

Глава 5. Покорение горизонтали или Блуждающие тоны

Обратимся — на сей раз с комментариями — ещё к одному фрагменту из музыки Кшиштофа Пендерецкого. Начало арии сопрано из первой части тех же «Страстей по Луке» («Passio», стр. 18 партитуры) способно, как мне кажется, не только лишний раз подчеркнуть близость некоторых приёмов композиторского письма к раннефольклорной интонационности, но и оттенить несхожесть и в то же время взаимосвязь трёх различных её принципов:

4 Fl. *pp*

Sopr. solo *pp*

Do-mi-ne, Do-mi-ne, quis ha-bi-ta-bit

pp arm.

()

pp

in ta-ber-na-cu-lo tu-o, Do-mi-ne,

ff emp *gug* (gis-h)

aut quis re-qui-es-cet

vb pizz. + Timp. FL alto *ppp* II

pp

in mon-te sanc-to tu-o?

Пример 31

Перепитии исторического становления артикулированной звуковысотности отразились здесь почти с конспективной ясностью. Сначала осторожное нащупывание рождающихся в речевом шёпote попевок, которые в поисках высотно определённого тона блуждают внутри плавно сползающих флейтовых кластеров (“*Domine, Domine, quis habitabit...*”). Затем энергичная контрастно-регистровая фраза (“...*aut quis requiescet...*”) решительно раздвигает высотные горизонты. Это своего рода кульминационно-контрапунктический серийный аналог внетонально-трёхуровневого α -охвата полного сопранового диапазона. И наконец, робкое – вновь *pianissimo* – обретение хоть и колеблющихся в четвертитоновых вибрато, но при всём том стабильных по высоте и протяжённых заключительных тонов (“*in monte sancto tuo?*”)¹ ...

Допускаю, что такое слышание достаточно субъективно и не предусматривалось композиторским замыслом. Однако пример этот помогает мне прояснить процесс зарождения высотно определённых тонов, скрытый от нас в раннефольклорной интонационной практике. В ней мы буквально на каждом шагу встречаемся с изменчивыми, блуждающими звуками, но не обладая надёжными критериями высотной закреплённости, не можем с уверенностью заключить, что это блуждание одушевлено конечной целью – утверждением фиксированного по высоте тона. Именно на композиторской модели, где в самих приёмах авторской записи отражаются нюансы высотной определённости, процесс этот становится наглядным, доступным для анализа как процесс поисков стабилизирующейся высоты или, что то же самое, процесс завоевания звуковысотной горизонтали.

Что именно такова конечная цель исходных блужданий голоса, согласны, кажется, все, кто писал о происхождении музыки. Больше того, в отторжении у первоначального звукового хаоса хотя бы одной фиксируемой в сознании ступени видится обычно отправная точка становления

музыкального искусства². При этом зачастую не только оставляется за порогом выразительно значимого рассмотренная в предшествующих главах α - и β -мелодика, но произвольно утверждается удобный логический ход последовательного приращения новых и новых ступеней к первоначально единственному фиксированному тону.

Независимо от того, возводится или нет в ранг искусства полуосознанная игра α -регистрами и постоянное β -глиссандирование, грань между ними и появлением высотно определившихся тонов настолько существенна, что действительно легко принимается за начальный шаг на пути становления музыкального искусства. Другое дело, что первой на этом бесконечном пути утверждается отнюдь не изолированная ступень — пение на единственном выдержанном тоне, а сразу некая совокупность тонов, кристаллизирующихся, как правило, не в одиночку, а в составе простейшего комплекса — дихорда, трихорда или тетрахорда. Столь удобный в качестве исходной логической абстракции монохорд, будучи чем-то механистичным, в монодической песенности редок³.

Крайне скупое в интонационном отношении рецитирование на одном, относительно низком тоне встретилось мне в пастушеских песнях дзуков (южных и юго-восточных литовцев – аукштайчай). Вот две из них, звучавшие при выезде в ночное (Cetkauskaitė 1981, 71-72)⁴:

а) $\text{♩} \approx 168$
 Jo_nas ne_jo_ jo, Ra_sos pa_bi_ jo_ jo! Blu_sos, mu_sės jį_ ės, Ark_liai iš_ ba_ do iš_dves!

б) $\text{♩} \approx 152 - 168$
 Jok jok jok! Nak_ci_ go_ nèn jok! Nie_ko ne_ bi_ jok, Mai_ šu už_ si_ klok!
 Kai_li_ nius iš_ si_ versk, kai_ lį_ ap_ si_ versk! Ark_lius ga_ ny_ sim,
 Ug_ nį_ kū_ rin_ sim. Lakš_tuo_ ėe mums lakš_tuos, Rū_ kas mus ap_ juos!

Примеры 32 а,б

Записанные в 1960 году от 44-летнего пастуха, эти сугубо «горизонтальные» напевы отличаются барабанной напористостью чётко скандированной ритмики. Возникает даже подозрение, что в них своеобразно отразились звучания ритуальной деревянной пастушеской поколотки, у русских называемой барабанкой.

* * *

Отложим на время логически напрашивающееся рассмотрение последовательно нарастающих структур (от монохорда к дихордам, потом к трихордам, тетрахордам и далее). Обратимся непосредственно к нелёгкому формированию γ -мелодического принципа в недрах текучей раннефольклорной мелодики. При этом возникает настоятельная потребность уточнить и дифференцировать само понятие мелодического тона, выделив в раннефольклорном пении три разнокачественных его состояния.

В обиходном музыкаловедческой понимании под музыкальным тоном подразумевается «звук определённой высоты» (понятие, само по себе весьма неопределённое!). Из трёх выделенных мною состояний

тона (α , β и γ) точнее всего этому соответствует γ -тон, который, если требуется более строгое толкование, можно охарактеризовать как высотно артикулированный звук, соотносённый с другими высотно артикулированными звуками в рамках одного темброрегистра и допускающий при повторениях постепенное изменение высоты. Каждый шаг такого изменения не должен выводить за пределы лимитированной высотной зоны, что позволяет воспринимающему сознанию интегрировать эти повторения в одну плавно эволюционирующую ступень⁵.

Соответственно β -тон следует понимать как высотно определившийся звук, непрерывно и плавно меняющий свою высоту в пределах, превосходящих величину акустико-физиологической зоны. В отличие от γ -тонов, интонационный смысл которых впрямую не связан с их высотной эволюцией, выразительность β -мелодики во многом основывается на постоянной высотной изменчивости скользящего тона. Высотные подвижки β -тонов не обязательно только нисходящи или – что реже – восходящи. Легко представить себе переменчивую по направлению β -ступень. Важно лишь, чтобы её высотные изменения не сопровождалось резкими высотными сдвигами и разрывами.

Что касается наиболее проблематичных α -тонов, то момент звуковисотный здесь, по существу, почти полностью снимается или, во всяком случае, отступает на задний план. Снимается даже то единственное строгое ограничение, касающееся плавности высотных изменений, которое является столь существенным для β - и γ -тонов. Высотные нюансы фактически игнорируются, уступая место обобщённо-тембровому слышанию. Слух воспринимает как единую α -ступень (α -тон) звуки, лишь приближённо соответствующие друг другу по абсолютной высоте, но зато отмеченные характерной темброрегистровой общностью и противопоставленные звукам иного темброрегистра.

