

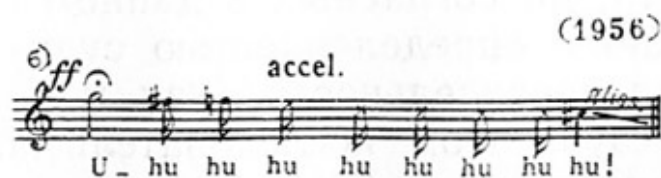
## Глава 4. Членящийся поток. Первичное глиссандирование и ступенчато-нисходящая мелодика

Другой не менее простой и естественный способ исходной вокализации – постепенная потеря высоты. Голос плавно скользит по наклонной плоскости, и это именно съезжание, но не мелодический ход, не последовательность определённых и как-либо фиксированных высот. Сознание, привыкшее к дискретнымшкалам, может услышать в нём то один, то другой ниспадающий ряд тонов, но это будет скорее всего слуховой иллюзией, подобной той, которая рождается под равномерный стук поездных колёс, когда нам вдруг начинают слышаться настойчиво повторяющиеся и порой причудливые ритмические фигуры.

Абсолютно плавное, сиреноподобное глиссандо, вообще говоря, вряд ли достижимо и целесообразно в человеческой голосовой практике. Но в то же время ступеневое расчленение раннефольклорных «съездов» по большей части является результатов навыков, приобретённых позднее.

Если вернуться к фрагментам диалогической переключки словацких женщин (пример 10), нетрудно заподозрить, что промежуточные ступени в глиссандо – звуки  $d^3$  и  $h^2$  – появились в нотной расшифровке как результат слуховой настройки, заданной начальным речитативом с его опорой на  $h^1$  и  $d^2$ . Впрочем, подобная настройка могла возникнуть и у самих певиц, отнюдь не доисторических (о чём свидетельствует «литр вина», фигурирующий в тексте). Но в самом архаическом кличе-зове, донесённом до нашего времени этим реликтовым песенным жанром, подобная «соль-мажорная» настройка была маловероятной. И потому можно думать, что промежуточные звуки, если они вообще были, могли быть совсем другими. (В нотном тексте такие приблизительные тоны запечатлены крестиками.)<sup>1</sup>

Вообще говоря, против крестиков при выписывании глиссандо возражать не приходится. Они нередко соответствуют той неуверенности, с которой нотировщики предлагают свои высотные версии трудно фиксируемых интонаций. И потому если сравнить приводимые в одном и том же издании (AKV 1973, 114, 62) характерные образцы  $\beta$ -мелодики – близкий йодлю чешско-немецкий *Juchezzer* и польское фальцетное *wyskanie*, – вторая из нотаций представляется мне более адекватной:



Примеры 16 а,б

$\beta$ -ниспадание может иметь размах, не уступающий крайним формам контрастно-регистрового пения. Вспомним заключительный пассаж в австрийском йодлере (пример 14). Там верхняя точка этого *Juchezzer*-пассажа (с его полтораоктавным перепадом) на две октавы возвышается над нижним уровнем йодлирующей части. Подобное ниспадание зачастую является своеобразной формой мелодизации  $\alpha$ -фрагмента, попыткой связать его крайне контрастные голосовые регистры (таковы помеченные двойными лигами глиссандирующие обрывы в нижний регистр в вологодском свадебном причете, см. пример 4).

Но не менее показательными бывают иногда плавные съезжания мелодического контура и в предельно сжатом диапазоне. Приведу тягучий возглас слепого нищего, открывающий одну из посмертно опубликованных работ В.М. Беляева (статья «Азербайджанская народная песня», Беляев 1971, 108-162):



Пример 17

«Ультрахроматический» пентахорд в малой терции, включающий субполутоновые шаги, справедливо причислен здесь к «живым примерам кристаллизации наиболее ранних видов народного творчества». Кстати, среди таких видов основным и преобладающим В.М. Беляев считал именно нисходящее движение, «первоначально приближающееся к глиссандирующему».

В комментариях к этой слуховой записи, сделанной им на бухарском базаре, Беляев пронизательно отметил неразрывную связь высотных и ритмических моментов, находящихся в «эмбриональном виде и в тесном взаимопроникновении». «Возникновение элементов лада в этой мелодии было связано с перерывами в её глиссандном движении и сообщало ей вы с о т н у ю р а з д е л ь н о с т ь, разбивая её на отдельные интервальные отрезки. Эти перерывы приобретали особую чёткость и определённую с развитием членораздельной речи и первоначально находились в соответствии с количеством слогов произносимого при пении текста в связи с появлением между гласными с о г л а с н ы х з в у к о в» (разрядка, в отличие от предыдущей, моя – Э.А.).

