzie - je - cie

ПРИМЕР 29

Hej sta - ry ja se sta - ry hej ja - zem na - ro - bo - ny.
Ej si - wa mo - ja bro - da 'oj jak ja - wor zac - lo - ny.

ПРИМЕР 30

Ритмические процессы, при которых соблюдаются постоянные пропорциональные отношения и которые таким образом противопоставляются свободным, мы привыкли называть «связанными». Внутренняя структура этих ритмов весьма разнородна и связана как с наличием четкой пульсации, так и с общим характером развития этих процессов. На этой основе ритмы дивизивные противопоставляются аддитивным, однородные — смешанным, изоритмические — гетероритмическим²⁰¹, стабильные — «колеблющимися», а однозначно определяемые — двойственным.

Весьма широко представлены в народной музыке ритмические процессы смешанного характера. Наряду с ритмами, в которых изменение метра совершается согласно определенной закономерности (см. пример 31), встречаются и образцы, в которых какую-либо закономерность установить значительно труднее. Названием «колеблющийся метр», например, мы обозначаем размеры, неопределенные в метрическом отношении, то есть не подходящие ни под один размер, хотя и довольно ясно пульсирующие. В этих случаях следует указывать на различные виды отклонений, возникающих в результате изменения темпа (*rubato*) или же на другие факторы нарушения ритмической пульсации (примеры 32, 33, 34).

Oj sia - daj sia - daj Ma - nu ho - cha - nie nic nie po - mo - ze pla - ka - nie two - je sto - jo ko - nie
sto - jo wo - wo - zie już tu twój płacz nie po - mo - ze sia - daj po - je - dziem już tu nie be - dziem.

ПРИМЕР 31

²⁰¹ Понятия изо- и гетероритмического развития Б. Барток применяет для того, чтобы отличать мелодии, построенные на одной либо, соответственно, на нескольких ритмических моделях. См.: Bartók B. Das Ungarische Volkslied...

♩. 74 22"

Wi-dzia - łas dziew - czy - no jak ci ślub da - wa - li
 świ - cy - y sio pa - ły - ty "or - ga - ny gra - li
 świ - cy - y sio pa - ły - ty "or - ga - ny gra - li świ - cy sie nie
 pal - cie - e "or - ga - ny nie graj - cie
 na - dob - nej dziew - czy - nie e wła - nek wrow - łoł dej - cie.

ПРИМЕР 32

♩. 122 (+) ♩. 116 ♩. 106

Jak be - de u - mi - rać ka - ze so - bie zag - rać
 by mi sie by - ło mi - ło i z te - go świa - ta zab - rać.

ПРИМЕР 33

♩. 103

Sta - ry pi - jak wkarz - mie pi - je nic mi nie mów psa o - bi - je
 nic mi nie mów zem sie u - pił bym ci skó - ry nie wy - łu - pił.

ПРИМЕР 34

Степень определенности и «правильности» метроритмических процессов может варьироваться. Так, можно различить ритмы с установившимся ритмическим обликом и так называемые двойственные ритмы, которые в зависимости от внешне незначительных

исполнительских моментов можно отнести (вследствие недостаточности четкой метрической пульсации) либо к одному, либо к другому размеру:

zława

Hej, z mło - dych lat hu - lot jo ci rod,
 Hej, z mło - dych lat hu - lot jo ci rod,

ПРИМЕР 35

Исходя из степени регулярности пульсации, можно, кроме этого, наряду с правильными и нерегулярными ритмами, выделить ритмы, так сказать, переходные, стабилизирующиеся, в которых постоянные изменения (сокращения и увеличения) длительностей тем не менее не до конца лишают основной ритмической процесс его «правильности»:

♩. 90 ♩. 93

Tam w sa - dej - ku zim - na ro - sa tam cho - dzi - ła Ka - sia - a
 bo - sa tam cho - dzi - ła Ka - sia - a bo - sa

ПРИМЕР 36

Учитывая перечисленные выше критерии, все разнообразие ритмических явлений можно представить следующим образом:

Таблица 2

		Свободный ритм		Связанный ритм					
аморфный	стабилизируемый внемusыкальными факторами (варианты парландо- рубато)	на количественной основе		на качественной основе					
		основанный на постоянной единице отсчета		основанный на изменяющейся единице отсчета		основанный на постоянной единице (доле)		основанный на изменяющейся единице	
		простой	сложный	простой	сложный	построенный по одному принципу деления (1:2), (1:3)		построенный на изменяющихся дробных единицах	
						простой	сложный	простой	сложный

Более детальная характеристика метроритмических явлений не должна сводиться только к определению их составляющих и описанию принципов ритмической конструкции; требуется точно представлять себе особенности самого ритмического «образа». Это возможно прежде всего тогда, когда ритмический процесс имеет «связанный» характер, а ритмические звенья (фигуры, фразы и т. п.) выделяются достаточно отчетливо.

В существующей литературе метроритмические феномены описываются по-разному — в частности, путем вычленения «звеньев» и сведения их к знакомым и легко «схватываемым» образцам. Так, самые ранние попытки основаны на систематизации ритмов по принадлежности к определенным танцам²⁰². В таком случае сфера наблюдений с самого начала, очевидно, ограничивается танцевальной музыкой, вернее, тем, что мы под ней понимаем, руководствуясь нашим внутренним ощущением ритма и жанра. В отношении польской народной музыки сделать это довольно легко, так как в ней отчетливо проявляются черты танцевальности. Так, например, различные мелодии, выдержанные в трехдольном размере, можно понимать соответственно как оберек (пример 37), мазурек (пример 38), полонез (пример 39), кувяк (пример 40), вальс (пример 41), а двудольные мелодии — соответственно, как краковяк (см. пример 16), польку (пример 42), коломыйку (пример 43):

ПРИМЕР 37

ПРИМЕР 38

²⁰² Chybiński A. O klasyfikowaniu i porządkowaniu melodyi polskich ludowych. — «Lud». Lwów, 1907; Chybiński A. O polskiej muzyce ludowej. Kraków, 1961.

ПРИМЕР 39

ПРИМЕР 40

ПРИМЕР 41

ПРИМЕР 42



♩[♯] 108

Tań - cuj wia - ra - da - m ci pie - róg tań - cuj wia - ra - da - m ci dwa.

♩[♯] 110


Mo - ja mat - ka wzo - ra - j piek - ta. ja jój je - den uk - rad - ta.

ПРИМЕР 43

Другую классификацию метrorитмических явлений выдвинул Т. Вимайер²⁰³. К сожалению, этот метод тоже имеет очень ограниченное применение, так как при его помощи можно классифицировать только мелодии с четким тактовым делением и стабильными метрическими моделями. Метод Вимайера основан на уподоблении тактов распространенным формулам поэтической метрики. Можно сказать, что он ставит упрощающий знак равенства между музыкальным тактом и поэтической стопой. Долгие и краткие длительности трактуются соответственно, как ударные и безударные слоги. Например, такую ритмическую группу  он обозначает как . Собственно говоря, уже это является недопустимым упрощением, отодвигающим на второй план сложную проблему несовпадения длительностей и акцентов. Метод Вимайера, кроме того, не позволяет фиксировать многие исполнительские отклонения в ритме, такие, например, как появляющиеся неожиданно триоли или темп рубато. При помощи этого метода можно характеризовать только очень простые основные ритмы, например:

в двудольном метре	в трехдольном метре
 спондей	 мблосс
 ямб	 ямб
 трохей	 трохей
 анапест	 анапест
 дактиль	 дактиль
 амфибрахий	 амфибрахий
	 ионик

²⁰³ Wichmayer T. Rhythmik und Metrik ...

Самым серьезным недостатком метода Вимайера является «атомистический» характер описания долей такта, который не позволяет охватить ритмическую фигуру в целом. При применении этого метода невозможно ни передать сущности процессов равномерного характера, асцедентных или десцедентных, ни провести различие между сходными ритмическими группами, например, отличить мазурку от других танцев, базирующихся на ритмической фигуре  (оберека, куявка или даже полонеза).

В последнее время большое распространение получил метод описания ритмики, учитывающий особенности словесного текста, сопутствующего напеву. Этот метод впервые широко был применен в исследованиях народной музыки Восточной Европы (Колесса, Барток²⁰⁴).

Основным ограничением этого метода является применимость его почти исключительно к вокальной музыке, то есть к музыке с текстом, а к инструментальной музыке лишь в том случае, если в ее ритмической основе отчетливо просматриваются связи с музыкальной вокальной (ср.: Белявский Л. Метrorитмическая система польских народных мелодий²⁰⁵). В то же время возможности применения этого метода достаточно велики, особенно там, где мы имеем дело с квантитативной стиховой системой.

Исходным в этом методе, учитывающем структуру текста, служит первоначальное подразделение материала на строфический и астрофический²⁰⁶: на мелодии с текстами, оформленными строфами, и мелодии с астрофическими текстами. Затем материал классифицируется по количеству строф. Таким образом, выделяются группировки, соответствующие одно-, дву-, трех- (и более) стихиям в силлабической или силлабо-тонической системе стихосложения. Затем систематизируются стиховые структуры с учетом их внутренних пропорций, то есть строфы изо- и гетероритмические или такие, в которых стихи (строки) равны: 6, 6, 6, 6 или неравны: 7, 7, 10, 7. Дальнейшее описание ритмических процессов связано уже с анализом цезур и пауз внутри отдельных стихов, например, в пределах восьмисложных строк выделяются ритмические структуры 4 + 4, 3 + 3 + 2, 3 + 2 + 3. Наконец, дополнительно принимается во внимание общий характер движения (*parlando-rubato* или *tempo giusto*²⁰⁷), а также количество моделей (изо- или гете-

²⁰⁴ Bartók B. Das Ungarische Volkslied...; Колесса Ф. Ритмика українських народних пісень... Истоки такого рода ориентации можно проследить, начиная от А. Львова (op. cit.).

²⁰⁵ Bielawski L. System metrorhythmiczny polskich melodii ludowych. — «Музыка», 1959, № 4.

²⁰⁶ Иногда в таких случаях применяется термин «стиховой» (*stychiczny* либо *wersowy*), то есть не куплетный, не «строфический», но построенный исключительно на повторении стихотворной строки (Wiora W. Europäische Volks-gesang. Köln, 1950, S. 7).

²⁰⁷ Bartók B. Das Ungarische Volkslied..., S. 35.

ритмических). Очередность описанных этапов анализа при этой методике можно представить сокращенно следующим образом (деление материала совершается постепенно, сначала на основе строф, затем стихов и т. д.).

Таблица 3

Строфические ритмы		Астрофические	
с неизменным ритмом стиха (с неизменным количеством слогов в стихе)		асиллабические	то же
со стихами			
равными (8, 8, 8, 8)	неравными (7, 7, 10, 7)		то же
поделенные			
симметрично (3 + 3)	иным образом (3 + 2 + 2)		то же
характер			
выровненный (однородный, изоритмический)	невыворненный (неоднородный, гетероритмический)	то же	то же

Далее подсчитывается число стихов в строфе и слогов в стихе (строке).

После такой подробной классификации по очереди выписываются ритмические модели в пределах отдельных фигур-групп, сначала — основная модель, а затем — ее модификация. Например, в рамках мелодии к шестисложному стиху строфического строения с изоритмичной четырехстиховой группировкой типа 6, 6, 6 выступают следующие ритмические модели:

1. $\frac{2}{4}$

2. $\frac{2}{4}$

3. $\frac{2}{4}$

4. $\frac{2}{4}$

5. $\frac{2}{4}$

6. $\frac{3+3+2}{8}$

7. $\frac{2}{4}$

Упорядочение ритмики согласно критериям сопутствующего текста пригодно для разного рода классификаций, использующих математические методы обработки материала. При этом можно опираться на существующую классификацию стиховых явлений, разумеется, только в приложении к силлабическому и силлабо-тоническому принципам стихосложения. Этот метод особенно удобен в сочетании с более общими приемами классификации ритмических фигур по типам и принципам их строения (см. описанный выше метод Эльшеков). Совместное применение этих двух методов дает возможность установить связь между определенными категориями и их количественной характеристикой, что, в свою очередь, создает базу для разного рода сравнений и подсчетов. В то же время само по себе сопоставление ритмики напева со структурой текстов может привести и к механической «инвентаризации» ритмических процессов, а не к их подлинной классификации, сопровождающейся качественной характеристикой явлений. Это случается чаще всего тогда, когда в рамках группы песен, объединенных общими текстовыми особенностями (в рамках одного и того же жанра, с единой формой стиха и т. д.) встречается большое число разнообразных ритмических моделей, которые тщательно не анализируются, но только поочередно выписываются одна за другой. Поэтому в последнее время «текстовой» метод применяется одновременно с квантитативной²⁰⁸ и квалитативной классификациями.

Описание ритмики инструментальной музыки до сих пор относится к самым сложным проблемам; собственно говоря, еще даже не выработаны методы подробной ее классификации. Предыдущие попытки сводились в основном к выявлению отдельных ритмических «пластов» или «слоев», исполняемых различными инструментами (например, барабанами), а также к установлению их взаимоотношений, что чаще всего приводило к выделению составных ритмов и к более или менее удачному сведению их в одно целое²⁰⁹. Важнейшим достижением в этой области является интерпретация Дж. Х. К. Нкетия африканских барабанных ритмов, связанная с семантикой традиционно употребляемых слогов и с их ритмическими коррелятами.

Ритмические особенности народной музыки можно также рассматривать в пространственно-географическом аспекте. Так, наиболее сложная ритмика встречается на Африканском континенте, в особенности в его западных и центральных областях. Ритмика этих территорий имеет вариационный характер с большим развитием обособленных ритмических слоев; кроме того, ее характеризует строгая агогическая дисциплина с тенденцией к развитию в одном направлении — к обогащению, наращиванию — вплоть до экстаза ритмической выразительности. Основным структурным звеном ритмических процессов в этой музыке являются определен-

²⁰⁸ Квантитативная (количественная) классификация применяется, в частности, автором этих строк. См.: Czekańska A. Pieśni biłgorajskie ..., s. 131—132.

²⁰⁹ См.: Estreicher Z. Le Rythme ..., p. 189.

ные, хотя не всегда выровненные в отношении продолжительности, ритмические «темы», постоянно варьируемые.

Еще одна область сложной ритмики — это Индия, в особенности южная ее часть. Ритмика здесь также весьма разнообразна, особенно в инструментальной музыке (в частности, исполняемой на мембранофонах). Однако, в сравнении с африканской музыкой, индийская музыка ритмически более прозрачна и легче поддается классификации. Это связано, с одной стороны, с меньшим числом инструментов в распространенных ансамблях (отсюда и меньшее количество ритмических слоев), а с другой стороны — с большей композиторской дисциплиной, обусловленной многовековым воздействием теории на музыкальную практику. Вместе с тем для индийской музыки (по сравнению с африканской) характерна меньшая агогическая дисциплина. Индийская ритмика ориентируется на своеобразные ритмические образцы — модели, которые во многих случаях четко зафиксированы в теории музыки. Зато во всем, что касается темпа и временной продолжительности, допускается значительная степень свободы. Ритмический анализ индийской музыки сводится к попыткам установить отношение бытующих в практике моделей — к моделям, зафиксированным теорией. В основе большинства ритмических моделей лежит квантитативный принцип: ритмические «темы» довольно протяженны и поэтому проще всего их интерпретировать как аддитивные. Квантитативные принципы организации временных процессов характеризуют и строение самих этих «тем».

В музыке высокоразвитых индонезийских культур, в особенности островов Ява и Бали, типично взаимодействие сложной и «многосложной» индийской ритмики с равномерно пульсирующей, «монотонной» китайской. В результате это ведет к образованию ритмической системы, весьма несложной в распределении главных акцентов, выбиваемых большими гонгами, и — в то же время — весьма дифференцированной и тонко варьируемой на протяжении меньших отрезков, исполняемых малыми гонгами и металлофонами. Меньшие — варьируемые — отрезки при этом подчинены, разумеется, главной схеме распределения акцентов.

Музыка Дальнего Востока, и в особенности Китая, в большой степени опирается на сравнительно слабо дифференцированную ритмику, для нее обычны двудольная метрика и не очень оживленные темпы. В музыке Японии и Кореи сохранился пласт, ритмически сравнительно аморфный, который, вероятно, некогда был связан с шаманскими камланиями и, возможно, когда-то встречался также и в китайской музыке. Для музыки Японии и Кореи, кроме того, более характерны трехдольные размеры. К ритмически аморфным принадлежат также некоторые виды музыки ламаистских культов Монголии, Японии, Тибета (особенно — декламационные партии в сопровождении гонгов).

В музыке Ближнего Востока сосуществует несколько различных ритмических традиций. К самым значительным относятся: традиция сложных ритмов, исполняемых на барабанах, типичная для эпического творчества (Иран, Пакистан и Афганистан); традиция ритмически свободных ритуальных песнопений с богатой

мелизматикой, генетически связанной с музыкой восточных культов; и, наконец, традиция простых, четко пульсирующих ритмов (предположительно, арабского, доисламского происхождения). С самых древних времен и вплоть до сегодняшнего дня все эти виды ритмики взаимодействуют, что делает облик музыки этой части Азии в ритмическом отношении весьма разнообразным — так же, как и музыки, остающейся в сфере ее культурного воздействия (Южная Европа, Северная Африка).

Музыка Северной и Западной Европы в ритмическом отношении довольно однообразна. Это относится в основном к северным регионам, где доминируют свободные темпы и слабая, равномерно пульсирующая ритмика. В народной музыке Западной Европы мы можем без труда заметить образцы древней, когда-то господствовавшей здесь «модальной» ритмики, которая сохранилась преимущественно в старых балладах:

Dröm - das mit sen dröm i nat um sil - li ok ar - lik pael.