Таким образом, если подойти к соотношению α -, β - и γ -тонов со звуковисотными критериями восприятия, то их различия оцениваются величиной соответствующих интонационных зон. Для γ -тонов, как и для мелодического тона в общепринятом значении, зонные колебания фактически не превышают долей полутона. Причём ограничения эти действуют только по отношению к соседствующим повторениям γ -тона, чем обеспечивается плавность сдвига. Суммарная же эволюция γ -ступени — зона в широком смысле слова — регламентируется, по существу, лишь пределами темброрегистра.

Высотный размах β -тонов может быть самым разнообразным, в том числе и предельно широким, охватывающим весь певческий диапазон. В последнем случае единое глиссандирующее движение связывает различные темброрегистры, и понятие зоны в широком значении слова по отношению к подобным тонам, по существу, утрачивает своё регламентирующее значение. Не актуальным является для внутривысотных глиссандо и тесное значение зоны. В какой-то мере оно сохраняется лишь при межрегистровых переходах — как мера прерывности скользящего движения. При смене темброрегистров впечатление единого и непрерывного глиссандо может нарушаться, фактически мы сталкиваемся здесь с комбинацией двух принципов интонирования — с α -перепадом внутри β -скольжения.

Что касается α -интонирования, то тесное и широкое значения зоны здесь практически совпадают — границы высотно неопределённого α -тона вновь совмещаются с естественными пределами отдельного темброрегистра. Основное условие адекватного восприятия α -мелодических тонов заключается в их чётком противопоставлении друг другу — главным образом за счёт тембрового контраста, связанного с неопределённым, но всегда значительным разрывом по высоте (контрастно-регистровое пение). По существу, при α -интонировании общий диапазон напева оказывается разделённым на два-три темброво контрастных тона-уровня, расстояние между которыми ощущается только в самом общем плане, независимо от произвольных высотных колебаний (флуктуации) каждого из тонов в пределах весьма широких регистровых зон.

Надеюсь, читателю понятно, что избранная для удобства изложения последовательность от γ - к α -тонам вероятнее всего противоположна путям исторического становления народно-песенного мелоса и что адекватно воспринимать и оценивать его конкретные проявления можно, лишь сознательно избирая тот или иной интонационный ключ, то есть осмысленно регулируя зонно-интонационную настройку слуха.



В одном и том же достаточно детализированном нотном тексте, особенно если он отражает неизвестную нам песенную традицию, мы можем услышать различное количество тонов. Всё зависит от избранного зонного масштаба, от того, каким способом мы будем интегрировать отдельные звуки в самостоятельные ладовые ступени, на каком уровне совершать их обобщение в тоны. Выбор α -, β - или γ -ключа обусловит при этом несовпадающие результаты. «Обобщение через тон» может быть различным — в зависимости от контекста или конвенции. Иной раз одну и ту же нотную запись мы способны прочесть и как субхроматическую и весьма обобщённо — как соотношение не чётко артикулированных по высоте темброрегистров.

Вспомним ещё раз нотные образцы первой главы (примеры 1 и 2). Если певец попытается воспроизвести их в γ -ключе, то есть в соответствии с их сугубо хроматическим внешним обликом, то его ожидают почти непреодолимые трудности. На самом деле большинство голосовых ходов в этих образцах конкретного интонационного смысла не имеют; единственно правильным является обобщённое α -прочтение этих детализированных нотаций. Важно не насколько и даже не в какую сторону отклонился голос от первоначально намеченного нижнего или верхнего горизонта, но лишь тот факт, что он постоянно мечется между этими горизонтами-регистрами, отражая крайнюю степень экзотического напряжения чувств. Можно, конечно, попытаться прочесть эти записи в β -мелодическом ключе, и тогда в какой-то степени содержательным может представиться их «скрытое голосоведение» — нюансы высотной эволюции каждого из тонов-уровней. Однако и здесь трудно уловить содержательные связи со смысловой или хотя бы акцентно-произносительной стороной словесного текста. Скорее всего нюансы эти лишь подчёркивают напряжённую контрастность двух чередующихся регистров (не случайно в обоих образцах верхний уровень часто повышается непосредственно перед скачком к нижнему).

Кстати сказать, в связи с этими образцами было бы, с моей точки зрения, преждевременным вообще ставить вопрос о высотном способе акцентуации поющего слова. Там, где нет строго фиксированной высоты, не возникает и речи о высотном акценте (если только он не совершается самим α -способом, то есть если акцентируемый слог не выделяется иным темброрегистром). Покуда не откристаллизовалась звуковысотность, опорные слоги выделяются в пении либо динамически (громкостью), либо, по примеру народно-сказовой речи, сугубо «квантитативно» — продлением или умножением (повторением) тона. В таком случае вовсе не обязательно прибегать к нотным знакам, поскольку здесь ещё нет собственно музыкальной специфики.

Приведу общеизвестную фразу из очень популярной русской сказки «Волк и семеро козлят»:

«Козля(а)тушки, / ребя(а)тушки, / ваша ма(а)ть пришла...»

Было бы, пожалуй, излишним выписывать ритмические  или высотно-интонационные  схемы, а тем более пытаться нотировать эту говорковую фразу. Если, конечно, соответствующий фрагмент из сказки не распевается на тонально вполне определённые мотивы (запись Всеволода Коргузалова – Коргузалов 1975, 247):

Примеры 33 а,б

Лишь там, где формируется хотя бы один устойчивый γ -тон, появляется возможность высотной акцентуации, которая, как правило, сразу же дополняет этот основной тон-уровень вторым (высотно-акцентным) тоном. Двухвысотная конструкция с энергичным единичным сдвигом к

акцентно-кульминационному тону до схематического предела обнажена в уличном выкрике-просьбе, услышанном мною в Москве, в подземном переходе у метро «Новослободская» 9 марта 1971 года:



Пример 34

Приведу словацкую параллель к этому выразительному возгласу — заговорный напев из статьи А.Эльшековой (AKV, 147):



Пример 35

Высотные тонкости здесь в общем-то мало существенны. Каково именно соотношение уровней (высотный промежуток) — неопределённо-малая или чётко артикулированная большая терция — не так уж и важно. Главное здесь не столько в конкретной высоте, сколько во внутреннем психологическом подтексте. И там и здесь — активное, целенаправленное воздействие на слушателя: приковывающее внимание упорное одноуровневое скандирование, затем неожиданный, внутренне напряжённый, волевой импульс (акцентный нажим на верхний тон с некоторой его затяжкой) и чуть торопливое договаривание оставшегося текста на прежней высоте. Простая, но действенная интонационная модель одинаково оправдана и в откровенно зазывной уличной реплике, и в потаённом заговорном бормотании.

В обоих последних примерах высотно постоянным мелодическим тоном с уверенностью может быть назван только нижний, ибо верхний появляется одинажды во фразе (в заговоре он возвращается в каждой из двух приведённых строк, но каждый раз высотно не вполне определён), и нет никакой гарантии, что при дальнейших повторениях высота его останется прежней.