Коль скоро ни текста, ни согласных в стении бухарского нищего нет, трудно судить, не была ли в данном случае высотная членораздельность, как и хореичность ритма, отчасти результатом исследовательской предустановки. Настройка на намеренное интонирование субхроматических шагов мало вероятна у певца, по словам самого В.М. Беляева, «пока ещё не владеющего активно своими голосовыми средствами».<sup>2</sup>

В рассуждении о нисходящем глиссандировании, из которого взяты цитируемые слова, вскрыта физиологическая его подоснова – «постепенное истощение запаса воздуха в лёгких и ослабление голосовых связок» (там же, 109). Коль же скоро запасы эти, как и аппарат связок, у большинства людей более или менее сходны, общая структура подобных  $\beta$ -напевов и их протяжённость вполне интернациональны. И если сравнительно трудно подобрать аналогии к стенаниям бухарского нищего, то вовсе не потому, что подобное редко встречается в жизни, но скорее всего потому, что обычно не принято обращать внимание на столь внемелодические явления. Зато не составляет труда найти в самых разных культурах и регионах структурно-линейные параллели, на редкость близкие двум предшествующим образцам (пример 16 а, б).

Вот один из наиболее ярких напевов, не обойдённый вниманием грузинских композиторов (Чхиквадзе 1960, 19, запись Димитрия Аракишвили):



Пример 18

В своих напряжённых, подчёркнуто неоктавных очертаниях этот хевсурский свадебный мотив полон внутренней экспрессии.<sup>3</sup> Можно не сомневаться, что две его волны – это два мелодико-дыхательных цикла, разделённых сменой дыхания, в нотном тексте не отмеченной (намёк на перемену дыхания усматривается в динамических нюансах).

Обращает на себя внимание существенная деталь: высотная, линейная и ритмическая вариантность исходной, верхней части напева оттеняется неизменностью завершающего оборота (такты 2 и 4). Деталь, сравнительно нечастая и свидетельствующая о структурно-интонационной зрелости этого, лишь по видимости высотно не вполне упорядоченного образца. Архаичным формам  $\beta$ -мелодики скорее свойственно совпадение исходных опор, чем подобная упорная повторность внетональных «кадансов». По всей вероятности, мы имеем здесь дело с кристаллизацией устойчиво интонируемых итоговых ступеней, которые несут определённую структурную функцию и приобретают в связи с этим и более конкретную функцию ладоинтонационную; иными словами, с тем, что вслед за М.Г. Харлапом уместно было бы назвать «звуковысотными рифмами».<sup>4</sup>

Ориентацию на более определённый в высотном отношении начальный тон  $\beta$ -образований удобно показать на другой хевсурской записи Димитрия Аракишвили – на диалогическом пении косарей (Чхиквадзе 1960, 5):

Musical score for Example 19, featuring two melodic lines labeled "I певец" and "II певец" with lyrics in Georgian. The tempo is marked "Moderato" and the dynamics range from "ff" to "f".

Пример 19

Нисхождения здесь не столь прямолинейны, как в предшествующем свадебном напеве, а их витиеватые

изгибы весьма приблизительно повторяются в ответе второго певца. Итоговые ступени и вовсе не соответствуют друг другу, что, как сказано было, характерно для более архаической мелодики, стекающей из общих «вершин-источников» (термин Л.А. Мазеля). Конкретные пути ниспадения весьма вольны, а конечные цели мелодического движения не вполне и не сразу прояснены<sup>5</sup>.

Фольклор хевсуров, судя и по другим записям, изобилует гибкими и выразительными ниспадающими мелодиями, которые преобладают буквально во всех жанрах, в том числе, разумеется, и в плачах – индивидуальных и коллективных. Таков «Плач в голос», исполненный *мотирали* – профессиональной плакальщицей. Каждая её ниспадающая тирада поддерживается скорбным унисонным мотивом остальных причитальщиц – *моквитинееби* (запись самого Григория Чхиквадзе, *там же*, стр. 20)<sup>6</sup>:

Andantino

Мотирали Моквитинееби

Һэй, твене ни чи ри ме, мотирал но (й), Уһэ һй һи а һя!

Мотирали Моквитинееби

Чвек дро шан ар гахвиребста е о? һэ һй һи а һя!

Мотирали Моквитинееби

Га охрда мте ли са парцкве ли о (й), һэ һй һи а һя!..

Пример 20

В исследовательском предисловии к первому тому своей антологии Г.З. Чхиквадзе пишет: «При простейшей структуре в некоторых из них нет ясной кристаллизации и чёткого выявления лада; в связи с чем они напоминают скорее взволнованную человеческую речь, чем являющаяся сложившейся мелодией в полном смысле этого слова» (Чхиквадзе 1960, XXXIV).

