

Глава 1. Введение в проблематику

Если протяжную великорусскую песню, основанную на диатонике, с длинными ритмическими периодами и сложной мелодией, сравнить с заклинаниями якута, построенными на своеобразных хроматизмах, с делением тона на 3 и даже 4 доли, с удивительным дрожанием голоса на двух звуках, напоминающим триллер, в виде припева, то эти два примера кажутся настолько далёкими друг от друга, что обобщение правил их строения кажется невозможным.

Но если не забывать, что каждый народ имеет свои оригинальные национальные черты, что его музыка, песня отличаются таким же своеобразием, как и язык, литература, обычаи, то, отказавшись «объять необъятное», исследователь сначала должен будет сузить сферу своей работы и сосредоточить внимание на определённом районе. После того как некоторые выводы будут выяснены, установлены, можно перейти к проверке их путём сравнения с соседними областями, потом с более отдалёнными, а затем с другими, родственными народностями, постепенно расширяя, таким образом, круг исследования.

(Линёва 1909, XLIX)

Эти слова – своего рода программа. Длительные контакты сблизили пение якутов, и не только якутов, с пением других народов. В фольклорных культурах выросли пласты, близкие в ладоинтонационном отношении. Расширился кругозор, углубились взгляды фольклористов, и в результате действительно стало возможным охватывать явления, которые раньше казались несовместными.

Путь, намеченный Евгенией Эдуардовной Линёвой, представлялся логически ясным. В реальности оказалось сложнее. Ещё не располагая достаточным материалом, музыкальная этнография устремилась к широким обобщениям, в то время как академические музыкальные взгляды многих её представителей не позволяли вполне разобраться и в звуковысотной стороне музыки «примитивных народов», и в её жизненном назначении и содержательных особенностях.

Если мы анализируем произведение очень хорошо изученного стиля, то мы можем определить происхождение почти каждого встречающегося нам формального приёма. Но если мы имеем дело с произведением очень мало изученного стиля, то констатация многих формальных факторов может оказаться бесполезной, так как нам ничего не известно об их значении в данном стиле; при попытке же сделать из этих констатаций «выводы» мы неизбежно начинаем либо всецело сводить анализ к упомянутым элементарным

предпосылкам, либо трактовать значение наблюдаемых приёмов с точки зрения их роли в каком-либо другом (лучше нам известном) стиле, то есть во всяком случае покидаем историческую точку зрения.

(Мазель 1971, 10-11)

Покинуть историческую точку зрения – реальная опасность в сравнительном музыкознании. В отдельно взятых культурах легче выводить содержание художественного явления из его базисного «земного ядра». В интеркультуральных же исследованиях следовать этому марксистскому требованию труднее. Здесь необходима предварительная дифференциация материала. Она становится условием успеха, поскольку плодотворно лишь сопоставление явлений, принципиально сходных в культурно-генетическом и стадиально-историческом планах.

* * *

В культурах раннего типа пение всепроникающее. Трудно назвать жизненную сферу, где оно не играло бы существенную роль. Ребёнок вынашивался, слыша пение. Под пение засыпал и просыпался (Рочев 1972, 58-69). Пением сопровождалась первые игры. Глубоко архаичны ритуальные плачи и поминальные песни. Ещё недавно существовали поющие завещания (Алексеев 1976, 11). Пение сопровождало человека от рождения до последних шагов, и даже память о нём дольше сохранялась в песнях.

Пение для человека того душевного склада, который формировался ранним обществом, – такая же потребность, как и речь. Он пел не только на людях, но и про себя, не только бодрствуя, но и во сне, не только будучи здоровым, но и впадая в нервные расстройства (Алексеев 2008). Язык песни был понятнее духам, с которыми люди общались, как общаются с соплеменниками.

Какова первая потребность, под влиянием которой человек начинает петь?... Человек, находящийся под влиянием чувства радости или печали, делается общителен, этого мало: он не может не выразить во внешности своего чувства. Каким же образом выступает во внешний мир чувство?... Чувство радости и грусти рассказом, когда есть кому рассказать, и пением, когда некому рассказать или когда человек не хочет рассказывать... Пение первоначально и существенно, подобно разговору, – произведение человеческой природы, а не произведение искусства.