Отрывочная нотная строка — не всегда достаточное основание для различения α -, β - и γ -тонов. Высотная произвольность или плавная трансформация тона, как и его высотное постоянство, должны проявиться в повторениях; при фрагментарной записи судить о них затруднительно. Но и развёрнутая нотная транскрипция с неоднократным повтором напевов-формул сама по себе вопросов не снимает, поскольку может быть прочтена в разных интонационных ключах. Вспомним уже приводившиеся образцы.

Если каждый из нотных знаков похоронного стенания (пример 24), включая неопределённые, зафиксированные крестиками звуки, попытаться прочесть как ладовую ступень, как самостоятельный γ -тон, то можно насчитать до десяти таких тонов и ни на йоту не приблизиться к истинному интонационному смыслу. Но коль скоро мы понимали, что находимся в атмосфере β -голошения, то легко интегрировали «диатонические», «хроматические» и «промежуточные» звуки в два высотно подвижных уровня.

Нотация марийской частушки (пример 3) наглядно запечатлела возможность двоякого слышания, которое, кстати, не всегда бывает надуманным, — оно нередко отражает реальную интонационную двойственность напева. При желании можно, наверное, и тройко осмыслить одну и ту же нотацию. Так, сумская веснянка (пример 25) могла быть воспринята, с одной стороны, как один круто ниспадающий β -тон, и тогда её смысл точнее передала бы обобщённая интонационно-ритмическая формула наподобие той, которая приведена перед примером 33 (кстати, обращает на себя внимание близость интонационных контуров двух этих напевов — ср. отразцы 25 и 33б). С

другой стороны, её можно трактовать как α -соотношение двух сменяющихся β -тонов, также сползающих, но в более узких пределах. И наконец, она может быть понята как высотно определенвшийся комплекс из пяти равноправных γ -тонов (тонально определённое прочтение этого необычного в своём ладозвукорядном облике напева, как отмечалось, оказывается затруднительным).

Теперь ещё раз вернёмся к открывающему эту главу фрагменту авторской музыки (пример 31) и взглянем на него не как на образец высотно детализированного композиторского письма, а вновь как на модель первичных поисков устанавливающейся звуковысотности. Разве нельзя, с этой точки зрения, воспринять 10-ступенную центральную фразу («...*aut quis requiescet...*») как заурядный случай α -голошения? Пять звуков первой октавы ($e^1 - dis^1 - cis^1 - g^1 - as^1$) сливаются при этом в единую, недифференцированную нижнюю ступень-комплекс, и точно так же в обобщённый верхний тон-регистр интегрируются пять оставшихся звуков второй октавы ($f^2 - d^2 - fis^2 - a^2 - b^2$). В итоге получаем два контрастно чередующихся регистра-уровня (каждый шириной в сексту), которые можно воспринять как два обобщённых α -мелодических тона.

В предложенном высотно-интервальном масштабе всё предшествующее этой экстатической фразе представится малосущественными интонационными нюансами внутри «широкого» (гроздь наложенных друг на друга флейтовых секунд), плавно сползающего β -мелодического тона. И только конец этой вопросительной фразы («...*in monte sancto tuo?*») оформлен с помощью как будто бы вполне установившихся, высотно почти однозначных и в тритоне соотносённых γ -тонов ($c^1 - hit$ и $ges^1 - fit^1$)⁶.

Совершим теперь обратный переход — от современной партитуры к действительно архаичному пению. Например, к пению аборигенов Австралии, кстати сказать, немногим уступающему рассмотренному композиторскому фрагменту в экспрессии, высотном диапазоне, структурной сложности и композиционной завершённости:

The image shows a musical score for a song. It consists of seven staves of music. The first staff is marked 'Solo' and has a tempo marking of quarter note = 158. The second staff is marked 'Choro'. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: 'A mi wa ra tna ti nei La mi wa ra tna ti nei La far ki la nu fa hon Ma far ki la nu fa hon Ma mi wa ra tna ti nei La mi wa ra tna ti nei La far ki la nu fa hon Ma far ki la nu fa hon Ma mi... etc. Ma far ki la nu fa hon. (Ma...)'. The score ends with a 'solo' marking.

Пример 36

Начальная строфа-тирада протяжённой эпической песни центрально-австралийского племени *аранда* взята (с минимальным редакционным вмешательством) из сборника Катерины Эллис (Ellis 1964, 69).⁷ В сложной структуре приведённой строфы явственно ощущается монотематический (точнее — монопопевочный) принцип мелодического развёртывания. Попробуем в этой структуре разобраться.

Крайне высокий, намечающий интонационную формулу зачин солиста тотчас подхватывается унисонным хором и по утверждённому традицией эпическому стандарту развёртывается в многострочную песенную тираду. Каждая музыкально-поэтическая строка складывается из двух ритмически тождественных двухтактных синтагм, из которых первая является мотивно-зачинной, а вторая однотонно-допевающей. Вторая и третья строки представляют собой слегка варьированный повтор первой (в том же исходно-высоком регистре). Четвёртая играет роль своеобразной строки-переключателя, переводящей напев путём свободного его секвенцирования через средний в нижний регистр, где поются ещё три строки, становящиеся интонационно-ритмическим эхом первых строк, их ослабленным отзвуком у нижних границ певческого диапазона. Легко осязаемый мотивный «резонанс» между соответствующими звуками первых и последних строк свидетельствует об осознании октавного подобия тонов и подчёркивает композиционную замкнутость строфы.

Сорок девять последующих строф-тирад более или менее точно повторяют структуру, предложенную в первой, привнося лишь лёгкую ритмическую вариантность и малосущественные высотные сдвиги. Исключение составляют заключительные тирады, существенно деформирующие исходный звукоряд и «спрямляющие» ритмический рисунок. Для сравнения приведу типовые ритмосинтагмы и ладозвукорядные схемы первой, двадцать седьмой и последней, пятидесятой строф⁸:

Пример 37

По схемам нетрудно проследить, во-первых, непрестанно «дышащую» ритмическую вариативность, которая диктуется, очевидно, словесно-текстовой просодией, и, во-вторых, постепенную трансформацию звуковысотных структур. Для нас в данном контексте существеннее второе — высотные изменения, поскольку они дают возможность ощутить ладоинтонационную специфику напева.

Интонационная природа подобной мелодики, как мне кажется, связана с начавшейся кристаллизацией выразительных и взаимоподобных трихордных ячеек, образующихся одновременно в нескольких регистрах, или, что то же самое, с формированием одной-единой попевки, последовательно проводимой по разным уровням контрастно-регистрового диапазона. Ячейки эти лишь приблизительно совпадают в своей конкретной интервалике, но за их звуковысотными вариациями проглядывает вызревающий квартово-трихордный эталон (в заключительной строфе — его более напряжённое и сжатое в крайних регистрах малотерцовое воплощение).