Позволю себе и более подробную цитату из этого же предисловия. «У хевсур имеются главным образом примитивные одноголосные песни, исполняемые как сольно, так и под аккомпанемент трёхструнного щипкового инструмента – *пандури*, а нередко и хором в унисон. Всё это черты, указывающие на древнее происхождение этих песен». Древнее происхождение – бесспорно, но определение «примитивные» не вяжется с постоянством при повторениях унисонных припевов (см. снова пример 20), ни тем более с самой возможностью петь под аккомпанемент инструмента с высотно фиксированным строем. Строгий унисон, как известно, – признак очень развитой хоровой культуры, и при «неточности интонирования и условности мелодической линии, состоящей большей частью из скользящих звуков» (*там же*), практически невозможен. Остаётся признать, что примитивность интонирования и только частичная упорядоченность в данном случае в значительной мере относительны, поскольку таковыми выглядят на фоне трёх-четырёхголосного пения других грузинских регионов.<sup>7</sup>

\* \* \*

Нотации, о которых шла речь, хотя порой и вполне тональны, но под интересующим нас раннефольклорным углом зрения весьма показательны. Они дают возможность мысленно реконструировать процесс кристаллизации мелоса или, образно говоря, застывания ниспадающих мелодических потоков, в которых активное, членораздельно произносимое слово словно вырубает высотные ступени и тем самым постепенно формирует устанавливающиеся звуковые ряды (шкалы).

При этом показательны высотные соотношения в складывающихся ступенчатых рядах. Чем ниже (за исключением крайне низкого регистра) расположены намечающиеся ступени, тем значительнее промежутки между ними, нередко заполняемые глиссандирующими пробегами, диатонический

вид которых многим обязан слуховым навыкам нотировщиков.

Как правило, количество легко смещающихся протоступеней в ниспадающих  $\beta$ -образованиях варьируется в зависимости от слогового объёма песенной строки. Чем слогов больше, тем более дробным представляется мелодический каскад. Но редко мимолётных опор бывает больше, чем пять-шесть, так как на (или вокруг) каждой из них может произноситься по несколько слогов<sup>8</sup>.

Сравнительно нетрудно выделить такие опорные высоты в хевсурском «Плаче в голос» (пример 20). Все звуки, кроме проскальзывающего во внутрислоговом распеве *h* (см. триольные кадансы *мотирали*) и неопределённого по высоте, как бы брошенного заключения запевных фраз, составляют пропорциональный шестизвучный ряд с характерным расширением нисходящих промежутков:  $g^1 - fis^1 - e^1 - d^1 - c^1 - a$ . Можно выделить сходные звуковысотные структуры в более сложном случае – в диалоге хевсурских косарей (пример 19), где на смутно проступающий во фразах первого певца пятизвучный ряд  $as^1 - g^1 (get^1, ges^1) - f^1 (fet^1) - d^1 - b$  второй певец, лишь приблизительно повторяя пройденный звуковысотный путь, отвечает не менее характерным, но более определённым рядом  $as^1 - g^1 - f^1 - es^1 - c^1$  (звуки, образуемые внутрислововым проскальзыванием, и там, и здесь в расчёт не принимаются).

Нагляднее всего слогопроизносительное происхождение протодиатонических ступеней запечатлелось в нотации первого хевсурского образца (пример 18). Там певцы, по существу, отвечают себе сами. Первые четыре опоры предстают в «ответе» в трансформированном, высотно неопределённом, смазанном варианте (3-й такт), и все шесть «ступеней» (при восьмисложной строке) складываются в последовательно расширяющийся ряд – от полутоновых до упорно завершающих напев двухтоновых промежутков.

Звукорядные пропорции нисходящих напевов, как всколзь было замечено, могут быть и не столь прямолинейно возрастающими. Это всего лишь тенденция. Но, как правило, возникающие несоразмерности оказываются связаны с ладофункциональными факторами и нередко выводят нас за пределы монодического интонирования. Проиллюстрирую это ещё одним грузинским примером – характерным образцом пшавского бурдонного двухголосия в записи Шалвы Мшвелидзе (Чхиквадзе 1960, 43):

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto". It features two vocal parts and a bass line. The top part is for the first singer (1 певец), the middle for the second singer (1 певец), and the bottom for the bass (Басы). The lyrics are in Georgian. The score shows a descending melodic line with various intervals and rests.

Пример 21

Песенная мелодика пшавов, как и хевсур, предельно насыщена нисходящими контурами. И вообще, фольклор Восточной Грузии, несмотря на развитость многоголосно-полифонических форм, очевидно сохраняет генетическую связь с исходным  $\beta$ -ниспаданием. Чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть карталино-кахетинский раздел постоянно цитируемой мною антологии Г.З. Чхиквадзе или, к примеру, перелистать собрание кахетинских песен Отара Чиджавадзе, взяв почти наугад сольные запевы к трудовым песням (Чиджавадзе 1962, 88, 127, 143, 154 и др.).