(Чернышевский 1938, 91)

В действительности пение может быть и тем и другим. Обращённое к слушателю, оно склонно стать произведением искусства, хоть и не отделяясь при этом от быта полностью.¹ Интимное же пение для себя (нередко это негромкое напевание или даже интонирование «прó себя») обычно не контролируется человеком, и в этом смысле действительно является безыскусным порождением его природы.

Музицирование для других, которое и в прошлом, и в настоящем имеет тенденцию «профессионализироваться», постепенно совершенствует свои навыки и передаёт их от учителя к ученикам. Пение же «для себя» мало меняется со временем. Можно сказать, оно стадиально первично по отношению к современным ему «концертным» формам. Оно постоянно воспроизводит исходные способы интонирования и потому представляет особую ценность для исследователя ранних музыкальных проявлений.

В тоже время, в каждой культуре звуковысотные принципы пения «на публику» и пения «для себя» непрерывно взаимодействуют, рождая общую интонационную среду. Между ними происходит обмен нормами, мелодическими оборотами, попевками. Сейчас это нетрудно наблюдать, но так было и прежде.

Нормы раннефольклорного пения не осознаются его носителями. Они ещё не становятся отрефлектированными метрическими и ладовыми правилами, действующими в рамках традиционных форм. «Эти формы проявляются не как строго осознанные правила, а как ‘законы природы’, обнаружить которые должно научное исследование» (Харлап 1972, 226).

* * *

В мусическом искусстве античности или средневекового Ренессанса словесная сторона представлялась «творчеством – поэзией», музыка – «искусством – техникой, мастерством», то есть формой существования поэзии (Харлап 1972, 222). Также и в традиционном фольклоре поэзия и музыка редко существуют порознь, не обособляются полностью. Тем более затруднительно расчленить словесно-музыкальное целое в песенности раннефольклорного склада, хотя предпосылки разделения функций между словом и пением намечаются и в ней.

Когда поэтический язык ещё не выделен из повседневной речи и не располагает характерными приёмами самоорганизации – упруго пульсирующей ритмикой, упорядоченной строфикой, рифмами (эти приёмы отчасти и сами рождаются в пении), – он пользуется простым способом, поднимающим слово над обыденной речью, – высотно выверяемой его мелодизацией.

Поющая речь – естественная форма существования устной поэзии. Остранение слова пением и сегодня остаётся способом перевода его в особый вид искусства. Оно стимулирует творческую активность, подпитывает образную фантазию, предоставляет дополнительные возможности оттачивать поэтическое слово. Если же к этому прибавляется систематический, единообразный распев каждого слога и слог тем самым превращается в своего рода «стопу», то повседневная речь становится музыкально-размеренной декламацией. Так происходит в традиционном эпическом пении якутов (Алексеев 1976, 191-193). И не таким ли путём возникали и поэтические эпопеи древности?²

Если правда, что древние когда-то распевали Илиаду и Одиссею, то они, я полагаю, должны были делать это именно так, как теперь якуты поют свои знаменитые олонго.

(Серошевский 1893, 48)

* * *

В музыке любой из экзотических музыкальных культур вначале шокированное ухо вскоре начинает улавливать и смысл, и организованность, и благозвучие, то есть в целом сходства между явлениями различных эпох и культур явно перевешивают различия.

(Леви 1966, 43)

Учёных озадачивает мелодическое сходство древнейших пластов песенности цивилизованных народов и этнически не связанных ни с ними, ни между собой различных племён, находящихся ещё на стадии родовой общины, в географически недостижимых друг для друга частях света. В ряде случаев этот древний музыкальный язык имеет международные черты не только в сходстве ладовых систем, но и в семантике интонационных ячеек. Музыкальные (интонационные) формы в фольклоре не только более консервативны, чем словесные: они носят более общий характер типологических интонационных «констант» со сменными текстами и находятся в прямой зависимости от бытовой функции данного песенного акта.