В первой строфе картина наиболее гармонична — простые соотношения простых нормативно-квартовых трихордов лишь с некоторым тесситурным — из-за близости верхней границы голосового диапазона — сжатием исходного звена. Переключение трихордов (сцепление секвенционных звеньев) происходит через общие или дополнительные тона (на схеме взяты в скобки). В срединной, 27-й строфе тесситурная деформация трихордов заметнее (уменьшенные кварты в верхнем и среднем регистрах). «Нетемперированность» производных — срединного и нижнего — трихордов, кстати сказать, рельефно оттеняет октавное подобие основных опорных тонов напева ($e^2 - e^1$). В заключительной же строфе под действием каких-то причин (нарастание экспрессии?) нарушается и это, столь упорно выдерживавшееся (не только в большинстве строф данного образца, но и во многих других аналогичных напевах эллисовского сборника) октавное соотношение осевых тонов. Регистр-эхо имитирует тесситурно зауженную начальную

интонационную формулу ($as^2 - g^2 - f^2$) в диссонантную малую нону ($g^1 - fis^1 - e^1$)! Естественно при этом, что звено-переключатель, задача которого — не допустить разрыва между контрастно обострёнными крайними регистрами, — напротив, немного раздвигает прежде квартовую формулу напева ($dit^2 - c^2 - a^1$).

Что можно констатировать в итоге?

Прежде всего — общий нисходящий (как в целом, так и в отдельных попевках) контур протяжённой песенной строфы, за которым угадывается её преодолённая β -интонационность. Затем контрастное подобие крайних регистров — след α -мелодического противостояния. И наконец, кристаллизация γ -мелодических ячеек, столь выразительно определённых, что открывается возможность их свободного межрегистрового транспонирования.

В «примитивном» пении подобного рода улавливается и другое. Например, прообраз грядущих октавных ладов с их диатоническим или пентатонным наполнением или предвосхищение того распространённого у марийцев и венгров типа строфы, который Золтан Кодай назвал «квинтовым параллелизмом» и суть которого заключается в повторении двустрочного напева квинтой ниже (Кодай 1961, 59). Но достаточно и сказанного, чтобы пение это представилось не столь уж элементарным, а тем более хаотическим, как может показаться на первый взгляд. Есть над чем поразмыслить музыковеду-европоцентристу!

Удивить академического музыковеда может — и австралийские примеры здесь не исключение — относительная строгость хорового унисона, достигаемая, казалось бы, в противоречие со сложностью и звукояркой изменчивостью напева. Очевидно, за гибкой импровизационностью и высотной свободой скрываются закономерности, ощущение (но вряд ли осознание) которых позволяет участникам ансамбля согласованно выпевать «ультрахроматические» нюансы высотного движения.

* * *

Почему именно γ -мелодика, а не хаотически неупорядоченное α -интонирование или β -глиссандирование непосредственно предшествует образованию стабильных напевов? Понять это помогает детальное её рассмотрение.

В текучей ранневокальной мелодике можно выделить две разновидности. В одном случае тоны-уровни смещаются *независимо* друг от друга, порождая то, что было описано Грантом Григоряном как «раскрывающиеся лады».⁹ Смещение одного или нескольких тонов при этом неизбежно преобразует «интервалику», меняет расстояние между ними. Во втором случае высотные изменения *согласованы* между собой — при всех высотных сдвигах промежутки между тонами остаются прежними, смещается высотный строй в целом. В первом случае стабильной остаётся только часть ступеней (хотя это не обязательно). Во втором — закрепляются высотные отношения тонов несмотря на то, что ни один из них сам по себе не стабилен. Реальный переход к тональной мелодике происходит тогда, когда стабильными становятся и сами тоны, и их высотные отношения. Отдельные устойчивые тоны или только сохраняющиеся промежутки между параллельно смещающимися уровнями — всего лишь неполностью реализованные *предпосылки* истинно тонального мышления.

Вот пример, позволяющий почувствовать отличие формирующихся тональных структур от высотно незакреплённых, внетональных образований. Фрагмент месхской оровелы (плужная трудовая песня) заимствован мной из рукописных работ Шалвы Асланишвили:



Пример 38

И без того устойчивый квартовый остов (с двумя тонами превышения — fis^2, g^2) упрочен во второй фразе характерной, обострённо тяготеющей увеличенной секундой. Ощущение тональной определённости в этой ориентальной орнаментальной мелодии только подчёркивается вариантностью одной из ступеней ($ciset^2 - c^2$). Однако, следующий затем понукающе властный возглас словно бы приоткрывает древнюю праоснову плужных песен. В этом возгласе локализована былая звуковысотная неопределённость и в высотном плане он может быть вполне произвольным. Ладозвукорядный же остов самого напева оровелы, сколько его ни повторяй, варьируй или даже транспонируй, вряд ли изменится в чём-либо существенном: высотные связи его стержневых тонов уже окрепли, освящённые древней традицией.

* * *

Во многих других раннефольклорных напевах дело обстоит по-иному. Как будет вести себя внешне устойчивый их звукоряд в сменяющихся тесситурных, акустических или эмоциональных условиях, можно только предположить. Скорее всего он будет трансформироваться, «раскрываться». Каким образом это происходит, я уже показывал не только на якутских, но и на русских примерах (см., в частности: Алексеев 1969, 69; 1973 б, 200; 1976, 197 и др.). Прибавлю ещё два русских образца и один мордовский.



Пример 39

Начальный фрагмент этой свадебной песни, «генетически связанной со свадебным причитанием», взят из статьи Вячеслава Щурова (Щуров 1973, 111). Он демонстрирует там характерное для южнорусского плача «раскачивание» малотерцовой трихордной интонации до большетерцовой, понимаемой исполнителями «как более экспрессивная, более скорбная». И хотя внимание автора статьи сосредоточено в основном на «секундовой ладовой переменности», нельзя с ним не согласиться в том, что переход «к выпеванию большетерцовой ячейки» ещё не свидетельствует о ладовой модуляции, о смене минора мажором. Просто одна из ступеней напева высотно преобразуется, а постоянство двух других не может снять оттенка γ -интонационности с общего смысла.

Три разрозненные строки приводимого ниже похоронного причета, заимствованного (как и примеры 4 и 42) из вологодских записей Маргариты Мазо, демонстрируют почти речевую свободу интонирования с очень приблизительной ориентацией на неявно осязаемое и переменчивое терцовое звено — трихордную ячейку, опирающуюся на стержневой тон e^1 (eit^1):

1. Ой, ты уж ми-ла-я ла-душ-ка...

5. Ты ос-та-ви-ла, ла-душ-ка...

7. Ой, не в по-ру, не во вре-ме-чко, ой, о... ой!

Пример 40

При таком способе интонирования всегда остаются сомнения, не изменится ли, и притом весьма радикально, наметившееся звукорядно-попевочное зерно при его дальнейшем развёртывании, не трансформируется ли оно в нечто, внешне на него мало похожее, как, скажем, происходит это на протяжении первых же тридцати строк мордовского (эрзянского) плача (Касьянова, Чувашёв 1979, 77-82; см. также: ДННП 2001, 209-211)¹⁰:

1. Энь ух, я-лак-ске-м, а Ми-ша...

... в (2) у-жо [э] мо-лян...

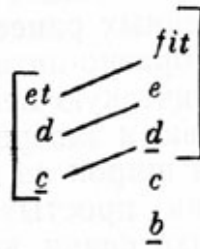
32. Э, не-р-вой страсть-ке-с то-н пон-гить,

33. Э, пер-вой у-жасть то-н не-ить...

Пример 41

Почти большетерцовая начальная трихордная попевка разрастается вскоре до четырёх-пятизвучного квинтового комплекса, в основе которого по-прежнему лежит трихорд. Общая, усреднённая высота напева при этом не меняется, но зато за счёт раздвигающихся крайних уровней увеличивается его диапазон ($c^1-et^1 \rightarrow b-fit^1$). Раскрытие лада происходит с почти схематической очевидностью.