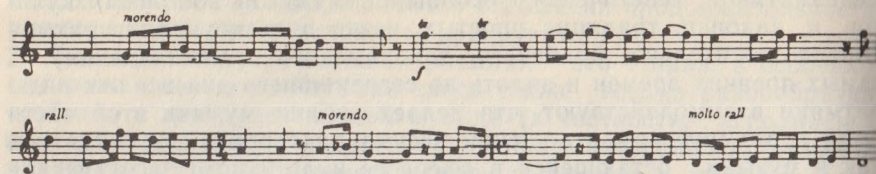
ПРИМЕР 44

Более поздняя музыка Западной Европы в ритмическом отношении является уже достаточно однородной и развитой, в частности, и благодаря воздействию профессиональной музыки, метрически устоявшейся и однотипной уже со времен Ренессанса; только в некоторых окраинных районах, как, например, у басков, сохранились следы древней аддитивной ритмики²¹⁰

Adagio e librement

affret. p eco

²¹⁰ Это так наз. «сорсико»: См.: Donostia P. J. de. Basken. — In: MGG, B. 1. Kassel-Basel, 1949—1951, S. 1368.



ПРИМЕР 45

или проявления свободной метрики (например, в бассейне Средиземного моря).

Гораздо более характерной в ритмическом отношении является музыка Южной и Восточной Европы. Первая (как уже было сказано) издавна находится под влиянием музыки Западной Азии, о чем свидетельствует прежде всего ее ритмическое богатство, связанное, в частности, с появлением переменной временной единицы (упоминавшийся уже ритм «аксак»), протяженных аддитивных ритмов, разных видов свободной метрики, а также с частыми исполнительскими вольностями (темп рубато, триоли). Музыка Восточной Европы, особенно России и Прибалтики, также свойственно большое ритмическое разнообразие. В целом, однако, в сравнении с музыкой Южной Европы, это музыка более спокойная, более медленного темпа, с более выровненными ритмами. Особенность русской музыки — богатство переменных и смешанных метров (пример 47); однако при этом в ней не получили распространения ритмически протяженные темы; основную пульсацию в них можно свести к нескольким схемам, связанным чаще всего с хоровым шагом. Зато особенно развилось в русском пении варьирование исполнительского характера, каждый раз зависящее в основном от обстоятельств исполнения. На северо-восточных окраинах Европы мы также находим своеобразные, слабо пульсирующие ритмы (в характерных медленных темпах), которые иногда следует рассматривать как аддитивные. К ним принадлежат речитативная ритмика былин, пятидольные метры — финские (пример 46), балтийские, курпёвские (пример 48).



ПРИМЕР 46



ПРИМЕР 47



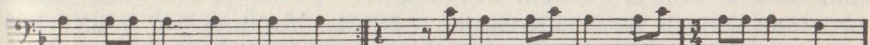
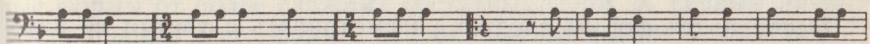
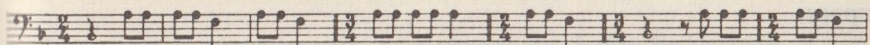
ПРИМЕР 48

Более новая народная музыка России в значительной степени преобразовалась под воздействием танцевальной музыки последних столетий (казачок, коломыйка, вальс, полька — необязательно даже русского происхождения), что придает ей теперь довольно монолитный в ритмическом отношении характер.

Польская народная музыка еще более монолитна в ритмическом отношении, нежели русская. Этому способствовало многовековое воздействие танцевальных ритмов автохтонного происхождения (мазурки, кувявка, полонеза и их «производных»), которые, по крайней мере, уже в XVII веке получили распространение в польской и — шире — в европейской музыке.

В сравнении со Старым Светом музыка обеих Америк, Австралии, а частично и Океании, ритмически бедна. Относительно развитую ритмику мы встречаем в музыке Центральной Америки (Бразилия), где столкнулись музыкальные традиции Юго-Западной Европы (испанской, португальской) с музыкой местных индейцев и населения негритянского происхождения, преимущественно из Западной Африки, богатой и разнообразной в ритмическом отношении. Хотя музыка южноамериканских негров не выдерживает в этом отношении сравнения с подлинной африканской музыкой, однако сила воздействия последней оказалась достаточной для того, чтобы существенно преобразить другие музыкальные культуры. В Центральной Америке многие трехдольные испанские танцевальные ритмы под влиянием негритянской ритмики преобразовались в двудольные; кроме того, они были обогащены многочисленными пунктирными ритмами и синкопами, что является результатом склонности к импровизации и варьированию, общей как для испанской, так и для африканской музыки. Наконец, свою роль сыграли и четкие, «тяжелые» ритмы некоторых индейских танцев, которые способствовали появлению монотонно пульсирующих танцевальных ритмов бассейна Карибского моря.

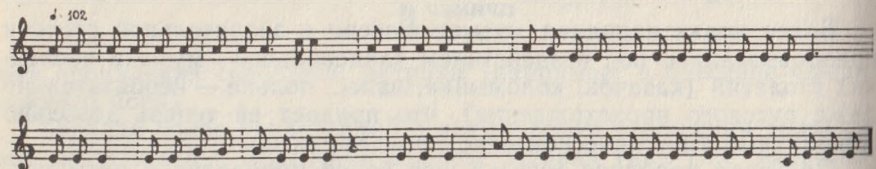
Автохтонную музыку развитых индейских культур характеризует достаточно равномерная пульсация и тенденция к двудольности. У примитивных племен мы встречаем бедную ритмику, обычно ограниченную несколькими основными ритмами:



Fine ПРИМЕР 49

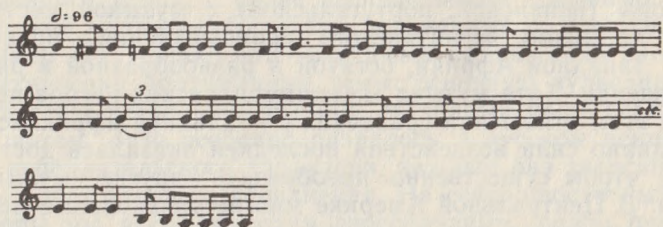
D.C. al Fine

Ритмически неразвитой является также музыка арктических эскимосов, хотя и в ней мы встречаем примеры более оживленного ритмического движения (чаще всего — в музыке шаманских культов). По своей ритмике она напоминает музыку других северных кочевников, в частности народностей Северной Европы:



ПРИМЕР 50

Сохранившаяся в небольшом количестве музыка австралийских аборигенов, так же как и других первобытных народов (африканских бушменов, ведда на Цейлоне), представляется ритмически бедной, тем не менее и в этих случаях можно говорить об определенном ритмическом облике:



ПРИМЕР 51

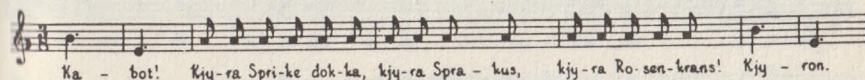
Зато музыка папуасов и других жителей Новой Гвинеи, а в особенности Меланезии, обнаруживает значительно большее ритмическое разнообразие. В Меланезии, как и в других уголках Океании (Микронезия), сохранилось (в особенности у чернокожего населения) много образцов музыки, напоминающей музыку африканских негров с ее элементами ритмического «респонсория», различными остинато и «многослойной» гетероритмией. Однако в сравнении с африканской музыкой полиритмия Океании значительно проще.

Архитектоника

Особенности формы следует рассматривать с учетом ее внешних проявлений (пропорции, «арки»), а также способов ее интегрирования. Иначе говоря, необходимо рассматривать не только членение формы на разделы, но и типы связей между этими разделами (виды отношений, принципы формообразования).

Формы членимые и нерасчленяемые

Следует прежде всего четко различать формы, легко расчленяемые, и те, которые расчленить трудно. К последним принадлежат разного рода эмбриональные, неразвитые еще образования: крики, возгласы, сигналы:



ПРИМЕР 52



ПРИМЕР 53

и также формы более протяженные, но со слабо пульсирующим движением и потому трудные для расчленения. Здесь следует указать прежде всего на разного рода причитывания и звукоподражания. И в том и в другом случаях (эмбриональные и слабо расчлененные формы) вообще вряд ли есть основания говорить о музыкальной форме:



ПРИМЕР 54

Виды музыкальных форм

Описание и систематика расчлененных форм не вызывает значительных трудностей. Во-первых, следует отделить одноэлементные формы от более сложных составных форм. К первым принадлежат прежде всего формы, основанные на повторении стиха²¹¹, а также некоторые виды парных припевок²¹². Это формы, в которых

²¹¹ См. с. 121, замечания по поводу «стиховой» формы.

²¹² Это форма, состоящая из двух одинаковых элементов.

определенная фигура, звено являются самостоятельной единицей, повторяемой до бесконечности (ad libitum):

Медленно (40")

Hej, z po - fa, z po - fa, dzi - wcy - no mo - ja, na ko - góz sie o - glun - dos?
Na cie - bszie, ja - siu, mój ja - siu - lań - ku, co wro - ny - go kó - nia mos.

ПРИМЕР 55

Очевидно, что эти структуры отчетливо противопоставляются конструкциям, сложенным из контрастирующих частей, в которых тождество элементов сочетается с их противоположностью. В сравнении с формами, упоминаемыми в начале этого раздела (эмбриональными, нерасчлененными), эти структуры отличаются плотностью, тематической «сгущенностью» своих «звеньев» (элементов). Это формы замкнутые в противоположность «открытым» формам причитаний и возгласов. Повторяемое звено звучит не всегда точно, часто варьируется. Поэтому провести четкую грань между тождеством элементов и их различием нередко очень трудно, порой звенья различаются только каденциями:

22'4" J-76 J-72 J-78
Niech ze bę - dzie poch - wa - lo - ny - y Je - zu - us Chry - stus z koś - cio - ła
sny przy - mie - cie sny nie przy - mie - cie tych wdzysznych goś - ci do sto - ła

ПРИМЕР 56

Для однострочных форм типично волнообразное движение, отсутствие острых контрастов и ярко выраженных каденций. Все звенья оканчиваются на одном и том же звуке, причем контрасты либо иные типы связей, которые могли бы объединить эти звенья в более сложную конструкцию, отсутствуют. Термины, употребляемые для определения этих форм (stychiczna, wersowa — стиховая), подчеркивают, выдвигают на первый план постоянно повторяемую часть — одно звено, один стих, а не конструкцию песни как целое (естественно, термины эти заимствованы у филологов, занимающихся песенными текстами).

Виды структурных связей

В противоположность однострочным, более сложные формы характеризуются большей дифференцированностью. Это подчеркивается как каденциями, так и соотношением отдельных частей с точки зрения всех компонентов формы — мелодики, ритмики, фак-

туры. Взаимоотношение каденций объединяет музыкальную форму в одно целое по образцу рифм и ассонансов, связывающих поэтические строки в строфы. По соотношению каденций можно судить о характере напряжений и тяготений, имеющих место в исследуемом материале. Например, квинтовые соотношения указывают на связи автентического или плагального типа. Квартовые соотношения — на «модальные» тяготения, а секундовые — на рудименты пентатонных или тетраходных сопряжений:

Śly - ry śnur - ki ko - ra - si - ków na sy - i nie - ła,
nie świe ja sie jej za - py - tać, cy - by me chcia - ła.

ПРИМЕР 57

17" J-92 J-104
Ej wy - le - cia - ła si - wa ze - zu - ła na ka - li - i - nej - ce pa - ad - ła
Wysz - ła 'ła - ry - sia z no - wyj ko - o - mo - ry za sto - li - kwe - em sia - ad - ła.

ПРИМЕР 58

Соотношения каденций находятся в непосредственной связи с композиционной структурой целого. Например, тонико-доминантовые отношения сочетаются с принципами построения классического периода и с последовательностью вопросо-ответных предложений, а однострочные формы — с недифференцированными каденциями.

Отношения частей на мелодическом, ритмическом, фактурном уровнях следует рассматривать, учитывая общие принципы формообразования, а также степень идентичности или же различия материала. Наряду с самым простым принципом — принципом повторения, известным уже по одночастным формам, следует указать на принцип выделения какого-либо звена путем «замыкания» его особым рода окончанием — концовкой:

J-108 J-104
ko - to me - go og - ró - decz - ka og - ró - decz - ka
zak - wnt - ła tam jab - to - necz - ka raz dwa trzy
zak - wnt - ła tam jab - to - necz - ka raz dwa trzy.

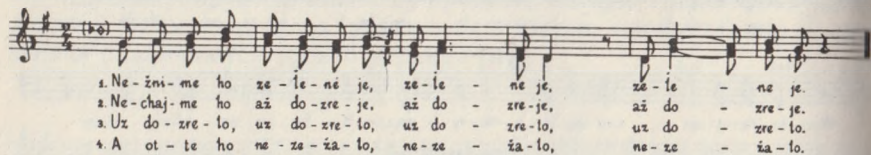
ПРИМЕР 59

Этот принцип особенно часто встречается в неразвитых, эмбриональных формах. Присоединение концовки может сочетаться с фактурным обогащением:

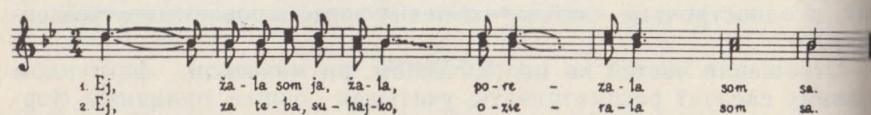


ПРИМЕР 60

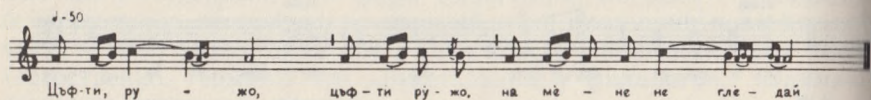
Но это приводит иногда к нарушению композиционных пропорций, особенно если концовка превращается в самостоятельный раздел. Она может представлять собой сокращенное или обобщенное повторение основного звена (примеры 61, 62) или его развитие, иногда за счет повторения отдельных элементов (пример 63):



ПРИМЕР 61



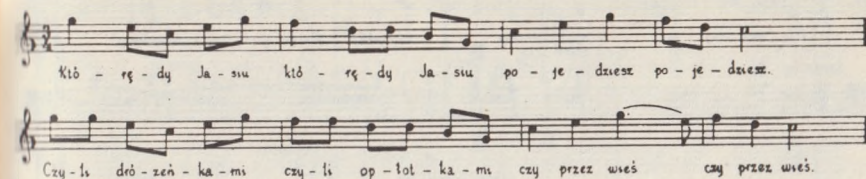
ПРИМЕР 62



ПРИМЕР 63

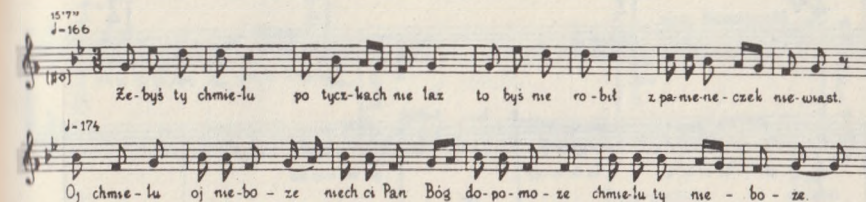
Другим принципом формообразования является вариационность, основанная на частичном или значительном видоизменении основного материала.

О вариационности можно говорить только тогда, когда удается выделить основную модель и ее варианты:

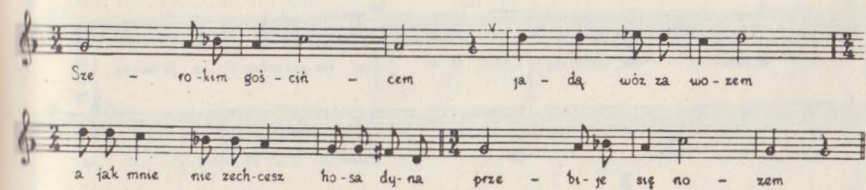


ПРИМЕР 64

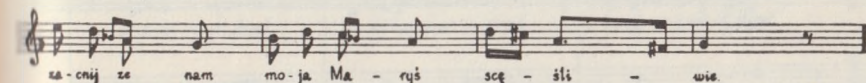
Действие принципа противопоставления (или контраста) не так легко установить на примере европейской народной песни; особенно сложно обнаружить контрастность во всех компонентах формы одновременно. В то же время найти примеры противопоставлений по отдельным формообразующим факторам, например, контрасты ритмически-агогические (пример 65), метрические (пример 66), тональные (см. примеры 16, 17), мелодические (чаще всего — сопоставление двух мелодических рисунков, развивающихся в противоположных направлениях, пример 67), а также фактурные (пример 68).



ПРИМЕР 65



ПРИМЕР 66



ПРИМЕР 67

tenor solo

Ез, дам, Пар - сат кув унд - геш, унд - уей. Двух - но - ты фюр Хундлей - нит!