(Коргузалов 1975, 240-241)

Давно и многие справедливо пишут о «биологических и психофизиологических постоянных» в музыкальных наклонностях, об исходном наборе «эмоционально-акустических единиц», о первичном «эмоционально-акустическом коде». Действительно, чем длинее путь, пройденный культурой, тем определённое её национальные особенности. Но чем дальше в прошлое, тем больше различия уступают место общности корневых свойств мелодического мышления. Конечно, здесь действует и абберационный эффект исторической дистанции. Но решающим фактором представляется всё же единая логика освоения звуковысотного пространства.

Итак, автокоммуникативное пение «для себя» проясняет некоторые принципы раннего интонирования. Другой неиссякающий источник исходного мелоса – пение детей.

Общеизвестен принципиальный консерватизм детской среды, удерживающей отголоски реликтовых форм художественного поведения. Исследователи не без основания усматривают «онтофилогенетические» связи между детским музыкальным мышлением и первоистоками пения вообще.

Конечно, аналогии между мелодикой прошлого и пением современных детей весьма условны.

Дети продвигаются вперёд в сфере звуков не тем трудным путем, которым шли первобытные люди. Ребёнок не вырабатывает сам музыкально-звуковую систему: вокруг него уже есть готовое звуковое стилизованное окружение, чего не было в зародышевой стадии музыки.

(Квитка 1973, 23)

Онтофилогенетические параллели могут быть лишь дополнительным аргументом в поисках начальных ладовых норм и должны контролироваться другими, более достоверными способами. И всё же сквозь детское пение можно ощутить последовательность основных этапов в освоении звуковысотного пространства.

Данные сравнительной фольклористики и наблюдения психологов, изучающих становление музыкального слуха, позволяют говорить о двух стадиях этого освоения. На первой стадии воспринимается и воспроизводится только общее направление и приблизительные очертания мелодической кривой. На второй к этому прибавляется различие более или менее точных интервальных соотношений. Б.М. Теплов, на основании многих экспериментальных работ и за рубежом и собственных, утверждал, что «первая стадия свидетельствует о тембровом восприятии высоты, о том, что музыкальная высота ещё поглощается тембром» (Теплов 1985, 111).³

Музыкальная психология справедливо переводит вопрос о ладовом чувстве в область человеческой памяти (Теплов 1961, 131). Причиной индивидуальных различий в этой сфере она считает несходство условий, в которых формируется память отдельного человека, причины же сходства видит во всё тех же «биологических и психофизиологических постоянных» в музыкальных наклонностях, в исходном наборе «эмоционально-акустических единиц», в первичном «эмоционально-акустическом коде» (Леви 1966, 37-43).

Таким образом, непроизвольное самовыражение взрослых (пение для себя) и детское пение – два предпочтительные объекта для наблюдения особенностей раннего интонирования. Они имеют подчёркнуто сольный характер и музыкальный инструментарий оказывает на них лишь ограниченное воздействие.

В звуковысотно-ладовой сфере едва ли не прежде всего проявляются и отличия сольно-одноголосной и хоровой мелодики. Это особенно заметно в тех культурах, где сольные стилевые пласты соседствуют с оформившимся многоголосным пением. Ухо опытного собирателя нередко способно распознать в репертуаре певца напевы, сугубо сольные по своей природе, и одноголосные версии хорового распева.⁴

Это вовсе не означает, что одноголосное пение в любых условиях предшествовало многоголосию. Истоки сольной мелодики и некоторых её звуковысотных особенностей можно усматривать в предшествовавшем выделению одиночного голоса начальном разноголосии (см. [здесь](#)).

Вместо всё ещё волнующего музыковедов вопроса о происхождении многоголосия следует поставить противоположный вопрос – о происхождении одноголосия.

(Харлап 1972, 251)

Видимо, одноголосное пение складывается как монодическое воспроизведение ранее созданных коллективных музыкальных интонаций. Эти коллективные интонации [...] сами могли быть унисонными [...] Но они могли быть и с элементами гетерофонии, с импровизационными подголосками – тогда их одноголосное воспроизведение становилось монодическим обобщением многоголосия, или просто пением одного из подголосков, или вариантов интонации (что, кстати говоря, часто наблюдается в практике народного музицирования и до сих пор). Поэтому одноголосное музыкальное интонирование в своей древнейшей начальной стадии формирования надо рассматривать как производное от коллективного.