Преобладание нисходящим мелодических контуров в песенной мелодике и остальной Грузии неоднократно подчёркивается в теоретических исследованиях Шалвы Асланишвили. В качестве альтернативы он выделяет лишь один типовой грузинский напев (правда, с многочисленными вариантами). Но и этот напев (за исключением характерного начального хода от терции к квинте лада) плавно нисходит в основной своей части.<sup>9</sup>

Если бы в пшавском напеве (пример 21) в нашем распоряжении была только одна сольная первая строка (а такое часто случается в фольклористическом обиходе), нам было бы нелегко объяснить почти полутоновое соотношение завершений двух прямолинейно ниспадающих фраз запева (своего рода

«звуковысотная рифма» *fit – e* ). Прочное бурдонное основание второй строки с его суровым предкаденционным сдвигом (*d*) и монолитным устоем (*e*) всё ставит на свои места. Устой этот держит на себе и весь сольный запев, в котором звукорядная «деформация» (звуковысотно «рифмованный» полутон *fit – e*) выдаёт мощное ладовое тяготение.

Конечно, чтобы основательно судить о ладофункциональной структуре раннетрадиционного напева, одних звукорядным намёков недостаточно. Сначала вообще нелишне убедиться, что перед нами действительно звукоряд, а не нечто, созданное нашим воображением<sup>10</sup>.

Вообще говоря, исходная  $\beta$ -мелодика не связана с чётко фиксируемыми высотами. Отдельно взятый  $\beta$ -напев – мы наблюдали это – может начинаться с более или менее постоянного уровня (своего рода «начальная звуковысотная рифма») и обнаруживать высотную «неартикулированность» лишь по мере неуверенного нисхождения, как бы постепенно растворяясь в звуковысотной неопределённости. Он может, напротив, рождаться каждый раз на ином высоте, но постепенно приходит к общей «конечной звуковысотной рифме». И разумеется, очень по-разному может вести себя гибкая  $\beta$ -образная мелодия на пути от вершины-истока к своему нижнему пределу, если даже эти две точки достаточно жёстко зафиксированы.

\* \* \*

Певческая практика знает множество способов разнообразить ниспадающий мелодический контур.

Прямолинейное нисхождение может затормозиться, повторить пройденные этапы, даже на время повернуть вспять. От этого принципиальный, итоговый  $\beta$ -смысл мелодических образований мало изменится, хотя в целом, благодаря прихотливым изгибам, приобретёт дополнительную выразительность.

Чтобы показать, сколь изобретательной может быть мелодическая фантазия, опирающаяся на свободное претворение  $\beta$ -принципа, приведу карталинскую аробную в записи Димитрия Аракишвили (Чхиквадзе 1960, 93), к которой нетрудно подобрать впечатляющие параллели в монодическом творчестве других народов.

The image shows a musical score for three lines of Georgian song. The first line is marked 'Allegretto' and 'Moderato'. The second line is marked 'Allegretto'. The third line is marked 'Allegretto'. The lyrics are in Georgian and include 'Ше-ни чи-ри-ме, ка-ме-чо! (да) Шен сад гат-ри-о, мархило!(да)', 'Аг-ре-ти сак-ме ар ми-кхо га-те-не-бам-ди мал-хи-но! (да)', and 'А-ри-а-ро-ле (да) а-ри-а-ра-ло (да)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Пример 22

Напев этот привлекает внимание, среди прочего, характерной «кривизной» своего высотного пространства, выдающей мощные поля тяготений. Переливчатость изменчивых октав ( $f^1 – fis^1$ ,  $f – fis$ ) может служить одним из тому индикаторов.

Разумеется, наблюдения одного лишь звуковысотного рельефа не способно вскрыть глубинную тектонику, вызывающую сжатия и разломы формирующихся звуковысотных структур. Но и замеры зыбких высотных пропорций вольно дышущего раннефольклорного образца иной раз способно вывести на след интонационных процессов, скрытых от поверхностного взгляда.<sup>11</sup>

Вернусь к русскому материалу. Веснянка, записанная Валентином Дубровиным на Сумщине, взята из его небольшого сборника, свидетельствующего о редкой сохранности старорусского фольклора среди хоть и родственного, но всё же во многом иного, украинского песенного окружения

(Дубравин 1974, 26):

Ой, весна, весна, тки-те, ба-бы, кресна,  
А вы, мужички, то-чи-те шашнички  
Да в поле ездайте, о-ратна-чи-най-те!

Пример 23

В качестве редактора дубравинского сборника мне пришлось проявить немалую настойчивость, чтобы опубликовать этот напев вопреки мнению рецензентов. Виктор Иосифович Харьков, очень уважаемый мной исследователь русской и украинской песни, как-то сказал: «Такие внемузыкальные отрывки мы обычно не записываем, а если ради курьёза когда-нибудь и запишем, то публиковать их, конечно, не следует». Между тем, как легко и надолго врезается в память необычный этот напев! Как чеканна, отточена его ритмическая формула, как естественно и гибко вписывается в неё поэтический текст! Не будь этот напев зафиксирован магнитофоном, его стоило бы (будь это возможно!) специально сочинить для нужд данного исследования.<sup>12</sup>

Лаконичные одноктавовые мотивы попарно сгруппированы текстовой рифмой. Чётко проведённый принцип «слог – нота» энергично расчленяет круто ниспадающий мелодический контур. Напряжённые полутоновые сопряжения на краях контура подчёркнуты не менее напряжённым трёхтоновым разрывом посередине. Никаких намёков на функциональную дифференциацию опор не обнаруживается и готового тонального ключа к этой интонационной головоломке не подобрать. Ни со звукорядной, ни с функциональной стороны ни один из известных теоретикам ладовых стереотипов, кажется, не подходит.