ПРИМЕР 68

Отчетливо выраженные контрасты встречаются в музыке некоторых народов Африки и Азии. Затрагивают они многие компоненты формы, но прежде всего ритмику, что, например, имеет место в индийской раге, когда отдельные ее части исполняются разным составом исполнителей, при этом в ином темпе и в новом ритме (оживляющемся после вступления барабанов). Еще более различаются по составу исполнителей и агогике перекликающиеся партии в негритянских респонсорных формах:

112 Мужское ГОЛО Мужской хор

ma brou m' yunga m' nangu na le vo un ge vuay
ye ka di ko ray u ka di ko ray ye ma re ru aw
ye ma yom bo hay ma yom bo ray ye ma yom bo hay hu di to ray
m' pa la re lan da lo dre na douu lan da lo dre na douu
lan da lo dre na douu lan da lo dre na douu lan da lo dre na douu
lan da lo dre na douu lan da lo dre na douu lan da lo dre na douu

lan da lo dre man do hi lan da lo dre A' Br- ma brou Aa Br- ma brou
ma ya no va le lo don la vu la hu vu
ma ya no va de vye lo don la vu la lu vu
ma ya no va lye do don la vu la lye ve
yaw he hu ba na ba si ni vu tu e va me va
me va yaw he hu ba na ba si ni vu tu e ba
ya he he ba na ba si ni ma ka yay me va
yaw hu hu ba na ma si ni vu tu e ba me va
me va yaw hu e ba na ba si ni ma ka yay

немного быстрее (свободно) E 1-100 (2-200)

Br-ma brout u do doh si o ne da len si o ne da len

woh woh do doh si o

40

si o ne da len do doh si o ne po len do doh si o un ge da do doh si o man ge fa do doh si o man ge da

do doh si o do doh si o do doh si o do doh si o do doh si o

45

do doh si o man ge lun do doh si o ne po len do doh si o man ge da do doh si o man ge da em lu

do doh si o do doh si o do doh si o do doh si o do doh si o

F 1-92

50

2 vu me e kygo em be vu na e kygo

ah ah me na to mi

сзади 2-й хор, как фон

55 solo G мед-лей-нее 1-50

A'Br-ma brout A gi no vu pe ro

woh

60

a gi no vu pe ro man ya na pi na

a gi no a gi no mangan ha ma hay ya hu

65 1-75

e 2 tsino ho ya hu e 2 tsino ho ya hu

wo ya ho woh ya ho

70 H 1-100 1-225

ma na na pi na dai yo de la bast go

wo yo ho mangan ha ma hay ya hu woh ya ho

75

dom go vasi ya mo zo gan da da da da li ro va bast bo

dan da li de la bast dan da li de la bast ya mo zo

80

ya na la bast ya mu zo gan da li de la bast ya mu ze

em lu

(в сопровождении хора)

85

ra ma re ming bo ro no bay da wot xi you a hu hu mo ra ming

90 СОЛО

mo ra ma re ming bo ro na bay lu bo ro na bay lu a ki re o hu hu

(в сопровождении хора)

(НЕЯСНОЕ СОЛО)

95

wot xi you a hu hu mo ra ming bo ro na bay lu a ki re e hu mu

100 СВОБОДНО 1-100 МОЛО БЫСТРЕЕ 1-108 rall J A tempo 1-108

2 Br-ma brout 4 Br-ma brout eux ma brenge m'ne pol mal yi vo me polye me mo

woh woh tay nahy

(в сопровождении хора) соло (хор)

mi'te pol ji ma ji ma te polya me mo

аh слабо аh

105 СОЛО (хор) СОЛО

mi'te pol yo ha ma ji ma te polya mi mi

аh

110 (в сопровождении хора) СОЛО

ne ba ha at yu ma a na ne ba ha at yu a

chor

(неясное соло)

свободно живо, выкрикивая

ma brouт В ma brouт ma brengа ma bukeу heу heу yeу yeу heу yeу yeу yeу

woh woh heу yeу heу yeу

ПРИМЕР 69

Значительные агогические и исполнительские контрасты можно найти в формах китайской и индонезийской драматической музыки, для которых, наряду с различиями в исполнительском составе, типичны темповые контрасты (оживленные финальные эпизоды). Ритмические, агогические, а иногда и тональные контрасты (в ви-

де модуляций) можно встретить также в «камерной» музыке центральноазиатских культур, например, в казахских кюях:

Спокойно, серьезно, горжественно (♩=83)

очень напевно

немного острее

В оживляясь (♩=198)

мягко и нежно (♩=96)

с большим усилием, горячо (♩=152)

взволнованно А Тетро I (♩=88)

ния. В целом для такого рода зрелых форм типичны: ясность членения, подчинение менее протяженных единиц более протяженным, достаточно четкая грань между идентичностью и различием (отсутствие переходных разделов и свободной вариационности), автономия музыкальной формы и преодоление пропорций, «навязываемых» текстом, например, преобладание трехчастных форм там, где ранее отмечались двух- и четырехчастные, а также принцип эволюционного становления формы. «Эволюционность» нагляднее всего наблюдается в тех формах, которые полностью выводятся из одного мотива.

Среди зрелых форм регулярного строения можно — с учетом количества разделов и их пропорций — выделить двухчастные, трехчастные и многочастные структуры. Формы песен, связанных с текстом, относятся главным образом к первой группе. Самая простая, симметричная структура строфы соответствует пропорциям двухчастной формы. Однако случается, что с двуступищами соединяются трехчастные музыкальные построения. Это имеет место тогда, когда крайние части связаны между собой, а средняя часть обособлена, что в некоторых случаях может привести к тому, что соотношения, кратные трем, получают перевес над соотношением 1 : 2.

ПРИМЕР 73

Трехчастная форма, появляющаяся вместе с трехстрочной строфой, является редкостью, так как терцина не принадлежит к явлениям, получившим распространение в народном творчестве. Зато значительно чаще наблюдается расширение двухчастной формы до трехчастной вследствие повторений в тексте, о чем уже упоминалось в разговоре о нестабильных формах.

Формы трех- и многочастные относительно часты в инструментальной и вокально-инструментальной музыке. Они особенно распространены в музыке высокоразвитых неевропейских культур. Большую роль в образовании таких форм нередко играет импровизация. В этой связи следует указать прежде всего на большие инструментальные и вокально-инструментальные формы индонезийской музыки, многочастные «составные» формы китайской музыки для театра, индийские раги, обладающие некоторыми признаками трехчастности, а также на расширенные диалогические формы музыки африканских негров. Достаточно часто встречаются многочастные формы и в европейской народной инструментальной музыке.

Единых методов или традиций анализа форм народной музыки и повсеместно принятых в этих случаях обозначений не существует. Для примера рассмотрим два метода (из тех, что применяются сравнительно широко), сделав ряд необходимых дополнений.

В первом случае за исходный пункт берется анализ музыкальных связей и мелодического содержания отдельных построений; метод этот, по существу, ограничивается анализом мелодики:

ПРИМЕР 74

Этот вид анализа и интерпретации формы особенно характерен для ученых старшего поколения, занимающихся западноевропейской музыкой²¹³.

Другой метод основан на анализе структуры текста и рассматривает музыкальную форму в связи с ним (см. с. 121'). Такой подход к интерпретации формы встречается преимущественно у фольклористов-музыковедов, и притом в первую очередь у исследователей восточноевропейской музыки²¹⁴, в которой господствуют силлабическая или силлабо-тоническая системы стихосложения. При этом первый этап классификации позволяет выделить волнообразное движение, открытые и замкнутые формы. Для авторов, применяющих этот метод, типичен интерес к самой природе формообразования в музыке. Систематизация форм на основе текстовой структуры сводится к вычленению «единиц формы», к установлению их взаимных отношений с точки зрения тождества или обособленности, а также определенных градаций этих свойств.

Опираясь на опыт традиционного анализа классических музыкальных форм, автор этих строк в своих работах²¹⁵ использует для обозначения отношений между разделами символы различных рангов. Так, на уровне крупных разделов (типа периода) используются прописные латинские буквы (ABC...), как это принято в теоретической дисциплине — анализе музыкальных форм; меньшие по размерам построения (внутри периода) обозначаются строчными латинскими буквами (abc...), а наименьшие образования (фраза, мотив) — буквами греческого алфавита ($\alpha\beta\gamma\dots$).

Однако этих методов членения произведений на разделы в соответствии с их мелодическим содержанием и принципами формообразования недостаточно для адекватного описания всего комп-

²¹³ Mersmann H. Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung...

²¹⁴ Bartók B. Das Ungarische Volkslied...; Колесса Ф. Ритмика...

²¹⁵ Czekanowska A. Pieśń ludowa Opoczyńskiego...; Czekanowska A. Pieśni biłgorajskie...

лекса проблем музыкальной архитектоники. Детальный анализ требует дополнительного учета цезур²¹⁶, а также количественных показателей — размеров произведения, данных о характере исполнения (состав инструментов, исполнителей и т. п.).

Вышеуказанные критерии в целом позволяют представить всю совокупность форм, встречающихся в описываемых музыкальных культурах, следующим образом:

Таблица 4

Открытые формы			Замкнутые формы			
эмбриональные	относительно протяженные, но слабо расчлененные	одноэлементные	более сложные (составные) конструкции			
крики, сигналы	плачи, имитации голосов природы (звукоподражания)	однострочные, парные припевки	связанные по определенным принципам			импровизиционные
			связанные отношением каденций	связанные по принципу контраста	вариационно развиваемые	

Кроме того, в зависимости от количества разделов, формы подразделяются на одно-, двух-, трех- и многочастные.

Распределение типов форм в мировых масштабах тесно связано со степенью развития отдельных культур и своеобразием их традиций.

Зрелостью форм, в первую очередь, отличается народная песня Западной Европы: формирование ее в значительной степени проходило под влиянием светских и религиозных гимнов средневековья. В народной музыке Восточной Европы, с одной стороны, сохранились формы, позволяющие говорить о связях с музыкой Западной Европы (объединение фрагментов с помощью каденций — своего рода музыкальных «рифм», принцип сквозного развития, форма «запев+запев+ответ» — aab), а с другой — импровизиционные формы, близкие по принципам своего строения к мугамам и связанные с музыкой Востока. Последние особенно распространены в народной музыке малоазиатского региона. Именно в этом районе были развиты принципы разработки мелодических и ритмических моделей (макамов и икатов). В сфере индийской культуры отчетливо просматривается воздействие раги — то есть комплекса композиционных норм, «предписаний», в конечном счете также ведущих к выработке ритмических и мелодических моделей. Однако для этого района характерна одновременно и весьма

высокая степень развития форм, достигающих художественно законченного облика и даже приближающихся к европейской сонатной форме. В Юго-Восточной Азии можно отметить даже преобладание зрелых «составных» форм, объединяемых в единое целое с помощью опорных тонов, исполняемых на больших гонгах.

Конструктивные основы музыки высокоразвитых негритянских культур наиболее трудны для описания, так как до сих пор совершенно отсутствует классификация особенностей ее исполнения, играющих в этой музыке весьма важную роль. Можно только констатировать, что это формы, базирующиеся на контрасте и диалогизации, причем основой здесь является противопоставление разных исполнительских составов (солист—хор, мужской хор—женский хор, один барабан—несколько барабанов—много барабанов) и видов исполнения (шепотом—громко, сибиланты—гортанные звуки, на барабане с резонатором — на барабане без резонатора).

В музыке первобытных племен форма в общем и целом проста, даже эмбриональна. Детальный анализ позволяет, однако, и в примитивных мелодических структурах выделить относительно завершенные разделы и уловить некоторые принципы формообразования (выделение концовки, чередование контрастных элементов). В музыке многих народов Севера можно обнаружить действие упомянутого выше принципа иллюстративности.

Исполнительские приемы

Под особенностями исполнения мы понимаем собственно характер исполнительского аппарата (вокальный, инструментальный, вокально-инструментальный), а также те музыкальные штрихи, которые исполнитель вводит от себя непосредственно во время музицирования и которые в нотной записи, как правило, подробно не фиксируются (тембр голоса, громкость, способы звукоизвлечения и резонирования). Исполнительские особенности всегда играли весьма значительную роль; из-за невозможности их точной фиксации в записи, сведения о них можно почерпнуть либо в форме описаний, либо изредка из иконографических источников (статуэтки и рисунки, изображающие музицирующих).

Состав исполнителей

В самом общем плане исполнительские составы можно подразделить на вокальные, инструментальные и вокально-инструментальные, а уже более детально — в зависимости от количества участников (соло, ансамбль), а также от типа музицирования (все участники исполняют одну и ту же мелодию в унисон, женщины поют на октаву выше, отдельные группы противопоставлены на основе диалога или реального многоголосия). Помимо того, еще более углубленная характеристика должна учесть количество голо-

²¹⁶ Czekańska A. Pieśni biłgorajskie, s. 53.

сов (одно-, двух-, трех-, многоголосие), а также тип многоголосия (примитивное многоголосие, гетерофония, полифония, гомофония).

Опираясь на сформулированные выше предпосылки, можно выделить следующие разновидности исполнительского состава:

Таблица 5

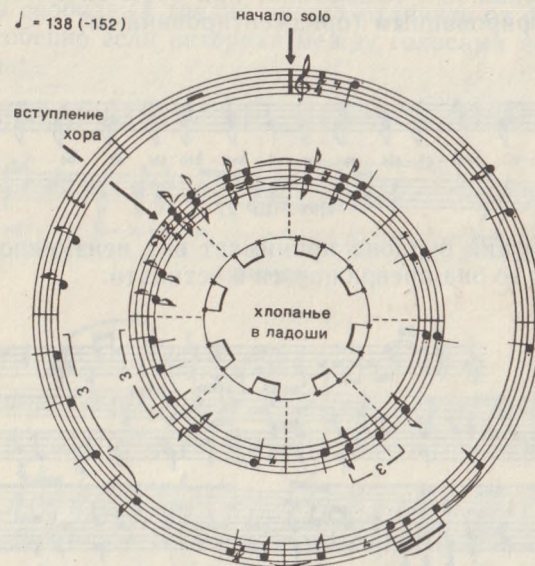
Вокальные		Вокально-инструментальные				Инструментальные		
со-ло	хор	со-ло с сопро-вожде-нием		ансамбле-вое сопро-вожде-ние дру-гого ансам-бля		со-ло	со-ло с сопро-вожде-нием	ансам-бле сопро-вожде-ние дру-гого ансам-бля
в октаву в унисон	диалог	реальное многоголосие	вокальное со-ло в сопро-вожде-нии одного инстру-мента	оркестра	инструменталь-ное со-ло в сопро-вожде-нии хора	вокальный ансамбль с оркестром	инструменталь-ный ансамбль с хором	ди-алог ансам-бля
						одного инструмента	ансамбля	камерные

На следующей таблице показаны типы реального многоголосия с возможными соотношениями отдельных партий:

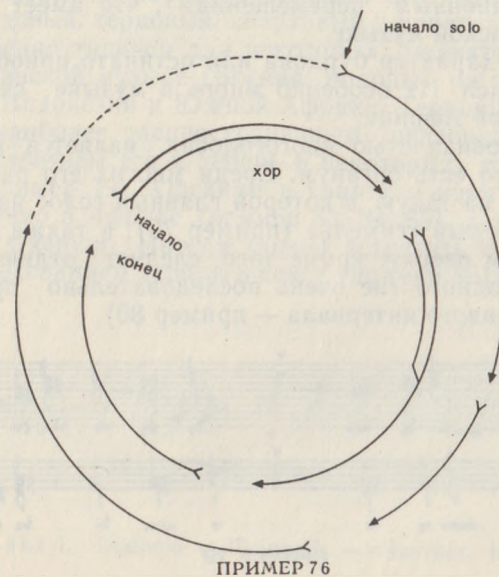
Таблица 6

Примитивное многоголосие						Гетерофония	Полифония	Гомофония
канон	бурдон	остинато	органум	дискант	фабурдон			
простой	с фигурациями	постоянное	изменяющееся	строгий	свободный	отступление от образца в других голосах	варьирование в других голосах	реальная контрастная полифония
								контраст на основе иных элементов (вариаций, аккордов, бурдона)
								использование звуков обертонового ряда

Соотношения различных приемов исполнения в конкретном музыкальном образце иногда изображаются графически:

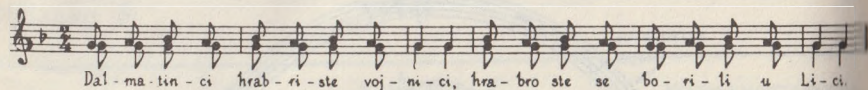


ПРИМЕР 75



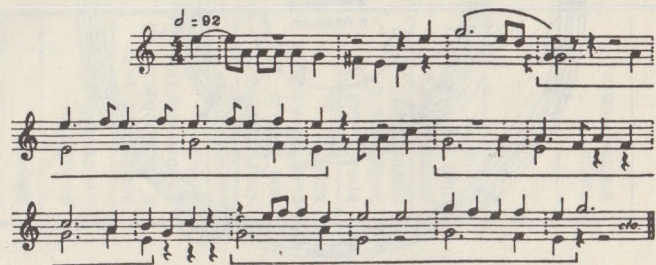
ПРИМЕР 76

Среди указанных разновидностей реального многоголосия самой распространенной является примитивная форма бурдона, заключающаяся в «передерживании» одного звука солистом или ансамблем. Бурдон исполняется как голосами, так и инструментами, и часто сопутствует более развитым видам многоголосия — гетерофонии, полифонии или гомофонии; при этом он может быть простым или фигурированным (орнаментированным):



ПРИМЕР 77

Если фигурация бурдона принимает вид неизменной мелодической формулы, то она превращается в остинато:



ПРИМЕР 78

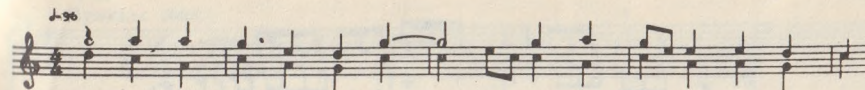
Формула остинато может повторяться без изменений, а может (впрочем, так же как и бурдон) подвергаться модификациям (например, секвенционным перемещениям), что имеет место в абхазской и осетинской музыке.

Очень часто характер бурдона или остинато приобретает функциональный смысл. Их особенно много в музыке скотоводческих племен Восточной Африки.

Другой разновидностью многоголосия является параллельное голосоведение, то есть органум. Среди многих его разновидностей следует указать на такую, в которой главный голос находится внизу — так называемый «гимель» (пример 79), а также на вариант с главным голосом сверху; кроме того, следует отличать органум строгий от свободного (не очень последовательно придерживающегося определенного интервала — пример 80).



ПРИМЕР 79



ПРИМЕР 80

Органум свободный трудно иногда отличить от фигурационного бурдона, особенно если интервал между голосами невелик (например, секунда):

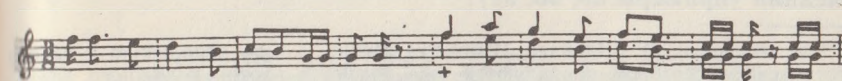


ПРИМЕР 81



ПРИМЕР 82

В зависимости от характеризующего его интервала органум бывает секундовый, терцовый, квартовый и квинтовый. Секундовый органум особенно типичен для некоторых реликтовых явлений в древней балканской музыке (Босния, Родопы), он встречается также в музыке Индонезии и Южной Африки. Терцовый органум принадлежит к наиболее распространенным разновидностям; в виде гимеля мы встречаем его и теперь в некоторых горских культурах²¹⁷ (см. пример 79). Органум в кварту и квинту встречается преимущественно в Африке (пример 83, 84, 85), а также в некоторых районах Океании. Иногда можно встретить примеры голосоведения с чередованием терций и секст (пример 86).