(Скребков 1973, 26)

Существуют, конечно, культуры, где одиночное и коллективное пение рядоположны, и даже культуры, в которых многоголосный склад мышления безусловно доминирует.⁵ Но в исходной, высотно неупорядоченной гетерофонии каждый поющий поначалу осмысливает своё пение преимущественно по одиночно-голосовым нормам.

* * *

Исследователи ранних культур не раз отмечали несходство певческих и инструментальных звукорядов. Оно существенно для вскрытия корней музыкального интонирования.

Инструментальная музыка арауканов основывается на тех натуральных звукорядах, которыми располагают их музыкальные инструменты. Вокальная, напротив, содержит все виды интервалов, в том числе и такие, которые с трудом поддаются точному вычислению.

Carlos Isamitt Alarcón (Пичугин 1974, 117)

Хотя пение и наложило определённый отпечаток на их инструментальное исполнительство (например, восходящее глиссандирование в конце большинства музыкальных фраз), вокальная и инструментальная практики тем не менее остаются связанными каждая со своей собственной идиоматической сферой, отличающейся одна от другой.

Juan Orrego-Salas (там же, 135)

Если мы действительно хотим прояснить истоки звуковысотного мышления, то должны поначалу сосредоточиться на одном из первых и главных музыкальных инструментов, полученном человеком от природы, – на его голосе. Музыкальные инструменты с установившимися строями нередко лишь утверждали то, что было найдено в настойчивых голосовых экспериментах.

В то время как человеческий голос и инструменты без фиксированных ладов являются, условно говоря, сферой свободного в интервальном отношении мелодического творчества – музыкальные инструменты с фиксированной шкалой служат средством закрепления исторических этапов развития мелодики и вместе с этим отдельных ладообразований и целых ладовых систем...

Музыкальные инструменты фиксированного строя – это ранний эквивалент нотной письменности.

(Беляев, ЛСМН)

В раннефольклорной мелодике сольного типа физиологические – голосовые и слуховые – предпосылки музыкальной звуковысотности выступают отчётливее.

Основопологающее значение в происхождении и развитии ладов имеет именно вокальная музыка, так как она непосредственно зависит от психофизиологических законов звукоизвлечения.

(Гюлин 1966, 85)

Игра на инструменте – это пение посредством инструмента.

(Bose 1939)

Примитивная технология изготовления архаических инструментов часто имела следствием некоторую высотную неопределённость исполняемой на них музыки. Уже по одному этому нельзя звуковысотность инструментальной музыки напрямую противопоставлять нормам песенной мелодики. Но нельзя не учитывать и того, что её высотные нормы отнюдь не просто переводятся в конструкцию музыкальных инструментов.

Когда-то, лет 100 назад, Ричард Валлашек (Wallaschek) высказал мысль, что только сохранившийся и подвергнутый обмеру музыкальный инструмент даёт «единственную возможность зафиксировать определённый тип гаммы в определённых звуковых ступенях» (Wallaschek 1893, 175). Но уже тогда исследователи допускали, что в одиночном пении могут формироваться относительно точные интервалы (Stumpf 1911, 31, 42).

* * *

Ни одна сколько-нибудь значимая проблема лада не может быть решена как проблема только музыковедческая. Ладовая упорядоченность связана не только с другими сторонами музыкального целого – метром, ритмикой, тембрами, композиционными особенностями. Она не постижима без соотнесения с немзыкальными, контекстно-ситуационными моментами – с жанрово-бытовыми функциями, с поющим словом, с пластикой танцев.

Поэтому исследование народной музыки – особенно ранней – требует междисциплинарного сотрудничества специалистов разного профиля. И не только гуманитариев. Свой вклад уже вносят психофизиологи и языковеды-фонетисты, культурологи и математики. Но и внутри науки о музыке нужны скоординированные усилия фольклористов и музыковедов общего профиля.⁶ По сравнению с последними фольклористы как правило острее чувствуют шаткость универсальных теорий. В том числе и когда речь идёт о звуковысотной упорядоченности.

И всё же этномузыковедение по-прежнему стремится к обобщающим теориям – если не универсальным, то приложимым ко многим существенно различающимся мелодическим культурам. Изучение ритмов, многоголосия, музыкального инструментария уже отмечено успехами. Но в звуковысотной сфере продвижение ещё необходимее, поскольку именно здесь коренится специфика музыкального искусства. Она обнимает все национальные культуры и яснее усматривается, когда выходишь за рамки каждой из них.