Можно взглянуть на последний пример и не как на высотное раскрытие трихордной ячейки, а как на перенос её на иную высоту с добавлением новых нижних тонов. Тогда пример этот скорее будет иллюстрировать вторую разновидность звукорядно подвижного мелодического развития — изменение строя при сохранении внутренних интервальных отношений:



Показательный случай скользящего ниспадания внутренне стабильной интонационной ячейки был описан в предыдущей главе (на примере речитативной тирады из олонхо – см. пример 26). Образец столь же стремительного возвышения предоставляют те же плачевые вологодские записи Маргориты Мазо:

Пример 42

Неуклонное, резкое, почти скачкообразное повышение строя (трехзвучная попевка круто возводится в едва ли не двухоктавном диапазоне) — результат интенсивного, явно преднамеренного эмоционального взвинчивания. О высотности закреплённых тонов говорить здесь не приходится, но сохраняющихся их соотношениях, пожалуй, можно. Ибо интервальное постоянство межтоновых связей тем более о многом свидетельствует, что наблюдается в совершенно неблагоприятных для него условиях.

Последний в данном разделе пример — вновь плачевый — призван подытожить сделанные наблюдения.

При выборе этого примера мне хотелось, чтобы, оставаясь плачем, он в чём-то обобщал также и эпическую и лирическую выразительность рассмотренных ранее образцов и даже, если возможно, вызывал прямые образно-интонационные реминисценции. Хотелось бы, чтобы он сочетал экзотическую непосредственность чувства с композиционной стройностью и завершённостью

песенной строфы. Чтобы он был широк по диапазону и в то же время складывался из чередования простых, схожих между собой трихордных попевок, был крепко спаян консонансными отношениями и одновременно не чужд остаточных следов α -, β - и γ -интонирования. Словом, выдерживал бы аналитическую нагрузку, которая в музыковедческих трудах приходится на долю лучших творений композиторов-классиков.

В фольклорной мелодике возможно если не всё, то многое, и такой образец должен был найтись.

Простым и в своей простоте привлекательно искренним, сдержанным и одновременно широко мелодизированным, по-настоящему песенным — таким предстаёт похоронный напев алтайцев, записанный некогда Андреем Викторовичем Анохиным (1874—1931), по сей день непревзойденным исследователем алтайской народной музыки (автограф Анохина находится в архиве Горно-Алтайского областного музея, см.: Шульгин 1968, 78):



Пример 43

Думаю, любому музыковеду захочется сказать что-то своё в связи с двумя этими почти схематическими нотными строчками. Мне же остаётся подчеркнуть отдельные детали.

Полутораоктавный полный диатонический звукоряд жидется здесь на пентатонобразном интонационном остоле — сцеплении квартовых трихордов:

$$\overbrace{(h - d^1 - e^1 - g^1 - a^1)} \quad \overbrace{(h^1 - d^2 - e^2)}$$

Контраст звукорядно подобных и октавно соотнесённых крайних регистров (ощутимый α -след) подчеркнут свободно-имитационным противодвижением попевок:



Пример 44

Конструкция строфы — классически ясная «перемена в четвёртый раз»: три «женских» фразовых окончания (со следами β -соскальзываний) сменяются прочно утверждающимся «мужским» кадансом (с участием срединного тетра хорда, имитирующего начальный мотив).

Что касается реминисценций, то, не решаясь судить об образной близости разнонациональных образцов, напомним высотные пропорции и трихордную структуру австралийского эпического напева (см. пример 36). То же октавное подобие осевых тонов — две квартовые пары, но на сей раз с зеркальным отражением функций ($e^2 \rightarrow h^1$, $h \rightarrow e^1$) — плюс прочно цементирующая напев главная (квинтовая) интонационная ось $h^1 - e^1$.

В итоге — бесспорное покорение широкого звуковысотного пространства. И не просто завоевание горизонтали, а решительное освоение многоярусной вертикали, позволяющее простым чередованием попевок вольно творить выразительную песенную мелодию в полнозвучном певческом диапазоне.

Высотные пропорции и ладовая функциональность

Итак, в ранней мелодике, наряду с более или менее устойчивыми, «горизонтальными», хотя нередко и кочующими тонами (γ -тоны), различаются тоны «наклонные», неуклонно меняющие высоту (β -тоны) и высотно неопределённые, хаотически скачущие (α -тоны). Связанную с этим систематизацию раннефольклорного мелоса можно было бы назвать обобщённо-линейной. Но это не совсем верно, если под линейностью понимать сознательное чередование высот, осмысленную их смену. Само понятие мелодической линии, с трудом приложимое к произвольному β -глиссандированию, становится вообще бессмысленным по отношению к α -интонациям. Сопоставление контрастных темброрегистров, по существу, высотной линии не образуют, хотя именно таковой, пусть иной раз рваной, оно предстаёт в нотных записях. И только с появлением γ -тонов возникает возможность сознательного «вычерчивания» мелодической линии; только опираясь на высотно определённый тон, можно строить высотные отношения, а значит, и линию как таковую.

Конечно, в линию можно связать любую совокупность точек как существующих в действительности, так и примысленных. Однако следует отличать такую искусственно сконструированную линию от реальной, хотя, быть может, и скрыто функционирующей в конкретной интонационной практике. В реальности осознание высотной линии не может возникнуть раньше, чем выкристаллизуется само ощущение высоты.

Один из наиболее глубоких отечественных исследователей лада Моисей Береговский замечал:

По своей доступности для осознания элементы мелодии народной песни не одинаковы... Речь идёт не о теоретическом осознании, а об интуитивно-практическом умении постигать выразительные свойства художественных элементов и пригодность их для воплощения искомого... Едва ли не самым трудным для осознания элементом является ладовая структура, в то время как другие элементы вполне доступны не только для интуитивного восприятия, но и для осознания... Например, такие элементы мелодии, как темп, характер её и экспрессия, избираются народным художником совершенно сознательно. Можно полагать, что и направленность мелодического рисунка в целом не ускользает от сознания творца и слушателя.

(ПМФ 1973, 377—378).

Нужно только прибавить, что это справедливо лишь в том случае, если рисунок мелодии понимается как последовательность более или менее дифференцированных высот. В противном случае о каком-либо значимом, а следовательно, и осознаваемом (хотя бы потенциально) рисунке, о какой-либо выразительной высотной линии говорить не приходится.

* * *

Отношение двух тонов истолковывается в качестве конкретно-значимого, если оно остаётся более или менее постоянным, то есть если оба эти тона действительно становятся высотно фиксированными. Лишь тогда можно с полным основанием говорить о том, что в теории музыки принято называть интервалом, говорить о функциональной дифференциации входящих в него тонов и как следствие — о выразительном значении того и другого.

В раннефольклорном пении два чередующихся γ -тона, если их чередование не сопровождается появлением других тонов, в интервальном смысле всегда «секунда». Эти тоны должны восприниматься как соседние, какой бы высотный промежуток их ни разделял¹¹. Размеры внетональных «секунд» возможны самые разнообразные, но всё же не беспредельно большие. Нетрудно себе представить, например, и октавное чередование γ -тонов, однако смысл его будет скорее α -, чем γ -мелодическим (см. пример 11).