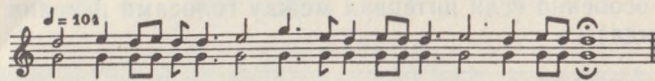


ПРИМЕР 83

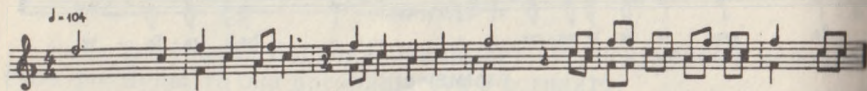
²¹⁷ Kamieński L. Diafonia w Pieninach. — «Musyka», 1935.



ПРИМЕР 84

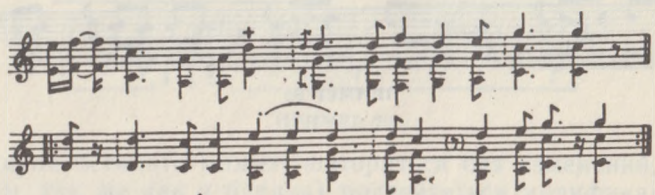


ПРИМЕР 85



ПРИМЕР 86

Интересную разновидность многоголосия составляет голосоведение исключительно в совершенных консонансах. Эта манера известна в Африке и Океании:



ПРИМЕР 87

Некоторые ученые не очень удачно определяют ее как «дискантовую технику»²¹⁸, средневековые теоретики называли такое многоголосие «симфоническая гармония»²¹⁹.

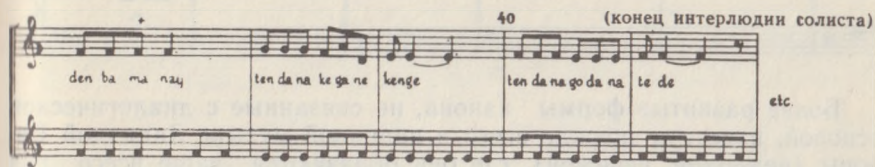
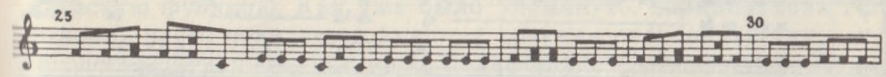
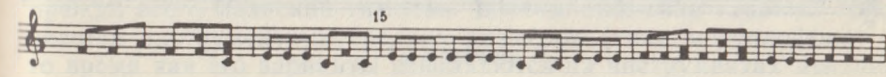
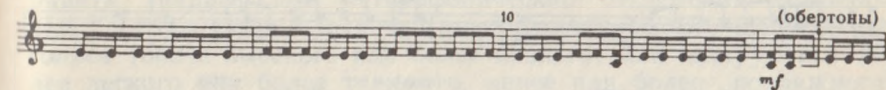
Еще один вид примитивного многоголосия основан на одновременном звучании основного тона и его обертонов. Он широко применялся игравшими на музыкальном луке бушменами (пример 88), а также в Центральной Азии.

Ведение голосов в терции и сексты — как и канон, считающийся некоторыми исследователями одной из самых древних форм многоголосия²²⁰, — принадлежит к редким явлениям в народной музыке. Интересные примеры канона встречаются в Китае, Африке и Океании (примеры 89, 90, 91).

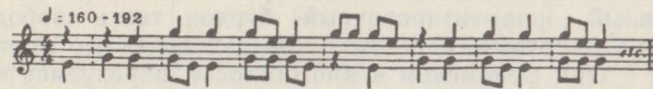
²¹⁸ В частности, М. Шнейдер (Primitive Music...) — по отношению к такому многоголосию, в котором проявляются уже признаки противоположного движения голосов (цит. соч., пример № 127).

²¹⁹ От *simphonia* — совершенный консонанс (Musica Enchiriadis и др. средневековые трактаты; см.: Gerbert M. Scriptores de Musicae Medii Aevi. T. F. S. St. Blasien. 1784.

²²⁰ Schneider M. Primitive Music...



ПРИМЕР 88



ПРИМЕР 89

♩ = 120

соло хор соло хор

соло хор соло хор

соло хор соло хор

соло хор соло хор

ПРИМЕР 90

♩ = 184

se-gec-ge-de ej va-ha ha hahahaha

ha he-hej va ha ja

ПРИМЕР 91

Более развитые формы канона, не связанные с диалогической основой, известны прежде всего в народной музыке Западной Европы (немецкой, чешской), где они образуются чаще всего под влиянием форм, заимствованных из профессиональной музыки.

К более сложным формам европейского и неевропейского народного многоголосия принадлежит гетерофония, а также — но в значительно меньшей степени — полифония и гомофония. Как фигурированный (орнаментированный) бурдон, так и свободный органум или варьируемое остинато — это уже почти что гетерофония. Граничит с этим феноменом и многоголосие, образуемое парафразированием.

К проявлениям гетерофонии следует также отнести интересные

примеры сопровождения пения игрой на дальневосточных инструментах типа шэн (Китай) или сё (Япония), а также любопытные изменения строя и «дисгармонию», встречающиеся в японской культовой музыке, где в этих случаях одновременно слышатся чистый тон и его измененный вариант, или основной звук и задержание или предъём к нему. Наиболее развитым видом гетерофонии является так называемая вариационная гетерофония, основанная на одновременном проведении главного мотива и его варианта (парафраз). Гетерофонические отклонения возникают чаще всего в связи с техническими возможностями человеческого голоса (более высокого или более низкого) или инструмента (более легкого или более тяжелого, менее или более подвижного). Вариационная гетерофония в своем «хрестоматийном» виде — это прежде всего яванский гамелан. В этом ансамбле главный голос ведется инструментами средних размеров (типа металлофона), в то время как его варианты исполняются на инструментах меньших размеров (также металлофоны), а самые тяжелые инструменты (гонги) подчеркивают фразировку, выделяя через каждые несколько тактов тоны, имеющие важное функциональное значение. В ансамбле гамелана появляются, кроме того, мелодические инструменты (флейта или ребаб), которые ведут контрапунктирующий главной теме голос, а также барабаны, выполняющие агогико-ритмическую функцию. Как уже было упомянуто, вариационная гетерофония часто появляется вместе с другими разновидностями многоголосия: бурдоном, остинато, полифонией и гомофонией. Примером сочетания гетерофонии или фигурированного бурдона с другим бурдоном являются многочисленные образцы кавказского (пример 92) и, иногда, албанского (пример 93) многоголосия.

ad libit

ПРИМЕР 92

Parlando rubato ♩ = 134 - 184

Хор

PRIMIER 93

Сочетание гетерофонии и полифонии представляет собой русская, так называемая подголосочная, полифония, в которой контрапунктическая техника соединяется с вариационной:

PRIMIER 94

Одновременное сочетание гетерофонии и гомофонии встречается в технике голосоведения польских горцев, которые ориентируются на определенный вертикальный—гармонический—склад²²¹. Одновременно здесь возникают и элементы мелодической вариации. Вертикально-гармонический характер ощущается и в албанской музыке (см. пример 93).

Более близка собственно гетерофонии техника, известная в практике музыкантов из западных областей Польши; в ней отношения между отдельными голосами носят характер скорее мелодический, нежели гармонический. Своеобразие отдельных голосов можно объяснить, в частности, неравными техническими возможностями разных инструментов (что, очевидно, связано со степенью их подвижности).

В музыке польских горцев главную мелодию ведут первые скрипки, вторые скрипки создают определенный аккордовый фон, а басы играют остинато. Элементы гетерофонии возникают здесь вследствие многочисленных «передвижек» голосов и приемов варьирования:

PRIMIER 95

В сложных формах африканского многоголосия, которые встречаются прежде всего в центральных районах этого континента, элементы гетерофонии и полифонии скрепляются с принципами диалога, то есть антифона и респонсория:

♩ = 152 (свободно)
мужское голо
shoh shah ba bay see
смешанный хор
барабан

²²¹ Kotoński W. Uwagi o muzyce ludowej Podhala. — «Muzyka», 1953, nr 5—6, 7—8.

ПРИМЕР 96

Явления «контролируемой» полифонии, собственно говоря, известны народной музыкальной практике. В яванском гамелане, а также в Африке встречаются только отдельные элементы контрпункта:

ПРИМЕР 97

ПРИМЕР 98

Элементы гармонии встречаются сравнительно чаще; так, например, при сопровождении голоса игрой на шэне или сё иной раз появляются полнозвучные аккорды:

ПРИМЕР 99

Пример иного рода созвучий — различные пустые и широкие дузвучия в «камерной» музыке Средней Азии, появляющиеся как оstinато на основе бурдона:

Спокойно, мягко,
с чувством J-152

Де-ген сен Бал Ха - ди - ша, Бал Ха - ди - ша, Куй-су-и сек - сен
бес - те, шр-кр-ду, шал Ха - ди - ша ау!

ПРИМЕР 100

Классические примеры сопровождения гармонического типа мы встречаем в народной музыке Западной Европы, а также в некоторых областях Восточной Европы, в особенности тогда, когда аккомпанемент исполняется на клавишных инструментах фабричного производства (гармоника, аккордеон). Весьма «гармонической» (с европейской точки зрения) представляется музыка Африки, основывающаяся на каноне, бурдоне и оstinато:

Мужской голос J-120
Смешанный хор

Му-ли - бо-не на - ли-га-гам-ба ля 2/4 vuh su eh lu o
ne o ne 7 му - ли - бо - не на - ли-га-гам-ба ля 2/4
vuh su eh lu o 5 ne o ne 7 му - ли - бо - не на - 8
ли - га - гам - ба ля 2/4 vuh su eh lu o 3 лу-а - а
ne o ne

ПРИМЕР 101

Гармонические многозвучия распространены также в музыке Кавказа:

Быстро J-96

акценты (хлопки)

ПРИМЕР 102

Во многих культурах богатое звучание многоголосных произведений дополняется по-разному настроенными мембранофонами и идиофонами (Африка, Индия, Ближний Восток). Таким образом, звучание это обогащается не только за счет мелодических инструментов, но нередко и за счет ритмических средств.

Индивидуальная манера исполнения

Индивидуальные исполнительские приемы обогащают звучание народной музыки в ритмическом отношении (рубато, триоли, смещение акцентов, синкопы, пунктирные ритмы), в мелодическом (украшения, мелизмы), в агогическом, динамическом и, прежде всего, в собственно звуковом (тембровом) плане. Особое разнообразие агогических приемов отличает музыку Азии. С агогическими контрастами мы встречаемся во многих развитых музыкальных формах Дальнего Востока, в которых под конец произведения часто появляются характерные ускорения или же происходит обособление отдельных разделов путем изменения темпа. Другой вид варьирования темпа встречается в балканских круговых танцах типа хоро, в которых медленный темп переплетается с быстрым, в зависимости от исполнительских традиций. Очень медленными темпами отличается культовая музыка Японии (гагаку), а также музыка ламаистских храмов Тибета и Монголии. Европейской народной музыке не очень свойственны резкие смены темпа, хотя последний часто колеблется даже в пределах одного такта, особенно в обрядовом репертуаре. Нестабильность темпа в этих ситуациях нередко соответствует эмоциональному состоянию исполнителя, носит весьма индивидуальный характер и зависит как от функций данного жанра (речитатив—молитва—танец), так и от сопутствующих исполнению обстоятельств. Понятие среднего темпа не одинаково для разных музыкальных культур и регионов: связь с так называемым национальным темпераментом проявляется в этом случае довольно ярко. В целом, по направлению к северу распространяются темпы более медленные, чем те, что свойственны югу.

К весьма существенным компонентам музыкального языка принадлежит динамика (громкость). Динамическое разнообразие значительно обогащает музыку неевропейских культур, в особенности африканских. Впрочем, в музыке неевропейских культур динамические закономерности трудно отделить от общезвуковых явлений.

так как динамика является в этих культурах неотъемлемой их частью. Для африканской музыки, например, характерно противопоставление разных динамических «плоскостей» на небольших (в виде диалога) отрезках или экстатическое нарастание звучности, а для развитых азиатских форм — противопоставление более моторных и громких частей элегическим и тихим. Народной музыке Европы свойственна довольно выровненная на протяжении всего произведения динамика. Это песни напевные или «выкрикиваемые» (например, русские частушки или припевки польских горцев), но исполняемые в целом на одном динамическом уровне. Средний уровень громкости (так же, как и темпа) очень различен для музыки отдельных народов, а также для разных поколений, общественных групп (город—деревня) и для различных жанров (культовые, танцевальные, лирические песни).

Динамику и агогику можно классифицировать в виде следующей схемы:

Таблица 7

Единый темп (динамический уровень)	Меняющийся темп (динамический уровень)				
	изменяющийся по определенным принципам				нестабильный
	использование типовых смен (темпа, громкости) в частности:		постоянное нарастание	постоянное замедление (ослабление)	
медленно-быстро (тихо-громко)	быстро-медленно (тихо-громко)	медленно-быстро-медленно (тихо-громко-тихо)			медленно-быстро-медленно (тихо-громко-тихо)

Разнообразие исполнительских манер и приемов прямо зависит от местных обычаев, а также традиций среды, поколения; вообще, неоднородность в этом отношении весьма велика. Кроме того, затрудненность точной фиксации соответствующих звуковых явлений (прежде всего — тембровых) в нотной записи не дает возможности достаточно строго их систематизировать. В целом описание их в специальной литературе сводится к четырем типам характеристик: первый тип можно назвать собственно описательным, так как он основан на уподоблении звуковых явлений другим, легко вызывающим соответствующие ассоциации; второй тип — «акустический», он характеризует тембр либо на основе его составляющих (гармоник), что особенно удобно при исследовании инструментальной музыки, либо на основе спектрального анализа. Третий способ типичен

звучания звуковых явлений можно назвать «фонофизиологическим», так как он основан на характеристике звуковых феноменов вокальной музыки путем описания голосового аппарата «в действии», а четвертый — психологическим, так как для определения тембров он оперирует категориями, принятыми в психологии (например, глухой, звучный, темный, светлый, острый, мягкий). Среди перечисленных методов характеристики тембра давние традиции имеет только первый, описательный, и только его категории описания можно попытаться классифицировать. Основой для ориентации становится в этом случае отнесение рассматриваемых звуковых явлений к таким физическим, физиологическим и психическим явлениям, которые относительно легко порождают соответствующие представления в человеческом восприятии и играют существенную роль при создании и воссоздании музыки (как это обнаруживается в тестовых исследованиях, проведенных на музыкантах и слушателях). К таким «коррелятам» относятся: область человеческой речи и ее дефектов, область человеческих чувств и эмоций, звуковые образы из мира животных (как реальные звуки, так и те, что традиционно с теми или иными животными ассоциируются), область природных шумов (гроза, дождь), область искусственно производимых звучаний, а также тембров отдельных музыкальных инструментов.

Попытка свести все перечисленные способы характеристики тембров воедино представлена на следующей таблице:

Таблица 8

Исполнительские приемы, напоминающие					
человеческую речь и ее недостатки	эмоциональные реакции человека	ассоциации из животного мира		звуки природы	искусственно производимые звуки
		призывные крики животных	движения животных		
1	2	3	4	5	6

1) приемы, ассоциирующиеся с человеческой речью и ее недостатками

разговор	гул толпы	шепот	бормотание	чтение вслух по слогам	сюсюканье, шепелявость	заикание	проглатывание слогов	сдавленность
----------	-----------	-------	------------	------------------------	------------------------	----------	----------------------	--------------

2) приемы, характеризующие звуки посредством сравнения с эмоциональной сферой

плач	вопл	крик	смех	стон	вздохи	любовные призывы
------	------	------	------	------	--------	------------------

3) приемы, характеризующиеся звуками, издаваемыми животными и птицами

кукование	вой гиены	щелбет (птиц)	кудахтанье	пение петуха	блеяние	стрекот цикад	ржание	шипение (змеи)	булькание
-----------	-----------	---------------	------------	--------------	---------	---------------	--------	----------------	-----------

4) приемы, вызывающие ассоциации с движениями животных

бег коня	походка верблюда	танец медведя	собачьи прыжки	полет (птиц, шмеля)	всплеск (большой рыбы)
----------	------------------	---------------	----------------	---------------------	------------------------

5) приемы, передающие звуки природы

6) приемы, передающие характер искусственно полученных звуков

				механические				музыкальных инструментов		
плеск воды	шум дождя	грохот, гром	вой ветра	стук	бурение	сирена	клаксон	гудение волынок	барабанный бой	звук скрипки

Использование такого большого числа самых различных способов описания звуковых явлений указывает, очевидно, на отсутствие в этой области точной и проверенной методики, однако комплексное применение самых разных способов дает возможность нарисовать хотя бы приблизительную картину подлинного звучания.

Звуковое разнообразие музыкальных культур мира так велико, что пока не представляется возможным хотя бы наметить контуры распространения тех или иных звуковых явлений в мировых масштабах. Положение, кроме того, осложняется «многослойностью» музыкального быта, поскольку даже одна и та же этническая культура часто оказывается внутренне дифференцированной по обществу, возрастным или другим признакам. Поэтому мы ограничимся здесь только самой общей характеристикой.

Наибольшее тембровое разнообразие свойственно музыке негритянской Африки. Относится это как к инструментальной, так и к вокальной музыке.

Для негритянской вокальной музыки характерен большой арсенал естественных тембров голоса, различия регистров, а также богатство дополнительно получаемых «красок» (глухих, булькающих, мурлыкающих, шипящих; свистов и криков). В области инструментальной музыки разнообразие тембров еще большее, благодаря использованию своеобразных резонаторов (яма, выкопанная в земле под доской, горшок с водой), а также различных шумов, тресков, шелестов, дрожаний. Широкий выбор инструментальных тембров дополняется разными способами изменения самой природы источника звука (инструмента), например, различные способы смены резонаторов непосредственно в процессе исполнения (инструмент устанавливается на горшок с водой, а потом снимается с него, под тетиву музыкального лука подкладывается тыква и т. п.).

Для народов Северной и Восточной Африки хамитского происхождения характерен еще и прием ритмичного «вздыхания».

Для высокоразвитых пастушеских культур Восточной и Центральной Африки (Руанда-Урунди), культивирующих эпические жанры, типична ясная окраска тембра «полного» голоса, а для Южной Африки — глухие тембры, многочисленные вибрато.