Выходить за пределы обособленных фольклорных культур требует сама логика развития нашей научной дисциплины. Когда на одном и том же материале пересекаются разные исследовательские подходы, в столкновении взглядов открываются возможности совершенствовать музыковедческую методологию в целом.

* * *

Человек, защищающий свою гипотезу, может невольно обмануть не только других, но и себя. Как правило, он больше внимания обращает на «хорошие», «подходящие», чем на «плохие», «неподходящие» примеры.

(Детловс 1970, 90)

Опасность статистически обусловленного самообмана особенно велика при разработке теорий, которые

обобщают музыкальную практику малоизученных культур. Противоядием должно служить повышенное внимание к кажущимся или действительным несовпадениям с нащупываемыми закономерностями. «Патологическое» в таком случае должно не столько ставить под сомнение «норму», сколько прояснять её.

Эстетические аномалии – давний камень преткновения для этномузыковедов. Когда обращаются к корням музыкального мышления, целесообразно ли предъявлять слишком высокие эстетические требования к отбираемому материалу? Эстетические оценки всегда в значительной мере субъективны. А в архаических, малоизвестных пластах культуры, где смыслы для нас не всегда проявлены, они и вовсе сомнительны.

Можно доказать, что для изучения истории музыкальной культуры народа и современного её состояния важно фиксировать не только образцы искусства «умельцев» – певцов, пользующихся авторитетом в своей среде, но и образцы, характеризующие общий уровень, и даже отдельные образцы, показывающие общий предел музыкальности, замеченной в исследуемой среде.

(Квитка 1973, 34)

* * *

Добавлю несколько слов о материале.

Отправным, как и прежде, остаётся для меня традиционный фольклор якутов, ладовым особенностям которого было посвящено специальное исследование (Алексеев 1976). И потому что он лучше освоен мною, и потому что представляется средоточием ранних типов интонирования.⁷ Я привлекаю также записи, сделанные мною или с моим участием в иных регионах. Но этого далеко не достаточно, и я буду обращаться к материалам других фольклористов, в том числе неопубликованным.⁸

Не могу не коснуться и ещё одной давней проблемы интонационных исследований народной музыки – фольклорных нотаций. Нас часто преследует иллюзия, что современные записи более объективны и точны. К сожалению, это не всегда так.

Новая аналитическая аппаратура, казалось бы, позволяет достигнуть большей достоверности новых нотных транскрипций по сравнению со слуховыми записями прошлого. Но «сверхточная» транскрипция, фиксирующая тонкие высотные подробности, порой затрудняет восприятие живой интонации, мешает постичь её истинный смысл. «Фотографичность» таких нотаций нередко проигрывает обобщённым слуховым записям, основанным на интуиции и полевом опыте собирателя.

Действительное же продвижение в исследованиях фольклорной мелодики связано не столько с новыми техническими возможностями, сколько с осознанием условности любой, даже самой детализированной нотной записи (см. [здесь](#)).

Теоретические идеи и навыки не могут не отражаться на записи: они в значительной мере обуславливают даже способ восприятия напева, не только способ нотного его изображения.

(Квитка 1973, 33)

Фольклористическое исследование, которое базируется на чужих записях, требует их коррекции, учитывающей теоретические взгляды нотировщиков (кстати, Квитка распространял это требование и на собственные нотации). Коррекция тем более необходима при обращении к музыке малоизученной, ибо здесь нивелирующее действие сложившихся теоретических стереотипов особенно велико. Иногда можно не заметить главного – интонационного своеобразия этой музыки, или счесть его неза заслуживающим внимания.

Такое положение дела характерно для начальной стадии собирания в различных

национальных областях; эта стадия продолжается до тех пор, пока не появляются теории национальной музыки, но и после того не обрываются совершенно – остаются собиратели, неспособные постигнуть эти теории или скептически к ним настроенные.

Если исследование строится на материалах многих собирателей и предварительная критика этих материалов должна была бы вылиться в особый историографический труд, приходится отказаться от требования предварительной критики всех источников, так как единственно возможная в этом случае краткая, не обоснованная надлежащим образом оценка может принести больше вреда, чем пользы.