Реальный спектр γ -«секунд» лежит в диапазоне от полутона (не обязательно равного 100 центам) и до

квартового промежутка, иногда увеличенного. Примерно трёхтоновый промежуток между смежными ступенями не случайно становится предельным: он ещё умещается в зоне одного темброрегистра и не обязательно подразумевает заполнение другими тонами.

Но намного чаще, чем в тритон, длительно чередующиеся тоны попадают в более удобные высотные позиции, делающие естественной, мелодически плавной и в то же время рельефной, легко различимой их высотную связь. Наибольшую связность *Pendel*-мелодическим (маятнико-подобным) образованиям обеспечивают промежутки, величина которых колеблется вокруг натурального целого тона. Более узкие расстояния грозят переходом во внутритоновое вибрато, промежутки же возрастающие проигрывают в плавности мелодического перетекания звука. Это последнее компенсируется нарастанием гармонических свойств интервала — в силу естественного наложения следов одного тона на другой. Нарастание же гармонических свойств делает, кстати сказать, предпочтительными те из возрастающих высотных промежутков, в которых начинают прослушиваться акустические связи тонов: прежде всего это кварта, реже — большая терция. Малотерцовый, полуторатоновый промежуток занимает особое, переходное положение и популярен в силу причин обоёго рода.

Замечу, что в отличие от развитой диатонической или пентатонической систем в ранней мелодике, пусть даже интонируемой исключительно γ -способом, высотные связи не однозначны в своей выразительности. Они остаются во многом зависимы от конкретных условий интонирования, в частности — тесситурных. Величина разделяющего тоны промежутка нередко прямо зависит от регистра. Легко представить себе длительно выдерживаемую кварту в средней певческой тесситуре, но куда труднее интонировать её в крайне высокой позиции. Удобная одному певцу, она на той же абсолютной высоте может оказаться весьма затруднительной для другого, и он предпочтёт иное соотношение смежных высот или иной способ их интонирования (с α -переключением регистров, например). Таким образом, конкретный интонационный смысл γ -«секунд» весьма относителен, ибо тесно связан со сложной и внутренне неоднородной структурой поющего голоса, формирующегося к тому же в условиях существенно различающихся культурных традиций.

Помня об этом, остановимся понемногу на трёх наиболее распространённых «секундовых» соотношениях — большой секунде, малой терции и чистой кварте. Разумеется, будем помнить при этом и о зонной флуктуации любых тонов и промежутков между ними, о том, что названные промежутки являются лишь статистически преобладающими.

* * *

Попеременное интонирование двух смежных по высоте тонов (большесекундовый дихорд), смежных не только потому, что нет в напеве других, но потому, что между ними действительно трудно примыслить третий, — это поистине универсальный, общераспространённый и в известном смысле элементарный способ мелодизации речи. Он встречается буквально на всех широтах, у всех народов (исходя из этого, можно было бы ограничиться для иллюстрации какой-нибудь одной культурой — например, сравнительно более известной читателю русской песенностью) и связан обычно с жанрами первичными, близкими к истокам музыкальной интонационности. К таким жанрам относятся обрядово-календарные и трудовые песни.

Одна из типовых интонационных формул русских трудовых (в частности, бурлацких) команд — подчёркнутое, скандированное выпевание тонов большой секунды (Истомин 1977, 15):



Пример 45

Александр Банин, специально исследовавший особенности ладообразования в трудовых артельных песнях (см.: Банин 1971; 1973), выделяет болшесекундовые попевки в качестве основополагающих

в том типе бурлацких припевок, который генетически связан с монотонной и одноуровневой речевой интонацией (в отличие от широкодиапазонных припевок, для которых типичны раскачивающиеся кварто-квинтовые ходы). Напевы эти явно одноустойны, и их интонационный смысл заключается в большесекундовом отходе от резко акцентируемого тона — чаще вверх, но изредка и вниз. Если в подобных припевках-командах и затрагиваются другие звуки, то стержневая роль в них большой секунды не вызывает особых сомнений (Банин 1973, 86):



Пример 46

Органичность секундовой интонационной формулы в обрядовых напевах можно показать на образцах, записанных в окружённых украинскими селами старорусских песенных очагах на Сумщине. Первое утро Нового года встречают там такой, например, «засевной» песней, которую чаще декламируют, чем поют (Дубравин 1974, 20):



Пример 47

Элементарные большесекундовые дихорды скапливаются и в другом признанном «отстойнике» древних интонационных формул — в детских припевках и прибаутках. Конечно, элементарный — не значит легко истолковываемый. Споры в связи с выразительной интерпретацией наивных детских дихордов, как ни странно, возникают ничуть не реже, а то и чаще, чем по поводу других, действительно многозначных ладоинтонационных структур. И споры эти, как правило, безрезультатны, ибо объект спора не даёт достаточных оснований ни для одной из предлагаемых интерпретаций. Главная тема споров — местоположение устоя, другая (и вовсе эфемерная) — ладовое наклонение.

Ссылаясь на авторитеты («В тембре каждого звука всё-таки кроется мажорное, а не минорное трезвучие» — Тюлин 1966, 59), один из серьезно рассуждающих на эту тему исследователей пишет: «Мы можем констатировать, что дихорд объективно стоит ближе к мажорному наклонению, что не может не отражаться на применении его выразительных свойств в конкретных народных песнях» (Христиансен 1976, 100). Замечу, что объективно в рассматриваемой далее мелодике дихорд чаще всего стоит вне наших представлений о мажоре и миноре, а заодно и об устоях и неустоях.



Пример 48

Как и следующая пара примеров, эта вполне индифферентная по отношению к ладовым наклонениям прибаутка заимствована из только что цитированной монографии (Христиансен 1976, 101).

Примеры 49 а,б

Удачно сопоставленные две эти детские заклички дождя, как считал Лев Христиансен, «имеют, в одном случае, окончания фраз на неустое и, в другом — на устое, как бы подчёркивая требование: "Пуще!" либо "Перестань!"». Отдав должное тонкости наблюдения, спросим себя, что случится, если ребёнок вдруг спутает и споёт так:

Пример 50

Приходится признать, что устой и неустой в такого рода напевах – понятия если не взаимозаменяемые, то, во всяком случае, не слишком чётко противопоставленные. Михаил Харлап высказал по другому поводу, но подходящую к данному случаю мысль:

«Ритмические функции двух фразовых ударений интонационного стиха являются в то же время первоначальными ладовыми функциями, и, так же как ни арсис, ни тезис не могут быть отождествлены с сильным временем, ни один из этих моментов нельзя считать тоникой... Народная гармония, как и ритмика, характеризуется не субординацией, а координацией; вместо одного главного устоя мы встречаемся здесь с равноправными, но противоположными по функции устоями...»

(Харлап 1972, 247).

Секундовые дихорды детских песенок и прибауток представляются мне удобно упрощённой моделью этой общей для раннефольклорного мышления закономерности.