Арабская музыка от негритянской отличается принципиально — поэтому отличить одну от другой в Африке нетрудно. Арабская музыка характеризуется мягкими, приглушенными носовыми тембрами — в противоположность сухим, иногда дрожащим, булькающим, шелестящим тембрам негритянской музыки. В тембровом отношении арабская музыка непосредственно связана с ближневосточным ареалом, где наблюдаются многочисленные артистические приемы искусственного изменения голоса, возникшие еще в очень отдаленные времена: в частности, сдавливание гортани (эффекты душения, прерывания голоса), щек, носа (приглушенные тембры), введение в полость рта разных предметов. В этом районе распространены также самые разные манеры всхлипываний, причитываний. Исполнительская традиция Ближнего Востока издавна оказывает воздействие на музыку Восточной и Южной Европы, что отчетливо заметно в зоне влияния арабской и турецкой культур — на Балканах, в бассейне Средиземного моря. Для Балкан типично в этом отношении еще и подразделение музыки на городскую и сельскую. Для городской характерны прозрачные тембры, чистая интонация с носовым оттенком, развитое вокальное тремоло и разнообразные колоратуры, для сельской музыки — хриплые тембры голоса, нейтральные и неустойчивые интонации. Более глубокие исследования в дальнейшем, возможно, позволят проверить гипотезы о связях сельского музыкального фольклора с древнейшей автохтонной культурой Балкан, в то время как турецкое влияние на городскую музыку более позднего происхождения совершенно очевидно для всех исследователей. В славянском и прибалтийском фольклоре можно найти ряд любопытных исполнительских приемов, восходящих, вероятно, к западноазиатским образцам (проглатывание последнего слога, прикрытие рукой уха для лучшего вслушивания в головной резонанс). Некоторые авторы²²² полагают даже, что одна только общность таких редких исполнительских приемов (к названным можно добавить скандирование, «кудахтанье», глоссандо) позволяет говорить о наличии в прошлом весьма тесных связей между славянскими народами, а также между славянами и народами Прибалтики.

Для горных районов Европы и их скотоводческих (пастушеских) культур типичны разные манеры переключки, призыва животных, переливчатого пения (йодли), выполняющие функции сигнализации или приманивания. Использование акустического эффекта эха, как и тонов натурального звукоряда, также имеет в этой музыке большое значение. Очень разнообразна по звучанию народная музыка России. Области различного «окрашивания» музыкальных интонаций соответствуют здесь территориальному рас-

²²² Bartók B. Serbo-Croatian ...

пределению тембров и интонаций устной речи. Для Севера России типичны тембры более темные, для Юга — более светлые. Звучание, кроме того, обогащается различными приемами изменения тембра голоса, употреблением фальцета, выкриков, гуканья, свиста, писка и возгласов.

Для народов Северной Евразии характерны очень темные, глухие тембры, а также нестабилизированная интонация, не всегда позволяющая даже выделить отдельные тоны. Пение здесь нередко переходит в речь. Музыка в этих культурах часто имитирует движения животных, а также сопровождает шаманские камлания.

Музыка Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии очень дифференцирована с точки зрения звучания. В китайской музыке тембровое разнообразие умножается также употреблением тех или иных звуковысотных регистров в зависимости от определенного времени года. Здесь преобладают, однако, тембры блеклые, пищащие, сухие, большое число шорохов, шелестов, трений и — в то же время — звуки очень богатые обертонами, глубокие и сильно резонирующие (те, которые извлекаются на больших гонгах). Для находящейся в сфере китайского культурного влияния Юго-Восточной Азии (Лаос, Вьетнам) типичны регистры более низкие, тембры в общем более «наполненные». В древней японской музыке (гагаку) сохранились исполнительские приемы типа «нестроящего» интонирования и разновременного вступления (вообще «десинхронизации»), а также нейтрального интонирования, глissандо, отзвуков. К весьма обособленным в тембровом отношении принадлежит культовая музыка Тибета, а также обрядовая музыка Кампучии, связанная с культом предков и вызыванием духов. Сонорная специфика тибетской музыки определяется прежде всего своеобразием ее инструментария. В него входят длинные металлические трубы с сильно вибрирующим звуком, резонирующие гонги и вогнутой формы металлические тарелки; определенную роль в формировании звукового колорита тибетской музыки играют и близкие к речи вокальные «речитации». Звуковой колорит яванской музыки и отчасти музыки Таиланда (произведения для театра теней, исполняемые гамеланом) относительно близок восприятию европейцев и даже расценивается ими как очень изящный. Мы встречаем здесь много приемов типа глissандо, арпеджио, вокальной колоратуры и «нестабильного» строя. Относительно близка европейцам и музыка Индии, а также некоторых других азиатских культур (Ирана, Турции). Однако в тембровом отношении эти культуры различаются весьма существенно; некоторые из них (музыка таджиков, например) очень близки музыке Ближнего Востока с ее традициями приглушенных тембров, хроматики, четвертитонов, другие (музыка казахов) — ближе к монгольской музыке с ее суровым диатонизмом и шероховатыми тембрами.

Музыка высокоразвитых индейских культур звучит для европейца монотонно и с носовым оттенком. Разумеется, монотонность эта мнимая, она является следствием нашего непонимания эстетических норм этих культур.

Музыка примитивных культур, несмотря на бедность звуково-

го материала, очень разнообразна в тембровом отношении. Это подтверждается богатством применяемых при ее исполнении идиофонов, а также ее иллюстративными и магическими функциями. Широко распространены в ней имитация голосов зверей и шумов природы, эффекты крика и глухого детонирования. Наименее разнообразна (как в отношении звуковысотного диапазона, так и по характеру звучания) музыка австралийских аборигенов, что связано с ее весьма скудным инструментарием, состоящим только из длинных, неопределенно звучащих труб, а также идиофонов.

Стандартизированное описание музыкального произведения

Продемонстрированные выше наборы описательных признаков позволяют унифицировать описание обрабатываемого музыкально-этнографического материала. Отдельные его стилистические особенности при этом могут быть охарактеризованы с различной степенью тщательности — в зависимости от индивидуального подхода исследователя. Степень точности в подходе к тому или иному фактору должна зависеть от места последнего в музыкальной структуре в целом.

Материал, обозначенный соответствующими символами, можно уже различным образом классифицировать и упорядочивать, в том числе и так, как это описано выше, и делать на основании всего этого соответствующие выводы и обобщения.

В этнологических исследованиях много внимания принято уделять изучению не только стилистических особенностей музыкального произведения, но и внешних факторов, сопутствующих его исполнению, в особенности его функциональной обусловленности. Подобный социологический аспект не может ограничиваться жанровой характеристикой произведения; следует постоянно иметь в виду самые различные функции, которые может выполнять музыка. Например, мы должны отдавать себе отчет в том, что для негритянских культур музыка является интегральным фактором бытия, его эмоций, двигательных функций, реакций по отношению к насилию и смерти, радости или болезни. В Азии музыка — чаще всего невычленимая часть культа, религиозно-философских концепций. Согласно азиатским представлениям, музыка имеет метафизический характер и может способствовать сохранению равновесия во вселенной; потому ей и придается столь высокое значение, в том числе и ее незыблемым нормам и «мерам», что в результате нередко ведет к чрезмерному формализму и консерватизму. В Европе эпохи средневековья музыка постепенно освобождалась от своих прикладных и культовых функций. На Европейском континенте утвердились и иначе понимаемые бытовые и собственно эстетические функции музыки. Здесь многие музыкальные явления в функциональном отношении представляют собой смешанные формы, например, культово-бытовые (песнопения пилигримов, обрядовые песни). Опыт показывает, однако, что при систематизации материала не следует рассматривать в одной плоскости его стилистические и функциональные характеристики, особенно если

это материал в дальнейшем будет анализироваться при помощи количественных (статистических) методов. Это совершенно различные аспекты подхода к материалу, и их не следует смешивать.

Для примера приводим перечень признаков и обозначений, которыми можно было бы охарактеризовать материал, хорошо известный по хрестоматийным сборникам и монографиям. Для этого мы берем только те признаки, которые были выделены самими авторами исследований; мы только систематизируем эти признаки, в определенном смысле слова «кодируем» их типовым, унифицированным методом, используя все сведения, содержащиеся в авторских комментариях.

Бела Барток. (Béla Bartók. Serbo-Croatian Folk Songs. N. Y., 1951.)

1. Страна: Югославия; регион: Босния, Герцеговина, Далмация.
2. Социальная группа: крестьяне, городские жители; профессиональная группа: земледельцы, ремесленники.
3. Вероисповедание: православные, магометане.
4. Языковая группа: сербохорватская.
5. Пол: женщины; возрастная группа: молодые и старые.
6. Жанр: женские обрядовые песни, бытовые и лирические песни.
7. Время исполнения: приурочено согласно календарю (день св. Луки, Георгия и т. д.); время суток: день.
8. Функция: общественная (песни трудовые, магические), бытовая (песни, связанные с обычаями, застольные песни), элементы культа.
9. Сопутствующие обстоятельства: вытекающие непосредственно из функции (подвижность, коллективность), связь с текстом, элементы инструментального сопровождения.

Стилистические особенности сопровождающего текста

1. Характер строения: регулярный с тенденцией к структурированию, астрофический, асиллабический.
2. Размер строфы: двустихия, трехстихия и т. д., в соответствии с наблюдениями самого автора.
3. Пропорции строфы: изометрическая, гетероритмическая.
4. Размер стиха: 6-, 7-, 8-, 9-слоговой.
5. Принципы деления стиха: асимметричное, трехчленное.
6. Стиховой размер: трохей, ямб и т. д.
7. Принципы образования более крупных стиховых построений: последовательное «составление», «переплетение» элементов.

Стилистические особенности музыки

8. Амбитус: секундовый, терцовый, квартный и т. д.
9. Положение каденционного тона: центральное, в нижнем регистре, в верхнем регистре.
10. Принадлежность к тональной системе: системы узкообъемные диатонические, системы узкообъемные бесполутоновые, элементы гептатоники; виды каденционных связей: недифференцированные.
11. Характер исполнения: parlando rubato, tempo giusto.
12. Тип ритмики: изо-, гетероритмическая.
13. Тип мелодического звена, соответствующий стиховому членению: перечислены основные модели.

Архитектонические особенности

14. Принципы формообразования: повтор, введение контрастного материала вариативность.
15. Композиционные структуры: AA, AB, AAB, ABB, ABC и т. д.

Исполнительские особенности

16. Исполнительский состав: вокальный сольный, вокальный коллективный, элементы инструментального сопровождения.
17. Вид многоголосия: унисон, унисон с многоголосным окончанием, исполнение реально многоголосное — бурдон, фигурированный бурдон, гетерофония, элементы свободного органума.
18. Тип агогика: переменный нестабилизированный, переменный согласно определенному принципу — замедляющийся.
19. Тембр голоса в связи с регистром: постоянный регистр, переменный, средний, высокий.
20. Манера исполнения: использование эффектов, ассоциирующихся с недостатками речи — заиканием, проглатыванием слогов, произношением по слогам, шепелявением; отражение человеческих эмоций — плач, крик; имитация голосов животных — кудахтанье.

3. Эстрайхер. (Z. Estreicher. Chants et Rythme de la Danse d'hommes Bororo. "Bulletin de la Société Géographique", t. 51. Neuchâtel, 1954—1955, s. 57—93.)

1. Страна: Нигерия; племя: бороро.
2. Вероисповедание: магометане.
3. Общественная группа: кочевники; профессиональная группа: пастухи.
4. Языковая группа: хамитская.
5. Пол: женщины, мужчины; возрастная группа: смешанная — юноши, девушки, молодые мужчины, молодые женщины.
6. Время исполнения: ночь, день.
7. Жанр: повседневный, связанный с ежегодным праздником.
8. Функция: бытовая, соответствующая обстоятельствам.
9. Сопутствующие обстоятельства: вытекающие непосредственно из функции (коллективность, что соответствует применению респонсория, определенные движения, связь с танцем, воздействие эмоции, коллективное переживание).

Стилистические особенности сопровождающего танца

1. Продолжительность танца: умеренная.
2. Характер танца: круговой, вращение отдельно в каждой четверти круга.
3. Принцип построения танца: роль контраста (противопоставление вокальных партий танцевальным, а также партий «статистов» — танцорам).

Стилистические особенности музыки

1. Виды мелодических ячеек: 1, 2, 3а, 3б (согласно классификации автора исследования).
2. Вид временной единицы: постоянная с некоторой тенденцией к изменчивости.
3. Тип ритмического движения: четко пульсирующий, полиритмия, сложный.
4. Вид акцентуации и метрическая формула: 1, 2 (согласно классификации автора исследования).

5. Принципы конструирования мелодической формы: суммирование, складывание элементов.
6. Тип мелодического звена: 1, 2 (согласно классификации автора).
7. Исполнительский состав: вокально-инструментальный, соло с сопровождением хора, респонсорий хоровых групп, хор с хлопанием в ладоши во время танца.
8. Вид многоголосия: респонсорное, бурдон, остинато с гетерофонией, реальное примитивное многоголосие, полифония с бурдоном с элементами варьирования, элементы имитации и чрезмерной многослойности, ощущение аккордовой вертикали при коллективном исполнении.
9. Тип агогики: выровненный — средний темп: ♩ = 42, ♪ = 43, ♫ = 46, ♮ = 48.
10. Вид динамики: выровненная, громкая, иногда с острыми акцентами, переменчивая. Средняя динамика (громкость) в общепринятом обозначении — *pp*, *p*, *mf*, *f*.
11. Исполнительские приемы: использование элементов человеческой речи — предпочтение согласных, использование эмоциональных эффектов — крик, коллективный крик (артикулированный, неартикулированный, синхронный, несинхронный), вздохи, пение с переливами (йодль).
12. Тембр: соответствующий низкому регистру.

Как видно из этих перечней, для описания сербохорватского материала Барток применил двадцать стилистических признаков и девять этносоциологических. Иначе поступил Эстрайхер: из его описания танцевальных песен можно получить информацию, касающуюся двенадцати стилистических и девяти этносоциологических признаков. Кодирование этих признаков с помощью символов не представляет уже никаких трудностей. Для того чтобы отметить наличие того или иного признака, мы нумеруем их по очереди цифровыми обозначениями 1, 2, 3, 4, 5, 6 и т. д. Если требуется теперь охарактеризовать конкретную мелодию в связи с появлением какого-либо из этих признаков, мы помечаем ее тем числом, которое будет этому признаку соответствовать. Для большей наглядности можно отдельные признаки обозначить как-нибудь иначе, например, малыми и большими буквами латинского или греческого алфавита, арабскими, римскими цифрами. При очень большом количестве признаков можно те же самые цифровые или буквенные обозначения вписывать в кружки, квадраты или треугольники. Таким образом, мелодия, охарактеризованная семнадцатью признаками, может быть закодирована следующим образом:

Мелодия № 13: A, b, II, 4, β, **B**, **C**, **I**, **3**, **γ**, **A**, **c**, **I**, **3**, **β**, **B**, **2**,
 где A — C обозначают тип текста, a — d — размер строфы, I—VI — размер стиха и т. д. Конечно, при подсчете все обозначения признаков будут трансформированы в количественные характеристики. Это значит, что ряд A, B, C, D... будет переведен в цифровую последовательность (1, 2, 3, 4...) с целью количественного (статистического) анализа. Нет сомнения, что продемонстрированные комплексы классификационных признаков могут предоставить возможность для подготовки материала к извлечению необходимых выводов.

Несмотря на свою самостоятельность, вытекающую из своеобразия предмета, музыкальная этнография вместе с тем тесно связана с целым рядом других научных дисциплин. Так же, как и в других науках, исследование каждого явления в отдельности заменяется в ней в последнее время изучением всего комплекса явлений, его общей структуры и механизмов действия. Основные физические свойства звука должны рассматриваться в тесной связи с законами психофизиологическими. Музыка как продукт человеческой деятельности, для человека же и предназначенная, иначе, в отрыве от этих законов, рассматриваться, разуметься, и не может. Законы организации звукового материала имеют, так сказать, вторичный характер, поскольку они обнаруживают определенную зависимость от общественных и исторических условий. Именно эти обстоятельства и создают необходимость подхода даже к собственно музыкальным явлениям в широком культурном контексте.

Из всех направлений, по которым развиваются в настоящее время общественные и, в частности, гуманитарные науки, два представляются особенно важными для развития музыкальной этнографии. Это преобладающий с конца XIX века интерес к механизмам смены одной культуры другой, и, кроме того, — новая концепция универсализма (всеобщности) культуры, связанная с тем, что интерес с проблем развития культуры все больше переносится в сферу типологии культур.

Теоретические аспекты современных исследований

Современные музыкально-этнографические исследования отличаются от прежних не столько в отношении предмета исследования или их конечных целей, сколько по методологии и возможностям ее применения.

Целью современных этномузыкологических исследований является изучение музыки как самостоятельного эстетического феномена, а также продукта культуры, созданного в определенных условиях, — продукта, который можно интерпретировать как исторически, так и функционально, опираясь на прошлое и прогнозируя будущее. Наша задача — найти ответы и на казуальный вопрос «почему», и на вопрос функциональный «как» или структурный «что это означает». В процессе анализа все это необходимо иметь в виду. Основные отличия современных исследований от предшествующих заключены в степени точности, в возможности использовать большие «массивы» материала, а также в более глубоком проникновении в исследуемую структуру. Эти новые основы подхода к материалу создают новые возможности для более плодотворных исследований.

Самые большие перемены произошли именно в области применения новых средств и новых методов. В общем можно сказать, что современные музыкально-этнографические исследования переводятся на новую основу, разворачиваются в иных аспектах и пользуются новым научным аппаратом. Наиболее значительные достижения в этой области можно свести к четырем главным моментам:

а) использование более широкого материала, достаточно конкретизированного как в географическом, так и в социологическом плане;

б) подход к музыкальному явлению как к структуре, взятой в единстве статического и динамического аспектов;

в) использование количественных (статистических) методов, что дает возможность применения современной вычислительной техники;

г) появление теорий, разработанных автохтонными учеными — представителями и носителями изучаемых культур, более естественно и соответственно более глубоко проникающими в их сущность.