(Квитка 1973, 33, 37)

* * *

Подытоживая, сформулирую цели, которые преследуются в этой работе.

1. Построить одну из возможных теоретических моделей, которая отражала бы существенные черты звуковысотных систем сольно-вокального склада и вероятные пути «историко-логического» их становления.
2. Подкрепить теоретические предположения разнонациональным нотным материалом.
3. Уточнить, в меру сил, соответствующие ладоинтонационные понятия.

Но прежде чем перейти к выполнению этих задач, позволю себе ещё одну программную цитату.

Шаткость источников и методов музыкальной этнографии, связанной с праисторией музыки, может отбить охоту к исследованиям, но может вызвать и максимальное одушевление в поисках, дающих простор для гипотез и для напряженной, увлекательной и благородной работы, с тактичным комбинированием методов, неуклонной внимательностью к разнообразнейшим моментам, постоянным и случайным обстоятельствам и к соответствующим данным из других областей знания.

(Квитка 1973, 26)

Примечания

¹ Потребность в эмоциональном «сообщении» и ориентация на складывающиеся нормы восприятия позволяют говорить о возрастании коммуникативной функции такого пения (Алексеев 1988, 46-75).

² Недаром те, кто стремился оживить музыкально-поэтические памятники прошлого, опирались на ранние пласты фольклора. Альберт Лорд, например, реставрировал мелодические контуры средневекового эпоса и гомеровских поэм, изучая южнославянские эпические традиции, а Лев Владимирович Кулаковский воссоздавал русский дружинный мелос по фольклорным истокам и поэтике «Слова о полку Игореве» (Lord 2000, Лорд 1994; Кулаковский 1977, см. *также*).

³ Это остаётся справедливым не только по отношению к архаическим пластам фольклора, в которых «звуковой калорит даже в большей степени, чем звуковысотное движение, определяет собой характер музыки» (Blume 1963, 372-386). Не то же ли порой демонстрирует композиторский авангард?

⁴ Здесь кроются возможности для возрождения многоголосного пения у народов, утративших культуру многоголосия, но сохранивших её следы в одноголосных напевах. Подобный реверсивный ход я однажды попытался

осуществить и во вполне жизнеспособной грузинской полифонии. По моей просьбе Поликарп Хубулава, лотбар (народный хормейстер) из западно-грузинского села Гали, возродил забытый вариант приветственного песнопения «*Мравалжамиер*», слышанный им от отца, тоже прославленного лотбара. При записи на фирме «Мелодия» (звукорежиссёр Михаил Пахтер) были последовательно наложены средний, верхний и шесть раз продублированный нижний голос. В результате было достигнуто многоголосное звучание, полностью соответствующее традиции (запись получила первый приз на Музыкальной трибуне Азии в Бомбее).

- ⁵ В Грузии, например, до сих пор помнятся коллективные колыбельные, хоровые плачи и многоголосные лечебные песни, которые пелись раненым. Одиночное пение звучало здесь лишь в немногих бытовых жанрах – в сольных причитаниях и колыбельных напевах, в монотонных песнях погонщиков (аробные песни). Хотя на этом пении тоже нередко лежала печать укоренившегося веками трёхголосного хорового распева.
- ⁶ Могу с тем бóльшим основанием это утверждать, что мои научные интересы поначалу были связаны с композиторским творчеством.
- ⁷ Отчасти этим объясняются частые отсылки к работе о якутских ладах; данное исследование является для меня естественным её продолжением. И именно с нежеланием повторяться большинство этих отсылок связано.
- ⁸ В 1970-80 годах мне довелось в качестве редактора серии «Из коллекции фольклориста» (Москва, издательство «Советский композитор», 20 выпусков) работать со звучащими и нотными материалами разных фольклорных культур. Большинство выпусков снабжалось грампластинками и часть из них имела непосредственное отношение к ранним типам пения.

Преамбула

[Глава 1](#) [Глава 2](#) [Глава 3](#) [Глава 4](#) [Глава 5](#) [Глава 6](#) [Глава 7](#) [Литература](#)

[Послесловие](#)