Однако, кое-что проясняется, если взглянуть на эту веснянку как на результат декламационного расчленения первичного мелодического зова (призывные интонации здесь доминируют и в тексте – обращение к весне, к мужичкам и бабам). В звукорядном отношении настораживает не только тритоновый перепад, но и заключающий полутон, который трудностями низкой тесситуры объясним только отчасти.<sup>13</sup> Остаётся предположить, что и полутоны, и срединный срыв в данном случае должно трактовать иначе.

Действительно, нельзя ли воспринять эту мелодию, как след глассандирующего снижения, охватывающего по существу двухрегистровый напев? Иными словами, не просматриваются ли сквозь  $\beta$ -мелодическое образование остаточные контуры  $\alpha$ -мелодического? И не является ли данный напев порождением сразу двух принципов первоначального интонирования?<sup>14</sup>

Прецеденты подобрать нетрудно. Вот, например, фрагмент условно нотированного натурального плача, записанный Магаритой Мазо (Музыкальная фольклористика 1978, 223):

(всхлипы!) А! (всхлипы!) А! (всхлипы!) А!

Пример 24

Бестекстовый вопль, который, по словам собирательницы, в быту «часто сопровождается произнесением





А теперь представим себе, что вся эта мелодическая конструкция медленно, но неудержимо, словно по наклонной плоскости, сползает вниз. Когда олонхосут заканчивает речитативную тираду в с десяток поэтических строк, которая стремительно проносится на едином дыхании, и, энергично взяв новое дыхание, начинает следующую, мы с удивлением обнаруживаем, что образовавшаяся пауза разделяет высотный промежуток более чем в полторы октавы. Околоквартовое соотношение чередующихся тонов в настойчиво повторяющемся простейшем мотиве остаётся почти неизменным и находится как бы на виду. Широкий же высотный разрыв, возникающий на стыках тирад, не слишком заметен – отчасти он скрадывается сменой дыхания.

Суть и выразительный смысл подобного интонирования составляют широкие ниспадающие глиссандо на двух параллельных уровнях. Однако передать это в нотном тексте сложно. Нотный стан, даже усовершенствованный 36-ступенной темперацией, не приспособлен к неукоснительному съезжанию высотных уровней, которое принимает на нём вид последовательности дискретных сдвигов.

Мне могут возразить, что плавное смещение внутренне неизменных высотных комплексов – не редкость и в других безынструментальных традициях, и что фольклористы как-то приспособились его фиксировать. Но во-первых, в любом случае дело не обходится без дополнительных обозначений и словесных пояснений. А во-вторых, постепенные высотные подвижки, как правило, мало затрагивают содержательную сторону мелодики, поскольку происходят в весьма ограниченных высотных пределах (тон-полтора, редко больше).<sup>16</sup> В якутском же эпическом речитативе описанного склада (не берусь утверждать, что только в якутском) иной размах периодических, повторяемых от тирады к тираде высотных смещений. Если небольшой фрагмент такого речитатива и выглядит как типичная *Pendel-melodik* (раскачивающийся перебор двух тонов), то в целом его звуковысотные тирады – это своего рода *Pendel-glissando*, или точнее – широкие, охватывающие весь певческий диапазон двухрусловые глиссандирующие потоки.

Обратимся теперь к реальным, достоверно зафиксированным звучаниям, пока что лишённым явных намёков на двутембровость мелодических ячеек, низводимых в весьма широком диапазоне. Приведу одну из речитативных связок-переходов между песенными фрагментами олонхо «Могучий Эр Соготох» (Памятники 1996, 60, нотация Н.Н. Николаевой):

♩ = 390

1. А\_ба\_а\_ \_ны\_ уо\_ла\_ ин\_нъэ\_диэ\_би\_тин\_кэ\_ лин\_от\_тут\_тэн

2. Би\_хи\_ \_ги\_ ки\_хи\_ \_бит\_буол\_ла\_гы\_на

3. Ки\_ни\_диэк\_ки\_кө\_рөн\_ту\_раа\_ э\_рэн

4. Ы\_ыс\_ бы\_дан\_ы\_рыа\_лаах,

5. Ту\_ман\_ туу\_раа\_то\_йук\_таах

6. Ба\_рыыс\_таа\_гы\_нан\_ ба\_та\_ \_ры\_кө\_рөн,

7. Сор\_гу\_лаа\_гы\_нан\_ то\_бу\_лу\_кө\_рөн\_ту\_раа\_ эрэн,

8. У\_о\_һа\_ \_тии\_һэ\_тур\_та

9. Уо\_лу\_га\_ том\_тоң\_нуу,

10. Уо\_һа\_ чор\_боң\_ноон,

11. Су\_бу\_кур\_дук\_диэн,

12. Ы\_лаан\_туо\_йан\_тур\_бу\_та\_у\_һу.