Предметом исследований современной музыкальной этнографии является народная музыка. Однако принципиально изменились не только ее ресурсы, но и возможности их исследования благодаря применению новых методов, новых вспомогательных средств, а также появлению новой методологии, о чем уже говорилось. Эти новые возможности используются в разных областях исследований и в самых разных формах. С одной стороны, мы теперь стремимся к детальному описанию отдельных явлений (серии очень подробных атласов, описывающих, например, музыкальные инструменты), с другой стороны — к более широкому, «синтезирующим» обобщениям. Последние иногда основываются на более или менее традиционных методах описания тех или иных явлений или же их широкого, представительного комплекса и на новейшей методике (количественный анализ).

Использование количественных методов может принести пользу не только при обобщениях, то есть «синтезе», но и при анализе и интерпретации материала, что опять-таки не может не послужить существенным дополнением к традиционной теории.

Новые методологические тенденции едва ли не в первую очередь затрагивают сферу комплексного подхода к интерпретации, взятой в ее динамическом аспекте. Интерпретация исследуемой структуры и ее внутренних связей может иметь при этом экстернорный (исторический) или интериорный (функциональный) характер. Среди новых методов, особенно актуальных в настоящее время, следует прежде всего назвать структурный и сравнительно-количественный методы. Если первый изучает взаимодействие четко выделенных элементов целого, то второй нацелен на выявление механизма и сущности комбинаций из этих элементов (распыление или, напротив, «уплотнение» признаков). Несмотря на эти различия, оба метода имеют сферы соприкосновения и общие процедуры. К ним принадлежит, в частности, дистинктивный анализ, посредством которого мы расчлняем (несколько иначе в каждом из

методов) исследуемое явление в составные части (элементы).

Большое будущее, судя по всему, приобретают теперь сравнительные исследования с применением количественных методов. К сожалению, пока еще проведение таких исследований в широких масштабах наталкивается на ряд трудностей принципиального характера.

Сложность такого рода исследований заключается прежде всего в том, что до настоящего времени не удалось еще выработать единую методику, с помощью которой можно было бы подходить к описанию как больших и разнородных, так и небольших гомогенных массивов. До сих пор внимание было сосредоточено на их систематизации при помощи набора признаков (индексы лексикографического характера; классификации, основанные на логическом членении либо на изучении небольших, тщательно отобранных «порций» материала, которые описывались с помощью многократно проверенных и эмпирически контролируемых признаков).

Современные сравнительные исследования требуют, однако, других методов. Мы должны стремиться к методике, дающей возможность сравнивать между собой разнохарактерный материал и при этом оперировать отличительными признаками, проверяемыми эмпирическим путем.

Вторая трудность, характеризующая состояние сравнительной методологии, связана со способами отбора и трактовки этих признаков. Избранные признаки могут быть описаны как субъективными, так и объективными методами. Например, к основным акустическим параметрам — таким, как громкость или высота звука, можно подходить как с физико-акустической точки зрения (путем измерения), так и чисто теоретически (определяя тональность, динамические соотношения и т. п.). Последний принцип интерпретации применим, как известно, только к явлениям, стилистически и исторически вполне определенным, что, разумеется, можно считать недостатком данной методики. Объективных же физических измерений часто оказывается недостаточно для того, чтобы сложилось ясное представление об их изменениях в течение времени. Очевидно, следует искать решения, сочетающие в себе оба типа исследований. Наиболее плодотворным представляется использование таких данных, которые, будучи объективно (физически) измеримыми, одновременно могли бы интерпретироваться и как вполне индивидуальные. Разумеется, здесь прежде всего имеются в виду такие характеристики и такие «выборки» исследуемого материала, описание которых могло бы представлять интерес и в сравнении с материалами из других стран и даже континентов.

Третья трудность заключается в том, что исследуемые признаки имеют разную значимость, и это может отражаться на оценке явления в целом. Как показывает опыт, значение отдельных факторов в разные периоды и для различных культур весьма неодинаково. Внутреннее «устройство» отдельных признаков также может проявляться по-разному. Например, нередко при описании архитектурных особенностей какой-либо мелодии мы сталкиваемся с тем, что число мотивов или «моделей» в ней оказывает

ча больше, чем это установлено в результате изучения конструктивных принципов, характеризующих данный тип мелодий. Если эти принципы имеют общий, «концептуальный» характер, являются результатом наших обобщений, то отбираемые нами признаки необходимы главным образом для целей классификации и систематизации. Задачей сравнительной методики становится верная ориентация в специфике и особенностях исследуемого материала, то есть в иерархии признаков. Степень дифференциации каждого признака служит чаще всего и показателем уровня иерархизации всего комплекса признаков. Если возникают трудности при определении значимости того или иного признака, мы должны предпринять, кроме всего прочего, дополнительные, контрольные исследования при помощи кластерного анализа или так называемого дендрита (см. с. 84). Основной проблемой остается при этом самостоятельный, независимый подход к признакам разного ранга, разной значимости, которые ни в коем случае нельзя ни смешивать друг с другом, ни трактовать как равнозначимые.

Четвертая трудность современных исследований связана с определенной ограниченностью возможностей при описании и характеристике целого ряда важных признаков, особенно в области тембра. Феномен «окраски» звука мы пытаемся исследовать при помощи разных физико-акустических методов (измерения и спектральный анализ) или интерпретировать психофизиологически. Однако всех этих методов, к сожалению, пока еще оказывается явно не достаточно.

Два из применяемых в настоящее время количественных методов, судя по всему, приобретают особое значение для сравнительных исследований. Это метод классификационной регистрации (обычно при помощи перфокарт) и метод проекции в многомерном пространстве. Благодаря этим принципиально разным методам мы можем оперировать большими сериями материала, а также использовать всю ранее опубликованную и имеющуюся в нашем распоряжении информацию (см. с. 166). Ценность такой информации, разумеется, ограничена, так как в ней обычно практически почти ничего не сообщается о собственно звуковых, тембровых особенностях исполнения.

Главное различие между указанными методами заключено в способах передачи интересующей нас информации, а также в уровне ее значимости. Метод регистрации основан на последовательном размещении информации на основной карте. Благодаря ей мы получаем симультанный результат многих линейных операций.

Второй метод, благодаря возможности оперирования многомерными пространствами, дает одновременное представление обо всех связях и тем самым охватывает и внешние, и внутренние отношения между рассматриваемыми явлениями. Он позволяет понять природу и принципы комбинирования элементов, их концентрации и рассеяния, доминирующее значение одних признаков и второстепенное — других. Существо этого метода заключается в выявлении «гнезд» материала и таком постепенном его упорядочении, при котором сходные явления будут размещены в центре

и близко друг от друга, а отличающиеся от них — на перифериях дендрита.

Самым большим достоинством метода проекций в многомерном пространстве является его графическая наглядность. Благодаря этому мы можем контролировать результаты и проводить проверочные расчеты. Среди разновидностей этого метода особой популярностью пользуется уже описанная нами «вроцлавская таксономия», достоинством которой как раз и является возможность инверсии в целях контроля избираемых признаков.

Перспективы будущих исследований

Сегодня музыкально-этнографическое исследование сопоставительного плана — благодаря масштабам накопленного материала и разнообразию методов анализа — может быть по-разному ориентировано и проводиться с различными целями. Однако исходным пунктом современных сравнительных исследований должно быть определение комплекса характеристических признаков, необходимых для анализа, описания и систематизации материала. В связи с этим необходимо представительное международное совещание, на котором в результате дискуссии могли бы быть сформулированы основные методологические принципы отбора признаков. На первом этапе подготовки к такого рода сотрудничеству необходимо выявить всех, кто занимается исследованиями в этой области. При этом должны быть объединены усилия специалистов с разных континентов, разных общественных групп. Весьма плодотворным могло бы быть участие представителей других научных специальностей — этнологов, социологов, лингвистов.

На втором, и наиболее важном, этапе исследований должны быть рассмотрены основные проблемы анализа и сам характер признаков, охватываемых этими исследованиями. Следует определить, какие внешние факторы и в какой степени необходимо при этом учитывать и, наконец, насколько глубоко должен быть произведен их анализ. Именно в этом пункте представляется незаменимой помощь представителей других дисциплин. Можно ожидать, что благодаря их участию удастся решить весьма запутанную проблему внешних факторов, а также точно определить их роль. Необходимо также договориться, рассматривать ли внешние факторы только суммарно или же анализировать их подробно, выясняя все внутренние связи; нужно также установить тип анализа внутренних факторов, которые, как уже упоминалось, могут быть описаны как эмпирическими методами (измерением), так и в изменяющихся и социально-исторически обусловленных категориях. На основе проведенных экспериментов наиболее существенной представляется теперь интерпретация в обобщающих категориях всех тех явлений, описание которых производилось перед этим глубоко эмпирически. Например, тот или иной звукоряд, измеренный акустическими методами, можно дополнительно рассмотреть с точки зрения различия между более или менее значимыми тонами, а также с точки зрения связей между ними. Таким же обра-

зом можно подойти и к явлениям громкости или темпа — то есть, помимо чисто физических измерений, дополнительно рассмотреть наиболее типичные темпы и громкости, их средние величины, а также охарактеризовать основные тенденции, отличающие весь исследуемый материал в целом (выравнивание, нарастание, ослабление). Обобщенные результаты физических измерений могут быть сопоставлены с другими обобщающими категориями. Как первые, так и последние не противоречат сущности сравнительной методики, но нельзя тем не менее допускать, чтобы одни результаты подменялись другими, а также использовались недифференцированно.

Третий этап сравнительных исследований потребует такого объединения усилий ученых из разных стран, при котором они могли бы совместно проводить подобного рода исследования. Здесь важны и выбор стран-участниц, и количество материала, и принципы его систематизации. В международной дискуссии мы должны определить диапазон исследований, а также форму, в которой будут представлены материалы. На основе имеющегося опыта можно предположить, что анкеты, например, послужат только вспомогательным средством, а основу, скорее всего, составят нотные расшифровки и звукозаписи. Звукозапись же, как отмечалось выше, позволяет в свою очередь проводить различного рода количественные обмеры.

Можно предположить, что весь собранный материал будет в будущем концентрироваться в международных этномузыкологических центрах, где он будет подготавливаться и к обработке на ЭВМ, и к публикации. Можно предположить также, что подобные исследования будут способствовать существенному усовершенствованию анализа, а также синтетическому охвату явлений. Очень многого можно ожидать от сопоставления результатов физических измерений. Представляется правдоподобным, что эти результаты дополнят до сих пор существующие выводы, сделанные преимущественно на основе записанного материала. Можно ожидать, что благодаря этому методу мы глубже и полнее осознаем воздействие таких явлений, как интонация речи или некоторые психофизиологические факторы. Большим преимуществом современных исследований (к сожалению, недостаточно еще используемым) является возможность многофакторного анализа. Может быть, благодаря этому многие имеющиеся до сих пор ошибки и недостатки будут скорректированы.

Представленный проект является только предварительным наброском будущих исследований, но можно ожидать, что благодаря современным средствам он дождется выполнения и что им заинтересуются те, кто стремится интерпретировать музыку как произведение человека, художественное явление и феномен культуры.

- Analyse und Klassifikation von Volksmelodien. Hrsgb. von D. Stockmann und J. Stęszewski. Kraków, 1973.
- Asian music in an Asian Perspective. Ed. by F. Koizumi, Y. Tokumaru, O. Jamaguchi. Tôkyô, 1977.
- Bartók B. Das ungarische Volkslied. Berlin—Leipzig, 1925.
- Serbo-Croatian Folk Songs. N. Y., 1951.
- Bielawski L. Muzyka jako system fonologiczny. «Res facta», Kraków, 1969, nr 3, s. 166—171.
- Etnografia muzyczna w XXV-leciu PRL. — «Muzyka», 1970, nr 2, s. 3—10.
- Rytmika polskich pieśni ludowych. Krakow, 1970.
- Bose F. Musikalische Völkerkunde. Freiburg im Breisgau, 1953.
- Chybiński A. O zbieraniu i porządkowaniu melodii polskich ludowych. — W: O polskiej muzyce ludowej. Wyd. L. Bielawski. Kraków, 1960.
- Czekanowska A. Pieśni biłgorajskie. Wrocław, 1961.
- O zastosowaniu polskich metod statystycznych do klasyfikacji melodii ludowych. — «Muzyka», 1969, nr 4, s. 3—18.
- Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich. Kraków, 1972.
- Elschekova A. Methods of Classification of Folk Tunes. — «Journal of International Folk Music Council», V. 18, 1966, p. 56—76.
- Elschek O. Hudobnovedná systematika a etnoorganologia. — «Musicologica Slovaca», 1969, nr 1, s. 5—41.
- Estreicher Z. Une méthode de transcription exacte de la musique exotique. Neuchâtel, 1958.
- Le rythme des peuples Bororo. Liège, 1964.
- Hood M. The Ethnomusicologist. N. Y.—Düsseldorf, 1971.
- The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music. N. Y., 1977.
- Husmann H. Wstęp do muzykologii. Warszawa, 1968.
- International Folk Music. Selected Bibliography of European Folk Music, V. 1—3. Prague, 1966—1968.
- Jairazbhoy. The Rags of North Indian Music. Their Structure and Evolution. London, 1971.
- Jakobson R., Halle M. Podstawy języka. Wrocław — Warszawa — Kraków, 1964.
- Jenkins J. Musical Instruments. — In: Horniman Museum and Library. London, 1970.
- Kolinski M., Reinhard K., Christensen D. Discussion of «Inner Tempo». — «Ethnomusicology», 1959, 1960.
- Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907.
- Kunst J. Ethnomusicology. The Hague, 1959 (2 ed. 1960, 3 ed. 1969).
- Malinowski B. Culture. — In: Encyclopedia of the Social Sciences, V. 4. N. Y., 1931, p. 621—645.
- Argonaut of the Western Pacific. London, 1922.
- Merriam A. P. The Anthropology of Music. Evanstown, 1964 (2 ed. 1968).
- Mersmann H. Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung. — «Archiv für Musikwissenschaft», 1922—1924.
- Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen. Hrsgb. von O. Elsckek. Bratislava, 1969.

- Moszyński K. Człowiek. Wstęp do etnologii i etnografii. Kraków, 1959.
- Müller-Blattau J. Das Deutsche Volkslied. Berlin, 1932.
- Nettl B. Music in Primitive Culture. Cambridge, 1956.
- Reference Materials in Ethnomusicology. Detroit, 1961.
- Theory and Method in Ethnomusicology. London, 1964.
- Nketia J. H. K. African Music in Ghana. A Survey of Traditional Forms. Accra, 1962.
- The Music of Africa. N. Y., 1974.
- Readings in Ethnomusicology. Ed. by D. McAllester. N. Y.—London, 1971.
- Reinhard K. Einführung in die Musikethnologie. Zürich, 1968.
- Report of the 10th Congress of International Musicological Society. Lublana, 1967.
- Kassel—Basel—London—Paris, 1970, p. 424—460: Computer Aids to Musicology.
- Sachs C. Rhythm and Tempo. N. Y., 1953.
- The Wellsprings of Music. The Hague, 1962.
- Schneider M. Primitive Music. In: The New Oxford History of Music, V. 1. London, 1957, p. 1—82.
- Selected Reports of Institute of Ethnomusicology of UCLA, V. 1—2. Los Angeles, 1966—1968.
- Singer M. Culture (the Concept of Culture). — In: International Encyclopedia of the Social Sciences. Library of Congress, 1968, p. 526—543.
- Stęszewski J. Z zagadnień teorii i metod polskich badań folkloru muzycznego (sytuacja i tendencje w okresie po 1945 r.). — «Muzyka», 1970, nr 2, s. 11—26.
- Stockmann D. Das Problem der Transkription in deutscher musikethnologischen Forschung. «Deutsches Jahrbuch für Volkskunde», R. 12, 1966.
- Suppan W. Das deutsche Volkslied. — In: Realienbücher für Germanistik. Stuttgart, 1966.
- Volkslied. Seine Sammlung und Erforschung. Stuttgart, 1966 (2. Aufl. 1978).
- Wachsmann K. P. Folk Musicians in Uganda. Kampala, 1956.
- Wiora W. Ergebnisse und Aufgaben Vergleichender Musikforschung. Darmstadt, 1975.
- Ze studiów nad metodami etnomuzykologii. Pod red. A. Czekanowskiej i L. Bielawskiego. Wrocław, 1975.
1. Z. Estreicher. Le Rythme des peuples Bororo. Liège, 1964, s. 187.
 - 1a. Z. Estreicher. Une technique de transcription de la musique exotique. «Rapport des Bibliothèques et Musées de la Ville Neuchâtel». Neuchâtel, 1957, s. 22.
 2. E. Gerson-Kiwi. Jüdische Musik. — In: MGG, T. 7, 1958, S. 270, № 14.
 3. J. Kunst. Javanische Musik. — In: MGG, T. 6, 1957, S. 1794.
 4. Z. Estreicher. Le Rythme..., s. 215, nr 6.
 5. Там же, с. 203.
 6. Я. Дадак, запись монгольской песни в традиционной нотации.
 7. W. Dankert. Das Europäische Volkslied. Berlin, 1939, S. 117.
 8. A. Chybiński. Od Tatr do Bałtyku. Cz. 1: Spiewnik krajoznawczy. Kraków, 1950.
 9. W. Wiora. Alpenmusik. — In: MGG, T. 1, 1949—1951, S. 362.
 10. Архангельские припевки. В кн.: Русские песни. М., 1949, с. 114
 11. W. Dankert. Das Europäische ..., S. 285.
 12. Grove's Dictionary of Music and Musicians, v. 3. London, 1954, s. 270.
 13. W. Dankert. Das Europäische ..., S. 207.
 14. Там же, с. 162.
 15. Там же, с. 164.
 16. A. Czekanowska. Piesn ludowa Opoczyńskiego na tle problematyki etnograficznej. «Studia Muzykologiczne», t. 5, 1956, s. 516.
 17. A. Czekanowska. Pieśń ludowa Opoczyńskiego (полевая запись).
 18. W. Dankert. Das Europäische ..., S. 211.
 19. The New Oxford History of Music, v. 1. London, 1957, s. 71, nr 81.
 20. M. Schneider. Australien und Austronesien. — In: MGG, T. 1, 1949—51, S. 870, № 1.
 21. Там же, с. 871, № 7.
 22. The New Oxford ..., s. 67, nr 57.
 23. W. Wiora. Europäischer Volksgesang. Köln, 1951, S. 11, № 4a.
 24. The New Oxford ..., s. 79, nr 154.
 25. N. H. England. The Bushman Counterpoint. — «Journal of International Folk Music Council», v. 18, 1967, s. 63, nr 6.
 26. H. Husmann. Wstęp do muzykologii. Warszawa, 1968, s. 200; A. Daniélu. Inde du Nord. Berlin, 1966, s. 70.
 27. E. Gerson-Kiwi. Jüdische ..., S. 270, № 12.
 28. Материалы словацкой группы на IV конференции Международного совета по народной музыке (IFMC), 1967, № 9.
 29. A. Czekanowska. Pieśni biłgorajskie. Wrocław, 1961, s. 189, nr 148.
 30. Там же, с. 196, № 174.
 31. Там же, с. 153, № 31.
 32. Там же, с. 196, № 176.
 33. Там же, с. 195, № 171.
 34. Там же, с. 192, № 158.
 35. M. i J. Sobiescy. Wielkopolskie wiwaty. — In: Księga pamiątkowa ku czci Profesora Adolfa Chybińskiego. Kraków, 1950, s. 298.
 36. A. Czekanowska. Pieśni biłgorajskie ..., s. 150, nr 22.
 37. Там же, с. 185, № 130.
 38. Там же, с. 187, № 140.
 39. A. Czekanowska. Pieśń ludowa Opoczyńskiego ..., s. 526.