Заметим, кстати, что и взрослые народные певцы прекрасно обходятся без тоники, без главного устоя не только в двузвучных попевах, но нередко и в трихордных, тетрахордных и в ещё более многзвучных напевах. Одну из демонстрирующих это белорусских мелодий привёл в своей диссертации Виктор Иванович Елатов, цитируя запись Николая Чуркина (Елатов 1974, *рукопись*):



Пример 51

Такою мелодию нетрудно проинтонировать несколько раз, поочередно полагая главным устоем любой из встречающихся в ней тонов. И в любом случае это не будет большим насилием над образно-интонационным её смыслом (а если и будет насилием, то каждый раз в одинаковой степени)¹². Как нередко бывает, в данном случае вообще избегается предпочтение одного из возможных устоев. Мелодия словно балансирует между ними, на чём в значительной мере и строится для нас её выразительность.¹³

* * *

Возвращусь к элементарным большесекундовым дихордам и констатирую, что входящие в них тоны могут по меньшей мере так же часто быть функционально недифференцированными, как и чётко противопоставленными по принципу «устой—неустой». В обеих напряжённо-волевых бурлацких припевах (примеры 45 и 46) устоем был нижний тон. Но также нетрудно представить себе в качестве главной опоры верхнюю ступень дихорда, особенно если последний звучит в низком регистре.

Вообще, первичная функциональная дифференциация тонов нередко оказывается связанной с конкретными условиями интонирования, и прежде всего с тесситурно-регистровыми условиями. Более высокое положение секундового дихорда, как правило, вынуждает певца опираться на нижний из двух тонов; и наоборот, чем ниже смещается дихорд, тем больше вероятность того, что опорным станет верхний тон. Положение таково, как если бы у каждого поющего предполагалась некая своя, потенциально опорная средняя зона (примарный тон?). Выход за пределы такой гипотетической зоны вверх или вниз делает предпочтительным устоем тот тон, который остаётся более близким к ней. Разумеется, статистическая вероятность подобного рода зависимостей не слишком велика, и при достаточной близости тонов в секунде легко перевешивается другими, более весомыми факторами. Однако в виде тенденции она себя обнаруживает, и игнорировать это при анализе раннефольклорной функциональности не следует. Вот почему, кстати сказать, при записи необходимо фиксировалось тесситурное положение напева, — слишком многое в нём оказывается от этого положения зависящим.

Отношения тонов, сложившиеся в изолированном дихорде, в какой-то степени сохраняют свой характер и выразительный смысл и тогда, когда дихорд этот в виде структурного звена входит в более развитые звуковысотные образования. Так, в частности, происходит в случаях использования большесекундовой вводной ступени, распространённой в широкодиапазонном пении многих народов и характерной именно для нижнего регистра.

Упорное интонирование вводной большесекундовой опоры наблюдается у таких заведомо неродственных народов, как туркмены и эскимосы (см.: Алексеев 1976, 202—203). В обоих случаях — и в пьесах для туйдюка (туркменской продольной флейты), и в унисонно-хоровых вокализациях, сопровождающих чукотско-эскимосские танцы-пантомимы, — оно играет роль настраивающего вступления, обязательного, но настолько привычного и само собой разумеющегося, что в качестве содержательного момента и не воспринимаемого. В действительности, организующая роль подобных вступлений очень велика — в ритме, строе, характере этих как будто бы асемантических раскачиваний рождается образ предстоящей пьесы или танца, характер, строй, ритмика их многоступенных мелодий.

Пожалуй, можно, вслед за другими исследователями, с достаточным основанием допустить, что

скромное чередование двух смежных тонов послужило одним из первоначальных толчков ладоритмического развития в раннедиатонических культурах. Причем нижний из двух тонов мог выступать не столько в роли вводной ступени, сколько в качестве временной и порой успешно конкурирующей ладовой опоры.

Двудеяная большесекундовая опорность явственно проступает в характерном полесском причете (галашэнне) (Можейко 1983, 131):

1. Ох, мо- я ма- мо-чка ро- дна,
 Ох, мо- я ма- мо-чка ми- ла,
 Ох, мо- я зо- зу- ле-чка ро- дна,
 як ты за- ра- ней ад нас у- бра- лас!..

Пример 52

На переменной двухустойности интонаций основана здесь игра зачинов и кадансов (ср. начала и концы melodических строк).

Будучи одной из фундаментальных интонаций, большесекундовый вводный тон чрезвычайно активен во многих многоголосных песенных культурах, укрепляясь, обособляясь в отдельных голосах и действительно превращаясь в прочную опору многоголосной хоровой фактуры. Вот два генетически не связанных, но одинаково типичных примера: латышская декламационная мелодия с характерным бурдонным сопровождением (запись Виллиса Бендорфа – СиФ 1977, 284)¹⁴ и фрагмент адыгейской героической песни о Хатха-Мухамете (запись Шабана Шу – Шу 1965, 16-17), относящейся к типу эпического пения с «жу» (остинатной хоровой припевной формулой):

а)
 Zi- nu, zi- nu, kad na- vai- da šij sē- tā- i dzī- vo- še- na,
 Zi- nu, zi- nu, kad na- vai- da šij sē- tā- i dzī- vo- šen'.

Пример 53 а

1. Ор е-дгва-жэ- мэ, бэ- рэ Уу-ма- фи,
 2. Ар кэ- сы- жы- мэ ти- мэ- фэ- чьи-тлуи,

3. Ха- тхыи ык-кэ-кэ- Мь- хва- мэ- ты гьуа- эи, 4. У- трэ- гьуа- зэ- ба, с бэ- рэ Уу- маф!
 5. А мы ма- фэм у кэ- згьо- тышкь е- ми, Ду- нэ- е зы- лъы- ти сз у зи- згьэ- јэ- ни.

Пример 53 б

Такого рода большесекундовые ходы, как мы уже убедились, часто встречаются в начальных формах хорового многоголосия у грузин (см. пример 21)¹⁵.

Вообще же, большесекундовое соотношение остигатных опор — один из основополагающих формо- и фактуро-образующих принципов не только грузинского хорового многоголосия. Секундовое сопряжение функций, поляризующихся по принципу «устой — неустой», или точнее (по Харлапу), «арсис — тезис», характерно для многих стилей народного многоголосного мышления, как песенно-хорового, так и инструментального, но связанного с песенной интонацией. Укажу, к примеру, на строй и излюбленную гармоническую фактуру так называемой «азиатской» («восточной», саратовской) гармонике, в каком-то смысле обобщившей в вертикаль интонационный опыт целого ряда народов, в том числе и особенно поволжских и северокавказских.

Таким образом, сформировавшийся одним из первых большесекундовый дихорд становится одной из самых удобных ячеек формирования многих высотных структур, сохраняя в них свойственную ему выразительность. Благодаря своей простоте и высоким конструктивным качествам этот во многих смыслах оптимальный дихорд легко становится основным, нередко и единственным строительным материалом для многих высотно-интонационных конструкций.