Пример 26

Спуск в данном случае не столь равномерен, как в гипотетической трактовке примера 25, – случаются и задержки (см. строки 8-12, когда голос пытается закрепиться на уровне  $d-f$ , но в конце-концов не удерживается и съезжает к конечному  $A_s$ ). Но в общем, интонирование здесь тоже двухпорно, хотя малотерцово и, к тому же, расцвечено полутоновыми въездами и проскальзывающими в концовках промежуточными звуками.

Очевидно, что в структуре редкостно раздвоенного двухуровневого  $\beta$ -глиссандирования заложен и остаточный  $\alpha$ -мелодический принцип. Пусть расстояние между параллельно снижающимися

уровнями сравнительно невелико, но их соотношение хранит следы того темброрегистрового противостояния, которое было подмечено в не слишком широких по диапазону русских образцах – обрядово-календарном и плачевом (примеры 23 и 24). Удаётся же якутским певцам выдерживать темброрегистровый контраст между основным мелодическим уровнем и фальцетно-кылысахными призвуками при всех высотных сдвигах и при том, что кылысахи, неотступно вторящие мелодии, нередко отстоят от неё всего лишь на терцию или кварту. Почему бы не постараться услышать тембровый контраст в обыкновенных, однорегистровых кварте и терции, и вместе с певцом не провести этот, отчасти воображаемый контраст через весь певческий диапазон, объединённый  $\beta$ -мелодическим глиссандо? Да настолько ли воображаем этот контраст, если вспомнить о неразрывной связи высоты и тембра, и о том, что любые высотные сдвиги первоисходно воспринимаются, по выражению Б.М. Теплова, как «смены светлот»?

Оставлю на время сложные комбинации мелодических принципов и, оставаясь в пределах олонхо, вернусь к простому, одноплановому голосовому нисхождению. Вот типичный случай речитативного завершения песенного эпизода из того же «Эр Соготоха» – песни верховного божества Юрюнг Айыы Тойона (Памятники 1996, 61, нотация Н.Н. Николаевой):

Пример 27

Говорковая тирада подхватывает последний тон песенного фрагмента и предстаёт в нотах почти прямолинейным полуречевым октавным спуском (*as – Gis*). Перед нами сравнительно простой случай псевдохроматического выговаривания слогов.<sup>17</sup> Как самостоятельный, обособленный, он встречается лишь на сравнительно кратком временном отрезке, но в комбинации с  $\alpha$ - или  $\gamma$ -интонационными оборотами способен включаться в выразительные и развитые напевы-формулы.

Возьмём фрагмент другого олонхо, на этот раз сравнительно легко нотируемый – песню мальчика-вестника из героического сказания о Нюргуне Боотуре в исполнении выдающего певца Устина Нохсорова (более полную нотацию см. в Алексеев 1974, 305):

Пример 28

Разве трудно ощутить здесь прочный квинто-октавный остов? Да и самый верхний тон зазывного зачина – децимовое  $d^1$  – интонируется достаточно определённо. Но начиная с 3-го такта, одна из интонационных опор ( $h$ ) приобретает черты  $\beta$ -ступени – под нагрузкой семантически значимого текста она начинает характерным образом сползать. Сползание это, впрочем, не нарушает общей

высотно-ритмической конструкции мелодии, словно бы не затрагивает её опорно-высотного каркаса. Характерный интонационный наклон одной из ступеней, фиксируемый в нотах псевдохроматической гаммой, составляет одновременно и мелодическую индивидуальность этого общеизвестного эпического лейтмотива и иллюстрирует возможность включения  $\beta$ -интонируемой ступени в устойчивую разнорегистровую высотную конструкцию.

Допускаю, что мои рассуждения покажутся не слишком убедительными. Поэтому в дополнение к более подробному анализу этого во многих отношениях показательного образца (см.: Алексеев 1976, 234–236), выскажу ещё несколько наблюдений и выполню две-три несложные аналитические процедуры, напрашивающиеся в контексте данной работы.

Расстояния между четырьмя опорными уровнями напева естественно включаются в акустико-физиологический резонанс и весьма показательны в своих высотных пропорциях. Малая децима, порой слегка зауженная, – здесь полноправный заместитель большой децимы натурального обертонового ряда, которая, кстати, появляется в восторженных заключительных приветствиях последней тирады, здесь опущенной). Это своего рода оптимум высотного размаха как раннефольклорной, так и диатонически развитой песенной мелодики (см. пример 22). Заключительный нижний тон, в котором можно усмотреть следы высотно неопределённого сброса, благодаря акустическому резонансу звучит очень определённо, тем более что на него приходится акцентуемые и в большинстве случаев семантически значимые слоги.