40. A. Czekanowska. Pieśni biłgorajskie ..., s. 200, nr 196.
41. Там же, с. 172, № 92.
42. Там же, с. 203, № 205.
43. Там же, с. 203, № 204.
44. W. Danckert. Das Europäische ..., s. 149.
45. P. J. de Donostia. Basken. — In: MGG, T. 1, 1949—1951, S. 1368.
46. I. Krohn. Die Finnische Volksmusik. Greifswald, 1935, S. 11.
47. З. Эвальд. Социальное переосмысление живных песен белорусского Полесья. — Советская этнография, 1934, № 5, с. 17—38.
48. J. Stęszewski. Piosenki z Kurpiów. Kraków, 1955, s. 55.
49. B. Nettl. Indianer Musik. — In: MGG, T. 6, 1957, S. 1146, № 4.
50. The New Oxford ..., s. 67, nr 53.
51. Там же, с. 61, № 6.
52. Материалы шведской группы на IV конференции..., № 20.
53. Материалы австрийской группы на IV конференции..., № 6.
54. Материалы словацкой группы на IV конференции..., № 11.
55. J. Stęszewski. Piosenki z Kurpiów ..., s. 34—35.
56. A. Czekanowska. Pieśni biłgorajskie ..., s. 150, nr. 19.
57. J. Stęszewski. Piosenki z Kurpiów ..., s. 21—22.
58. A. Czekanowska. Pieśni biłgorajskie ..., s. 147, nr 11.
59. Там же, с. 150, № 21.
60. P. Кацарова. Родопски песни. София, 1934, с. 72, № 143.
61. Материалы словацкой группы на IV конференции..., № 16.
62. Там же.
63. В. Стоин. Народни песни от Тимок до Вита. София, 1928, № 1104.
64. A. Czekanowska. Pieśń ludowa Opoczyńskiego ..., s. 497.
65. A. Czekanowska. Pieśni biłgorajskie ..., s. 152, nr 27.
66. A. Czekanowska. Pieśń ludowa Opoczyńskiego ..., s. 496.
67. Материалы польской группы на IV конференции...
68. Б. Галаев. Осетинские народные песни. М., 1964, № 9.
69. R. Brandel. Music in Central Africa. The Hague, 1961, s. 111—114, nr. 1.
70. В. Беляев. Очерки по истории музыки народов СССР, т. I. М., 1962, с. 91—94, № 43.
71. Материалы польской группы на IV конференции..., № 33.
72. Там же, № 29.
73. A. Czekanowska. Pieśń ludowa Opoczyńskiego ..., s. 499.
74. A. Czekanowska. Pieśni biłgorajskie ..., s. 167, nr 73.
75. D. Rycroft. Nguni Vocal Polyphony. — «Journal of International Folk Music Council», v. 19, 1967, s. 99.
76. Там же, с. 99.
77. V. Zganec. Kroatien (Jugoslawien). — In: MGG, B. 7, 1958, S. 356, № 16.
78. The New Oxford ..., s. 78, nr 151.
79. J. i M. Sobiescy. Diafonia w Pieninach. «Muzyka», 1952, nr 9/10, s. 28.
80. M. Schneider. Australien und Austronesien ..., S. 873, № 13.
81. Z. Firšov. Mazedonien (Jugoslawien). — In: MGG, B. 7, 1958, S. 370, № 42.
82. A. Czekanowska. Problem związków ogólnosłowiańskich a wąskozakresowy typ melodyczny. — «Muzyka», 1968, nr 1.
83. The New Oxford ..., s. 74, nr 119.
84. Там же, с. 74, № 110.
85. Там же, с. 79, № 157.
86. Там же, с. 76, № 134.

87. Там же, с. 75, № 124.
88. R. Brandel. Music in Central ..., s. 169, № 25.
89. The New Oxford ..., s. 73, nr 112.
90. K. Reinhard. Chinesische Musik. Kassel, 1956, S. 220.
91. L. Vargyas. Performing Styles in Mongolian Chant. — «Journal of International Folk Music Council», v. 20, 1968, s. 71.
92. E. Stockmann. Kaukasische und albanische Mehrstimmigkeit. — In: Kongressbericht der Gesellschaft für Musikforschung. Hamburg, 1956.
93. D. Stockmann, W. Fiedler, E. Stockmann. Albanische Volksmusik. Berlin, 1965, S. 101, № 3.
94. Т. Попова. Русское народное музыкальное творчество, т. I. М., 1962, с. 239, № 45.
95. W. Kotoński. Uwagi o muzyce ludowej Podhala. — «Muzyka», 1953, nr 5/6, s. 11.
96. R. Brandel. Music in Central ..., s. 167—168, № 24.
97. Там же, с. 89, № 81.
98. N. H. England. Bushmann Counterpoint. — «Journal of International Folk Music Council», v. 19, 1968, s. 64.
99. K. Reinhard. Chinesische ...
100. В. Беляев. Очерки ..., с. 61, № 11.
101. R. Brandel. Music in Central ..., s. 225, № 47.
102. Б. Галаев. Осетинские народные песни, с. 203, № 89.

СПИСОК РИСУНКОВ

1. K. Ledang. Song, Syngemate, Stemmekarakter. Oslo, 1967, s. 134.
2. Я. Дадак. Транскрипция монгольской песни.
3. Запись динамики (монгольская песня).
4. Упрощенная запись динамики (монгольская песня).
5. Запись динамики (полная и упрощенная).
6. Запись динамики вибрато.
7. A. Czekanowska. Zastosowanie polskich metod statystycznych do klasyfikacji melodii ludowych. — «Muzyka», 1969, nr 1, s. 7.
8. Там же, с. 16.
9. Там же, с. 17.
10. Там же, с. 18.

Абрахам А. (Abraham O.) 36
 Адлер Г. (Adler G.) 14, 34
 Алексеев Э. 95, 102
 Андраль М. (Andrall M.) 45
 Анкерман (Ankermann B.) 19
 Аристоксен (Aristoksenos) 98

Баке А. (Bake A.) 41, 111
 Барбо М. (Barbeau M.) 41
 Барток Б. (Bartók B.) 13, 43, 44, 60,
 62—65, 69, 76, 77, 79—82, 84, 85,
 87, 94, 114, 115, 121, 143, 163, 166,
 168, 175
 Бастиан А. (Bastian A.) 18
 Белявский Л. (Bielawski L.) 7, 11,
 26, 121, 175, 176
 Беляев В. 41, 178, 179
 Бенгстон Р. (Bengston R.) 73
 Бергсон А. (Bergson H.) 25
 Бозе Ф. (Bose F.) 38, 105, 175
 Брандель Р. (Brandel R.) 67, 110,
 178, 179
 Бристигер М. (Bristiger M.) 7
 Букоффер М. (Bukofzer M.) 37—39
 Брэилоу К. (Brăiloiu C.) 110
 Бюхер К. (Bücher K.) 11

Вайсенен А. (Väisänen A. O.) 43
 Валлашек Р. (Wallaschek R.) 34, 39
 Варгиас Л. (Vargyas L.) 179
 Василевич М. (Vasiljević M.) 44
 Вахсманн К. (Wachsmann K. P.) 35,
 41, 42, 176
 Вимайер Т. (Wiehmayr T.) 84, 120,
 121
 Виноградов В. 41
 Виора В. (Wiora W.) 45, 46, 49, 104,
 105, 176, 177

Гайек Ю. (Gajek J.) 50, 53
 Галаев Б. 178, 179
 Гердер И. Г. (Herder J. G.) 12
 Герберт М. (Gerbert M.) 150
 Герзон-Киви Э. (Gerson-Kiwi E.) 177
 Гиллис Ф. (Gillis F.) 175
 Гиппиус Е. 43
 Гошовский В. 44
 Гравитц М. 31

Граф Р. (Graf R.) 39
 Грица И. 19
 Грэбнер Ф. (Graebner F.) 19, 20
 Грютцмахер М. (Grützmacher M.) 70
 Гудинаф У. (Goodenough W. H.) 16
 Гурвин О. (Gurvin O.) 45, 71, 73
 Гусев В. 11

Дадак Я. 177, 179
 Даль Э. (Dal E.) 45
 Дальбакк К. (Dahlback K.) 45, 71
 Даниелу А. (Danielou A.) 41
 Данкерт В. (Danckert W.) 21, 40, 45,
 46, 177, 178

Дарвин Ч. (Darwin C.) 11, 18
 Денсмор Ф. (Densmore F.) 40
 Джайразбой (Jairasbhoy) 175
 Дженкинс Дж. (Jenkins J.) 41, 75
 Джонс А. М. (Jones A. M.) 41
 Джуджев С. (Dzudżew S.) 44
 Добровольский З. (Dobrowolski Z.)
 78
 Доноestia П. Х. (Donostia P. J.) 125,
 178
 Дювель Ш. 41 (Duvellé Ch.) 41

Ерохин В. 95

Забжа Я. (Zabza J.) 8
 Закс К. (Sachs C.) 19, 34, 36, 176
 Затаевич А. 41
 Зганец В. (Zganec V.) 178
 Здравомыслов А. 31
 Злобин М. 41
 Зубжицкий С. (Zubrzycki S.) 32, 84,
 91
 Зуппан В. (Suppan W.) 12, 45, 176

Идельсон И. (Idelsohn I.) 70
 Ингленд Н. (England N. H.) 177, 179

Каменьский Л. (Kamieński L.) 149
 Карплесс М. (Karpelless M.) 45
 Кацарова Р. 178
 Квитка К. 43, 44
 Керби П. (Kirby P.) 41

Клюге Р. (Kluge R.) 79, 93
 Кобаяши Р. (Kobayashi R.) 71
 Кодай З. (Kodály Z.) 43, 82
 Коккьяра Дж. (Cocchiara J.) 11
 Колесса Ф. 43, 44, 121, 143, 175
 Колинский М. (Kolinski M.) 38, 39,
 41, 61, 62, 175
 Колльберг О. (Kolberg O.) 79
 Котоньский В. (Kotofski W.) 155,
 179
 Кребер А. (Kroeber A.) 16, 25
 Кристенсен Д. (Christensen D.) 175
 Крон Э. (Krohn E.) 28
 Крон И. (Krohn I.) 43, 178
 Кроссли-Холланд П. (Crossley-Hol-
 land P.) 41, 45
 Кунст Я. (Kunst J.) 14, 37, 38, 45, 46,
 67, 175, 177
 Кшивицкий Л. (Krzywicki L.) 178
 Кшижановский Я. (Krzyżanowski J.)
 11
 Кьягамбидва Дж. (Kyagambid-
 dwa J.) 42, 103
 Кюльпе О. (Külpe O.) 31

Лайта Л. (Lajtha L.) 82
 Лаунис А. (Lauinis A.) 43
 Лак Р. (Lach R.) 14, 15, 24, 39, 49
 Леви-Стросс К. (Lévi-Strauss C.) 16,
 25, 56
 Леданг О. (Ledang O. K.) 45, 71,
 79
 Линева Е. 43
 Ломак А. (Lomax A.) 41
 Лоттермозер М. (Lottermoser M.) 70
 Лукашевич Я. (Łukaszewicz J.) 32,
 84, 91
 Львов А. 114

Мак Аллестер Д. (MacAllester D.)
 178
 Малиновский Б. (Malinowski B.)
 15, 17, 21, 22, 29, 175
 Маркс К. 18
 Марсель-Дюбуа К. (Marcel-Dubois C.)
 45
 Мейер Дж. (Meier J.) 12, 45
 Мерриам А. П. (Merriam A. P.) 24,
 39, 175
 Мерсманн Г. (Mersmann H.) 13, 23,
 45, 49, 94, 143, 175
 Метфессель М. (Metfessel M.) 70
 Миронов Н. Н. 41
 Морган Л. (Morgan L. H.) 18
 Мосс М. (Mauss M.) 25, 56
 Мошиньский К. (Moszyński K.) 16,
 18, 44, 176
 Мюллер-Блаттау И. (Müller-Blat-
 tau J.) 13, 23, 45, 46, 94, 176

Неттль Б. (Nettl B.) 14, 15, 40, 41,
 176, 178
 Нкетия Дж. Х. К. (Nketia J. H. K.)
 42, 123, 176
 Новак С. (Nowak S.) 31

Обата И. (Obata I.) 71
 Ольсен П. (Olsen P.) 45
 Ольшевская А. (Olszewska A.) 28
 Ортис Ф. (Ortiz F.) 39

Перкаль Ю. (Perkal J.) 32, 91
 Песслер В. (Pessler W.) 28
 Петрушинская Я. (Pietruszyńska J.)
 20
 Пиккен Л. (Picken L.) 41
 Пирсон Ч. (Pearson C.) 19
 Плосайкевич Л. (Płosajkiewicz L.) 44
 Поммер М. (Pommer M.) 19
 Понятовский С. (Poniatowski S.) 19
 Попова Т. 179
 Пуликовский И. (Pulikowski J.) 46
 Пушкина С. 65
 Пэнто Р. 31

Рагхаван О. (Raghavan O.) 41
 Раецки Б. (Rajeczky B.) 82
 Райкрофт Д. (Rycroft D.) 178
 Ратцель Ф. (Ratzel F.) 28, 32
 Рейнхард К. (Reinhard K.) 41, 46, 49,
 61, 62, 175, 176, 179
 Ригер А. (Rieger A.) 79
 Риз Г. (Reese G.) 114
 Робертс Х. (Roberts H.) 41, 46
 Романовская Е. 41
 Роудс У. (Rhodes W.) 39
 Руднева А. 65
 Руже Ж. (Rouget G.) 41
 Рунге Р. (Runge R.) 48
 Рэдклифф-Браун А. Р. (Radcliff-
 Brown A. R.) 16, 21

Сенчик Я. (Sienczyk J.) 44
 Серов А. 43
 Сигер Ч. (Seeger Ch.) 41, 60, 70, 73
 Сингер М. (Singer M.) 176
 Собеские М. и Ю. (Sobiescy M. i J.)
 177, 178
 Сокальский П. 43
 Спенсер Г. (Spencer H.) 11
 Стейнхаус Х. (Steinhaus H.) 32, 84,
 91
 Стеншевский Я. (Stęszewski J.) 20,
 49, 176, 178
 Стойн В. (Stoin V.) 44, 178

Томс В. И. (Thoms W. I.) 10
 Трубецкой Н. (Trubetzkoj N. S.) 25

Трейси У. (Tracey H.) 41
Тэйлор Э. Б. (Tylor E. B.) 16, 18, 21

Уильямс Р. В. (Williams R.) 45
Уотсон Дж. Б. (Watson J. B.) 24
Успенский В. А. 41

Фаит Г. М. 25
Фармер Дж. Г. (Farmer J. G.) 41
Фельдкеллер Р. (Feldtkeller R.) 71
Фидлер В. (Fiedler W.) 179
Филипп М. (Philipp M.) 44, 71, 73
Фирфов З. (Firfov Z.) 178
Флетшер А. (Fletscher A.) 40
Флорек К. (Florek K.) 32, 84, 88, 90,
91

Фрейд З. (Freud S.) 24
Фрейзер Дж. (Frazer J.) 18
Фробениус Л. (Frobenius L.) 19, 20
Фьюкс Дж. У. (Fewkes J. W.) 34, 40

Хаймс Д. Х. (Hymes D. H.) 16
Халле (Halle M.) 25, 175
Хандельсманн М. (Handelsmann M.)
31

Херсковитц М. (Herskovits M.) 20
Херцог Дж. (Herzog G.) 39, 41
Хикманн Г. (Hickmann H.) 41
Хоминьский Ю. (Chomiński J.) 7
Хорнбостель Э. М. (Hornbostel E. M.
von) 31, 34—39, 70
Худ М. (Hood M.) 38, 39, 175
Хусманн Г. (Husmann H.) 35, 39,
102, 175, 177

Хыбинский А. (Chybiński A.) 118,
175, 177

Цвиккер Э. (Zwicker E.) 71
Чекановская А. (Czekanowska A.)
37, 39, 44, 78, 95, 123, 143, 175—
179

Чекановский Я. (Czekanowski J.) 15,
20, 32, 84, 88

Шарп С. (Sharp C.) 44
Шефнер А. (Schaeffner A.) 41, 49
Шмидт В. (Schmidt W.) 19, 40
Шмидт И. (Schmidt J.) 28
Шнейдер М. (Schneider M.) 38, 63,
105, 114, 150, 176—178
Штокман Д. (Stockmann D.) 45, 76
Штокман Э. (Stockmann E.) 44, 45,
179
Штумпф К. (Stumpf K.) 11, 34, 35,
42, 70, 102

Щепаньский Я. (Szczepański J.) 7
Щуров В. 65

Эвальд З. 43, 178
Эдисон Т. А. (Edison T.) 34
Эллис А. Дж. (Ellis A. J.) 34, 35, 102
Эльшек А. (Elschek, Elschekova A.)
78, 175

Эльшек О. (Elschek O.) 44, 78, 175
Эльшеки А. и О. 75, 82—85, 123
Эмсхаймер Э. (Emsheimer E.) 38, 44,
45

Энгельс Ф. 18
Эстрайхер З. (Estreicher Z.) 40, 61,
67—69, 94, 112, 123, 167, 168, 175,
177

Якобсон Р. (Jacobson R.) 25, 175
Ярданьи П. (Jardanyi P.) 82

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ*

Автоматизированная система класси-
фикации материала 78, 79, 82—84
Американские центры музыкальной
этнографии 38—40

Анкетирование (вопросник) 51, 53,
54

Антропология культурная 15

Ареалы 19—20

— замкнутые 32

— окраинные 32

— прерывистые 32

— рассеянные 32

— центральные 32

Археологические методы 57

Архитектоника (см. также форма)
128

«Атласные исследования» 53

Бартока метод классификации мате-
риала 76—77, 79—82, 84

Бихевиоризм 24, 31

Вариантной систематизации метод 76

Вариационность, варибельность 132
—133

Венский центр музыкальной этногра-
фии 39—40

Вопросник — см. Анкетирование

«Внутренний темп» 128

Гамелан 153, 156

Гемиола 110

Географический (историко-географи-
ческий) метод в музыкальной эт-
нографии 28

«Гептафоника» 96

Гетероритмия 112, 115, 153

Гетерофония 67, 145, 152, 155

Гештальт-психология 31

Гимель 149, 150

Гомофония 145, 152, 155

Грамматический метод классифика-
ции материала — см. Бартока ме-
тод

Группы целевые 13

Демос 12

Дендрит — см. Таксономический ме-
тод

Диалогизация формы (диалогические
формы) 66, 174

«Дискантовая техника» («симфони-
ческая гармония») 150

Звукоряд 95

— аддитивный 98

— ангемитонный 104

— венгерский 96

—, гептатоника 95, 97, 109

—, гептафоника 96

— двенадцатиступенный 95, 96,
106

— «дефектный» (неполный) 100—
102

— диатонический 104

— дивизивный 97—98

— индийский 103

— кельтский 96

— китайский 96, 103

— курпевский 96

—, географическое распростране-
ние типов ладовых систем
106—109

—, мажоро-минор 96, 107

— микротоновой 97, 106, 107

— «мнимо хроматический» 102

— модальный 95—96

— модального типа 96—98

—, не описанный в теории 95, 104

*От редактора русского перевода. Следует иметь в виду не только (и даже не столько) различия между русской и польской музыковедческой терминологией, но и то обстоятельство, что многие понятия (относящиеся, в первую очередь, к описанию неевропейских музыкальных культур) А. Чекановская фактически впервые вводит в польскую музыкальную этнографию. О различиях в польской и русской терминологии см. Предисловие переводчика (К. Билицы) к польскому переводу статьи А. Юфина «Некоторые проблемы внеладового мышления», опубликованной в сборнике Res facta, N 5, Krakow 1971.

- неоднородного интервального состава 95, 98
 - неполный 100—101
 - нетемперированный 95
 - , описанный в теории 95
 - , описываемый по амбитусу 104
 - по принципу консонанса 105
 - «пелог» 96, 108
 - пентатоника 95, 96, 97, 107—109
 - пентафоника (т. е. особая пентатоническая система) 96, 107
 - пентакордный диатонический 107
 - , переменный лад 107
 - реально употребляемый 95
 - с вариантным интонированием отдельных ступеней 98—99
 - с ограниченным набором звуков 107, 108, 109
 - система с точки зрения ладовой структуры 105
 - систематизация ладозвукорядов (таблица) 106
 - «слендро» 38, 96, 102, 107, 108
 - смешанные лады 100—101
 - темперированный 95
 - , тональная система 95
 - , «тональность скальдов» 107
 - «тонический» 102, 104
 - узкообъемный 107, 109
 - «фонический» 102
 - хазматический 104, 108
- Изоритмия 159**
- Индивидуальная манера исполнения 159
- — —, агогика 159—160
 - — —, динамика 159—160
 - — —, классификация тембров (таблица) 161
- Интроспекционизм 31
- Исторический метод 31—32
- Исторические направления в этнологии 19—21, 27
- Йойку 108**
- Канон 150, 158
- Карта (карточка) идентификационная 82, 83
- комплексная 83
 - сравнительная 82
- Картографирование 32, 57
- Квинт передования теория 38
- Квот метод 30
- Классификация материала 76—93
- — лексикографическая (метод Ригера) 76, 79
 - —, метод вариантной систематизации 76
 - — на основе комплексного анализа (автоматизированная система классификации) 78—79, 82—84
 - —, метод Бартока 76—77, 79—82, 84
 - —, таксономический метод 78, 84—93
- Комплексный метод 56—57
- «Консонансная теория» 37
- Культура 15—27
- и человек 16—17
 - , определение 15—16
 - , признаки 20, 171
 - , среда 6
- Культурно-исторические концепции (Э. Хорнбостеля) 38
- Лад, ладовые системы, ладозвукоряды, ладовые образования**
- см. Звукоряд
- Лад октавный 104
- переменный 107
 - регистровый 104
- Лексикографический метод классификации материала 76, 79
- Макдугализм 31**
- Манера исполнения 160—165
- —, географическое распространение 160, 162—165
 - —, характеристика акустическая 161—162
 - —, характеристика описательная 160
 - —, характеристика фонофизиологическая 160—161
- Материал этнографических исследований
- — — звучащий 50
 - — — изобразительный (фото, фильм) 50
 - — — нотированный 50
 - — — опубликованный 50
 - — —, отбор (селекция) 52
 - — — рукописный 50
- «Материальная шкала» (звукоряд) 95
- Метрика поэтическая 120
- Многоголосие 146—159 (см. также Полифония)
- , классификация (таблица) 146
 - , подголосочная полифония 154
- Монография (собрание, сборник) 50—53)
- , комплексная (обзорная) работа 50, 53
 - , посвященная определенной области, ареалу 50, 52, 53 53
 - , посвященная сельской тематике 53

- Музыка традиционная 14, 15
- , специфические черты 11—12
 - функции 165, 166
- Музыкальная нотация — см. Расшифровка
- Народ 12**
- Народность (критерии народности) 12—14
- , значение общественных факторов 13
 - , по Бартоку 13
 - , «продуктивная» теория 12
 - , «репродуктивная» теория 12—13
 - согласно генетическим критериям 12, 13
 - согласно представлениям немецкой школы 13, 14
 - согласно функциональной ориентации 12, 13
- Немецкий центр музыкальной этнографии 34—38
- «Непосредственная нотация» 72—73
- Нотация музыкальная 60—69 (см. также расшифровка)
- Нотная орфография 63
- Обзорная работа (комплексная монография) 50**
- Органум 148
- квартовый 149
 - квинтовый 149
 - свободный 148, 149, 152
 - секундовый 149
 - строгий 148
 - терцовый 149
- Остигато 65, 148, 152, 158
- Отбор материала (селекция) 52
- Оценка материала 52
- Патет 102**
- Пелог — см. Звукоряд
- Пентатоника — см. Звукоряд
- Пентафоника — см. Звукоряд
- Переменная временная единица 109
- «Переменный лад» 107
- Полевое собрание 50—52
- Полифония 67, 145, 152, 154—156 (см. также Многоголосие)
- подголосочная 154
- Полихронизм 63
- Постоянная временная единица 109
- Психологические методы 31
- Психологическое направление в этнологии 24
- Психология звука 34—35
- Психофизиологическое направление в этнологии 24
- Рага 11, 102, 134**

- Районированной выборки метод 30
- Расшифровка многоголосия 65—67
- по методу Рейнгарда 64, 62
 - при помощи мелографа 73—75
 - — — —, запись абсолютной высоты звука 73
 - — — —, «непосредственная нотация» (запись в абсолютных величинах) 72—73
 - — — —, обозначение вибрато 75
 - — — — — временного процесса 73
 - — — — — трели 75
- Расшифровка традиционная (по Бартоку) 60, 63—65
- (по Колинскому) 61
 - (по Шнейдеру) 63
 - с комментариями (по Эстрайхеру) 61, 67—69
- Ритм**
- , «аксак» 110, 126
 - аморфный 108
 - двойственный 115
 - , гетероритмия 115
 - , изоритмия 115
 - «колеблющийся» 114—115
 - нерегулярный 117
 - однородный 115
 - «переменный» 114—115
 - «правильный» 117
 - , свободный метр 114, 115, 126, 127
 - связанный 115
 - слабо пульсирующий 126
 - , смешанный метр 115, 126
 - стабилизирующийся 117
 - танцевальной музыки 118, 127
 - установившийся 116
 - четко пульсирующий 114, 125
- Ритмика аддитивная 63, 111, 115, 125, 126
- аморфная 124
 - вариационного характера 123
 - дивизивная 111, 115
 - качественная 110
 - качественно-количественная 111
 - количественная 110, 124
 - , классификация по методу Ваймайера (по закону поэтической метрики) 120—121
 - , классификация по особенностям словесного текста 121—123
 - модальная 125
 - речитативная 126
 - , систематизация (таблицы) 117, 122
 - , систематизация по принадлежности к определенным танцам 118—119
 - , распространение типов в мировых масштабах 123—128

Ритмическая тема 112, 124
 Ритмические фигуры (звенья) 110—113
 — — аддитивные 111
 — — дивизивные 111

«Симфоническая гармония» 150
 Слендро 38, 96, 102, 107, 108
 Случайной выборки метод 30
 Сорсико 125
 Собрание (сборник) народных песен— см. Монография
 Состав исполнителей — классификация (таблица) 146
 Специфические черты музыки 11—12
 Социологические методы 30
 Социологическое (функциональное) направление в этнологии 17, 21—24, 27
 Сравнительно-аналитический метод в этнологии 27, 28
 Сравнительное музыкознание 10, 14, 35—38
 — —, предмет (по Г. Адлеру) 14
 — — — (по Р. Лаху) 14—15
 Статистические измерения 57
 Статистические методы 57
 Структурное (структуралистское) направление в антропологии 25—26
 Структурный (структуралистский) метод 29—30

Таксономический метод классификации материала 78—93
 — — — —, диаграмма Чекановского 88
 — — — —, интерпретация дендрита 90—91
 — — — —, контрольные исследования 92—93
 — — — —, математические основания дендрита 91
 — — — —, матрица различий 87
 — — — —, таблица Чекановского 87—88

Тембр 161—165
 — тембр голоса естественный 162
 — измененный 162

Темп 159
 — внутренний 61

Теория квинт передувания 38
 Типология культуры 169
 Тональная (ладотональная) система 95
 — — индийская 103—104
 — — китайская 103

«Тональность скальдов» 107
 Традиционная музыка 14, 15

Украшения (по Бартоку) «легкие» 64
 — «тяжелые» 64

Фольклор 10—11
 Фольклористика музыкальная 10, 11, 42
 — —, венгерская школа 43
 — —, восточноевропейская школа 44
 — —, западноевропейская школа 45—46
 — —, коллективные исследования 45
 — —, скандинавская школа 45
 — —, русско-украинская школа 43
 — —, предмет 15
 — —, финская школа 42—43

Фонофотография (вид звукоизмерительной техники) 70
 Фонофотографическая аппаратура 70
 Форма музыкальная 20, 128—145
 — — диалогическая (диалогизация формы) 66, 174
 — — двухчастная 141—142
 — —, интерпретация на основе анализа мелодии 143
 — — — — структуры текста 142—143
 — — замкнутая 130, 143
 — — «зрелая» (сложная составная) 129—130, 141—143
 — — импровизационная 144—145
 — —, классификация (таблица) 144
 — — многочастная 142
 — —, основанная на периоде повторного строения 141
 — — — — на принципе контраста 133—134, 145
 — — — — повторения 131
 — — — — открытая 130, 143
 — —, распространение типов в мировых масштабах 144
 — — респонсорная 134
 — — слабо расчлененная 129, 130
 — — «составная» («развитая») — 129—130, 145, 159
 — — «стиховая» 129, 130
 — — трехчастная 142
 — —, эволюционное становление 142
 — — эмбриональная (нерасчленяемая) 129—130, 132

Фрейдизм 31
 Функции музыки 165, 166
 Функциональный метод 29
 Функциональные (социологические) направления в этнологии 17—18, 21—24, 27

Хронологизация исторического процесса 56
 — комплексная 56—57
 — относительная 56

Цент 35, 40

Чекановского диаграмма 88

Шкала (см. Звукоряд) 95

Эльшекков метод 78, 79, 82—83

Этнические группы 13

Этнография музыкальная 10, 11, 14

— —, автохтонные исследования 41, 42

— —, американские исследовательские центры 44—47

— —, венская школа 39

— —, естественное (эволюционистское) направление 18—19

— —, индивидуальные исследования 41

— —, критический эволюционизм (диффузионизм) 18

— —, немецкая школа 34—38

— —, организация исследований 46—47

— —, предмет 14, 15, 170

— —, цель исследований 169

Этнология 14, 15

—, естественное (эволюционистское) направление 18

—, исторические направления 16—21

—, — —, метод относительной хронологизации 56

—, психологические направления 24

—, социологические (функциональные) направления 17, 21—24, 27

—, структуралистские направления 25—26

Этномузыкология (этномузыкознание) 10, 14, 38—39

—, предмет 14, 15

Этнологические методы, географические 28

— —, сравнительно-аналитические 27—28

— —, структурные (структуралистские) 29—30

— —, функциональные 29

Указатели составлены Д. П. Уховым

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие для советского читателя</i>	5
<i>От автора</i>	8
Часть первая. МЕТОДОЛОГИЯ	
Глава I. ОБЩИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭТНОГРАФИИ	10
Предмет и сфера исследований	10
Название дисциплины	10
Предмет исследований	11
Цель исследований	15
Узловые моменты методологической дискуссии в этнологии	15
Метод исследований	27
Этнологические методы в музыкальной этнографии	27
Методы и приемы, заимствованные из других дисциплин	30
Задачи музыкальной этнографии	32
Глава II. ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭТНОГРАФИИ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ НАУЧНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	34
Зарождение музыкальной этнографии как психологии звука	34
Музыкальная этнография как сравнительное музыкознание	35
Продолжение традиций сравнительного музыкознания — этномузыкология	38
Значение неевропейских исследовательских центров	40
Значение европейских школ музыкальной фольклористики	42
Достижения и состояние современной этномузыкологии	46
Глава III. ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭТНОГРАФИИ	48
Выбор темы	48
Собирание материала	50
Окончательное уточнение темы	52
Интерпретация — обобщающие выводы	55

Часть вторая. МЕТОДИКА

Глава I. ПОДГОТОВКА МАТЕРИАЛА ДЛЯ ОБРАБОТКИ. ОПИСАНИЕ МАТЕРИАЛА	60
Музыкальная нотация (расшифровка)	60
Традиционный метод нотации	60
Установление единицы темпа	60
Установление метрической единицы	62
Нотная орфография	63
Фиксация высоты звука	65
Условности записи многоголосия	65
Расшифровка с комментариями	67
Электроакустическая запись. Использование измерительной аппаратуры	70
Классификация и типология музыкальных произведений	76
Музыкально-лексикографический метод	79
Грамматический метод	79
Принцип постепенных приближений	79
Система условных обозначений и символов	80
Автоматизированная система классификации, основанная на комплексном анализе	82
Таксономический метод	84
Ограничение материала. Выбор признаков	84
Установление степени различий. Измерение объектов	86
Использование подсчитанных различий	87
Прочтение и интерпретация дендрита	90
Применение и интерпретация полученных результатов	91
Математические основания дендрита	91
Самые большие методические трудности. Контрольные исследования	92
Описание материала	93
Категории описания	95
Тональность	95
Метроритмика	109
Виды временных единиц	110
Виды ритмических фигур и основы их строения	110
Виды ритмических процессов	114
Попытки классификации метроритмики	118
Архитектоника	128
Формы членимые и нерасчленяемые	129
Виды музыкальных форм	129
Виды структурных связей	130
Пропорции и составные части формы	141
Исполнительские приемы	145
Состав исполнителей	145
Индивидуальная манера исполнения	159
Стандартизированное описание музыкального произведения	165

Глава II. ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭТНО-	
ГРАФИИ	169
Теоретические аспекты современных исследований	169
Перспективы будущих исследований	173
Библиография	175
Список нотных примеров	177
Список рисунков	179
Именной указатель	180
Предметный указатель	183

ИБ № 1691 Анна ЧЕКАНОВСКА. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭТНОГРАФИЯ. Методология и методика. Редактор А. Красинская. Художник В. Бобров. Худож. редактор Г. Христиани. Техн. редактор Л. Курасова. Корректор Е. Васильева. Подп. к печ. 09.06.83. Форм. бум. 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать офсет. Печ. л. 12. Уч.-изд. л. 12,92. Тираж 4680 экз. Изд. № 3268. Зак. 558. Цена 1 р. 40 к. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

Всесоюзное издательство «**СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР**»

готовит к изданию

книги о музыкальном фольклоре

Аммар Фарук Хасан. Ладовые принципы арабской народной музыки. Исследование.

Аравин П. Даулеткерей и казахская музыка XIX века. Монографическое исследование.

Банин А. Русская инструментальная музыка бесписьменной традиции. Исследование.

Истомин И. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. Исследование.

Музыка Азии и Африки. Сборник статей. Вып. 4. Сост. и ред. В. Виноградов.

Христиансен Л. Встречи с народными певцами. Воспоминания.

Книги по музыкальному фольклору можно приобрести в специализированных, нотных и универсальных книжных магазинах книготорга и потребительской кооперации. Там же принимают предварительные заказы на издания, готовящиеся к печати.

1 p. 40 к.