Линейный контур напева в виде двоекратной (а иной раз тоекратной, как в третьей строке) волны вписан в развёрнутый мелодико-дыхательный цикл, на протяжении которого как своего рода норматив проступают пульсирующие очертания семи-восьмисложного ритма (8+7; 8+8+7). Реальный слоговой ритм может быть при этом по-разному усечён. Наиболее компактный его вид – в неперебиваемом запевном восклицании «*Охулаатан, охулаатан!*», синкопированный ритм которого рельефно подчёркивает звуковысотную формулу напева.

Три первые слогоноты в исходной формуле запева – типичный для йодля ход, в котором каждый звук окрашен темброфонетически и каждая гласная закреплена за определённой высотой. В этом усматривается некий остаточный  $\alpha$ -смысл данной ключевой интонации. Всё остальное – либо акцентное утверждение центральной высоты ( $h$ ), либо характерные  $\beta$ -спады от неё, фонетически уже нейтральные. Вот, кстати, и разгадка этого, поначалу лишённого вербального значения асемантического припевно-зачинного восклицания!

Теперь сделаем ещё один шаг в схематизации мелодической формулы. Отбросим йодлирующие «затакты» и соединим в линию только акцентные тоны (все они озвучены гласной «а»). Тогда мелодические волны попарно сольются в единую высотную схему «перемены в четвёртый раз» ( $h - h - h - H$ ), объединяющую в себе все три первичных интонационных принципа: регистровый  $\alpha$ -перепад, глиссандирующий  $\beta$ -спуск и упорное утверждение высотно определённого  $\gamma$ -тона.

\* \* \*

Таким образом, сочетание принципов начального интонирования возможно и как результат их изначального органического синкретизма, и как следствие контаминации. Примеры устойчивого пения в одном регистре, оттенённого йодлированием или вневысотным глиссандирующим зовом в другом, нам уже не раз встречались (примеры 10, 14, 15). Теперь мы убедились в возможности использовать в соответствии с разными интонационными принципами одну и ту же ступень в одном и том же регистре.

А посему вряд ли целесообразно продолжать изолированное рассмотрение одного только  $\beta$ -мелодического принципа. Но для того чтобы поставить временную точку и завершить посвящённый ему раздел, приведу два примера из композиторской музыки (коммертарии к ним – позже). Один – вспоённая русской песенностью 12-тоновая тема Фуги a-moll Родиона Щедрина (из 24 прелюдий и фуг для фортепиано, 1970):



Пример 29

Другой – вновь из музыки Кшиштофа Пендерецкого – последние слова умирающего Христа из «Страстей по Луке» (1965):



Пример 30

Какие бы трактования – диатонические, хроматические или сериально-додекафонные – не получали эти композиторские построения, они, разумеется, относятся к другой эпохе. Эпохе, когда, образно говоря, давно уже вознеслись столпы ладового «монотеизма» – всеобщего поклонения тонике (или «атеизма» – её бескомпромиссного отрицания). Но... сквозь стройные контуры тональных и атональных храмов продолжают проступать зыбкие очертания языческих капищ.

## Примечания

- <sup>1</sup> Во вполне современной (на фоне архаических зовов) марийской свадебной частушке (пример 3), в которой мне слышался поступенный хроматический ход, всё теми же спасительными крестиками было передано вневысотное по существу интонирование.
- <sup>2</sup> Впрочем, было бы, наверное, опрометчивым полностью исключить возможную связь подобного пения с восточному изощрённым интонированием в развитой и закреплённой многовековой традицией ладозвукорядной системе макамата.
- <sup>3</sup> Именно в этом качестве он положен в основу сквозной, серийного склада темы в симфонии Нателы Сванидзе (1967). Что касается самого напева, то, строго говоря, его аутентичность может быть поставлена под сомнение. На это обратил внимание Иосиф Жордания, автор недавно вышедшего отважного труда о истоках хорового многоголосия (Jordania 2006). Как он считает, по природе своей эта мелодия не могла быть одноголосной и, по всей вероятности, Аракишвили свёл в одноголосие заведомо неунисонное хоровое звучание. Но то, как он, первоклассный знаток грузинского пения, это сделал – само по себе показательно. Кстати, ещё одна показательная деталь. Сам Аракишвили, комментируя эту запись, отметил, что пела песню целая группа хевсуров, и не пела, а «проорала».
- <sup>4</sup> Приведу соответствующее место из его часто цитируемой работы (Харлап 1972, 246): «Интонационный параллелизм порождает возвращение к одним и тем же звуковысотным уровням как к своего рода рифмам, и такие “звуковысотные рифмы”, или мелодические устои, должны рассматриваться как начало превращения ритмических отношений в собственно музыкальные, как отправная точка развития лада» (разрядка автора, свидетельствующая о близком к традиционному взгляде на сущность лада, не мыслимого без выделения устоев).

- <sup>5</sup> Кто-то из коллег-музыкантов предложил шутивную параллель: один из певцов в каденции заходит «не туда». Но это только видимость. На самом деле он хорошо знает, куда идёт, ибо там живёт его «любовница» – большесекундовая вводная ступень. Каденция второго певца делает этот факт достоянием общественности. Серьёзно же говоря, в горах Восточной Грузии подобное соотношение кадансов встречается достаточно часто.
- <sup>6</sup> Замечу от себя, что и здесь запевательница проскакивает «не туда», а хоровой унисон неукоснительно возвращает её законному супругу. За по видимости архаической неопределённостью проступает узаконенная ладофункциональная переменность.
- <sup>7</sup> Вместе с тем, в рассуждениях о примитивности в пении хевсур, есть, конечно, и доля правды. По мнению Иосифа Жордания, предпринявшего многофакторный сравнительный анализ двух наиболее архаических музыкальных традиций Грузии – сванской и хевсурской, в последней (особенно, на фоне непрерывной преемственности песенно-хоровой культуры у сванов) проступают заметные черты деградации, в то время как, между прочим, их, хевсур, поэзия достигает замечательных высот (Жордания 2006, 198-200).
- <sup>8</sup> Речь о высотных пропорциях и количестве ступеней в архаических звукорядах пойдёт в специальном разделе следующей главы. Здесь же отмечу, что первоначальных опор в широкодиапазонной  $\beta$ -мелодике может возникать больше, чем утверждается их в ранней  $\gamma$ -мелодике с её довольно ограниченным набором ступеней.
- <sup>9</sup> См. очерк Ш.С. Асланишвили «Мелодия Иав нана и её место в грузинском музыкальном фольклоре» в первом томе его работ о грузинской народной песне (Асланишвили 1954). Не меньший интерес в связи с затрагиваемыми здесь проблемами представляет открывающий этот том очерк «Формы многоголосия в грузинской народной песне».
- <sup>10</sup> В этой связи хочу лишний раз оговорить косвенность свидетельств, предоставляемых исследователю ранней мелодики её нотными расшифровками. Во многих случаях (в том числе уже рассмотренных) нельзя быть до конца уверенным, что очевидные для читателя высотные отношения реально существуют, а не привнесены в первичную мелодику способом её фиксации. Видимость объективности (следовательно, и оснований для обмеров) создаётся самой звукорядной формой записи. Обращаясь с нотациями ранней мелодики как с привычными нотациями мелодики темперированной, мы нередко измеряем тени, отбрасываемые на нотный стан пластичными, ещё не заостренными контурами. Отдельная тень ещё мало о чём свидетельствует. Только их общая, статистически значимая совокупность, взятая в динамике и в тенденциях развития, может о чём-то говорить исследователю, и в этом случае, разумеется, не застрахованному от иллюзий.
- <sup>11</sup> На память невольно приходят образные строки Олжаса Сулейменова – «Под круглой плоскостью степи / углами дыбятся породы» (Сулейменов 1975, 196).
- <sup>12</sup> Во всём сборнике есть только один звукорядно-интонационный намёк на нечто подобное – мелодия рельной (качельной) песни «Да малá ночка Петровочка» (№ 28). Но общий расквашивающийся контур и периодическая деформация звукоряда имеют в ней иную жанрово-выразительную природу.
- <sup>13</sup> Как было уже замечено, межтоновые промежутки нередко начинают сокращаться не только у верхних, но и у нижних пределов певческого диапазона. Однако в других песнях дубравинского сборника, записанных от той же исполнительницы, затрагиваются и более низкие звуки, но там никаких полутонов внизу нет (см. там же, №13 и №18).
- <sup>14</sup> На самом деле здесь взаимодействуют все три исходных принципа. Однако, от  $\gamma$ -трактовки данного напева пока, до рассмотрения  $\gamma$ -интонационного принципа, лучше воздержаться.
- <sup>15</sup> Памятники 1996, 46. Другой тип эпической речитации в олонхо – «платообразный» – связан с длительно выдерживаемым тоном. (Электронный вариант статьи см. [здесь](#).)
- <sup>16</sup> Своеобразный способ фиксации полутоновых этапов характерного изменения (в данном случае – повышения) строя многоголосной хоровой фактуры был предложен в аджарском сборнике В.Ахобадзе. Пределы последовательной высотной трансформации отмечены там горизонтальными скобами над нотонасами (Ахобадзе 1962, 40). При этом максимальное суммарное повышение строя – 2,5 тона – отмечено в цитировавшейся мной песне с *криманчули* (пример 13).
- <sup>17</sup> В памяти читателя, возможно, вновь всплывёт нотация марийской свадебной частушки (пример 3) с подобной же якобы-хроматической её версией, тоже выписанной крестиками.

[Прембула](#)

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

[Послесловие](#)

© Sakha Open World