* * *

Наложение двух большесекундовых звеньев даёт большестерцовый трихорд, тем более прочный, что он столь же успешно может возникать и самостоятельно — не путём суммирования секундовых звеньев, но сразу в готовом виде. Как и секундовый дихорд, звукоряд этот распространён чрезвычайно и в эмоционально-образном плане вполне универсален. Его образно-выразительный диапазон, в пределах одной только русской песенности, с лёгкостью обнимает и беззаботную детскую игру (у оренбургских казаков; Баранов 1913, 3, № 5), и драматически окрашенный «вой свадебный» (в Костромской области; Музыкальная этнография 1926, 27):

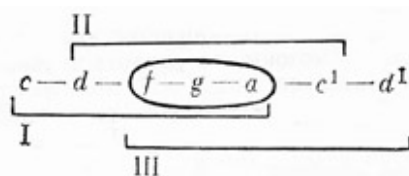
а) Плавно

1. Коршун, кор-шун ко- ле- сом, 3. Пить - есть про- сят, 4. Ра- бо- тать не мо- гут.
 2. Гов- и де- ти за ле- сом.

б)

1. Да за- у- ти... (и)х- ни- те, гу- си за мо- рем,
 2. Да за- у- мо... (о)л- ки- те, лю- ди в те- ре- ме...

Универсальную нормативность большетерцового трихорда легко установить на материале практически любой песенной культуры. Во время экспедиций мне довелось убедиться в этом во многих краях, вплоть до пентатонической Монголии. Кстати, ещё С.А. Кондратьев (Кондратьев 1970, 85) отмечал, что «монголы и в песнях и в наигрышах особенно любят движение по ступеням целотонного трихорда», и даже объяснял этой любовью предпочтение, отдаваемое в монгольской музыке тем трём разновидностям пентатонного лада, в которые этот трихорд «входит в готовом виде»:



Примечательнее следующий шаг секундового наложения, дающий в результате весьма специфический комплекс — тритоновый тетракорд, вокруг которого идут оживлённые теоретические толки. Открытие (в русском фольклоре, в частности) целых стилизованных пластов, опирающихся на подобный тетракорд, привлекло повышенное внимание не только теоретиков, но и композиторов. Такое внимание отчасти компенсирует былую глухоту по отношению к этому, в общем-то вполне автохтонному и во всех смыслах полноправному ладоинтонационному образованию. Теперь, после публикаций множества поющих в ладу с опорой на тритон не только русских (курских, белгородских, воронежских, харьковских), но и инонациональных образцов, само тритоновое соотношение опорных тонов воспринимается как вполне естественное и для монодического, и для многоголосно-хорового, а тем более для инструментального музицирования. Между тем в отдельных теоретических работах ещё сквозит запоздалое удивление по этому поводу¹⁶.

Непринуждённость и естественность очередного большесекундового шага, дополняющего большетерцовый трихорд до характерного тритонового ряда, легко показать на заговорной масленичной песне Брянской области (Коргузалов 1975, 255):

Пример 55

Возможна здесь и другая трактовка, естественная в условиях подголосочной хоровой фактуры.

Итоговый тетракордный ладозвукоряд – как результат секундового сцепления двух большетерцовых трихордных звеньев ($c-d-e + d-e-fis$). Возникающая таким путём разновидность тритонового лада с секундовой переменностью устоев особенно типична для Харьковской области (Щуров 1971, 310-311; 1973, 121). Для Курской же и Белгородской областей характерна непосредственная опора на решительно интонируемый запевный тритон (Руднева 1975, 249-250):

Пример 56

Непривычная для академического слуха резкость подобных звучаний нередко принуждала исследователей искать для них дополнительные оправдания. Хотя если подходить непредвзято, эти оправдания вовсе не требуются. В традициях народного интонирования тритон так же привычен, как многие другие интервалы, и с этой точки зрения специфической выразительной нагрузки, вероятнее всего, не несёт.

Тритоновые попевки встречаются в музыкальном фольклоре многих народов мира... имеют предпосылки в физической природе звука... в них преломляется верхний «звончатый» отрезок натурального ряда обертонов.

(Щуров 1973, 117-119).¹⁷

Так или иначе, наслаение большесекундовых мелодических шагов, которое, кстати сказать, может продолжаться и за пределами тритона (см.: Щуров 1973, 125; Христиансен 1976, 294), рождает вполне устойчивые звукоряды, которые используются не только в сольно-песенных культурах, но и в условиях развитого многоголосия.

* * *

В отличие от этого двузвучные попевки в объёме малой терции, будучи, по существу, чуть более широкими вариантами внетональных «секунд», не обладают свойственной целому тону конструктивностью. Полуторатоновая «секунда» не часто ложится в основу равномерных высотных рядов. Её последовательные напластования не образуют устойчивых многозвучных комплексов, опирающихся на консонантные связи. Трихорды и тетрахорды, собранные сплошь из полуторатоновых промежутков, крайне редки. Могу повторить один из тех немногих примеров, который привлёк в своё время внимание Эриха фон Хорнбостеля в работе «Мелодия и гамма» (Hornbostel 1913, 18) и в качестве контрпентатонического образца цитировался Климентом Квиткой (Квитка 1971, 230):

Пример 57

Последовательное секвенцирование простейшего двузвучного звена в этой, действительно примечательной мелодии североамериканских индейцев в общих своих очертаниях отдалённо напоминает нисходящий β -мелодический контур. Вместе с тем γ -устойчивость четырёх его равноотстоящих ступеней подчёркивается строгой ритмической повторностью мотива-формулы.

Вообще же, полуторатоновому «секундовому» ходу, даже когда он интонируется изолированно – в *Pendel*-мелодических (маятниковых) образованиях – присуща, как мне кажется, некоторая таинственно интригующая неопределённость¹⁸. Не случайно среди подобных двузвучных напевов редко встречаются активно-волевые, энергично-напористые, такие, как песня гребцов из племени

баттаков на Суматре, записанная в конце XIX века фон Бреннером и воспроизведенная Генрихом Шурцем в его «Истории первобытной культуры» (Шурц 1910, 522):



Пример 58

Значительно чаще малотерцовые дихорды интонируются сдержанно, мягко, а то и неуверенно-просительно, как, например, в сибирско-тагарской закличке дождя, записанной в 1970 году сообщившим её мне Ильгизом Кадыровым в Тюменской области:



Пример 59

И пожалуй, ещё показательнее, что в полуторатовой «секунде» часто поются дразнилки — русские, якутские или, например, следующие две (бытовая и эпическая) бурятские¹⁹:



Примеры 60 а,б

Иное дело — квартовая «секунда».

О кварте писалось много. Мне также приходилось отмечать заметную роль 2,5-тонового промежутка в становлении ранней мелодики (Алексеев 1976, 183-184, 237, 258 и др.). Интервал этот действительно фундаментален. И в том смысле, что в качестве одного из системообразующих ложится в основу формирующихся и диатонических, и пентатонических комплексов, и в том, что одинаково важен и в сольно-вокальной, и в многоголосно-хоровой, и в инструментальной музыке. Достаточная независимость довольно далеко отстоящих тонов при их крепкой акустической связи, сочетание мелодической плавности с гармонической консонантностью (4:3) делают этот интервал удобной интонационной осью простейших мелодических образований.

Когда звуки кварты становятся стержневыми тонами напевов и интервал этот предстаёт двуединым опорным их остовом, наступает подлинная «эпоха кварты», эпоха усиленного квартования, которая ведёт к ускоряющемуся развитию усложняющихся ладовых систем. Но ещё и в недрах раннефольклорной неопределённости, квартовый промежуток в силу своих акустико-физиологических свойств ранее других приобретает устойчивый и вполне определённый интонационно-выразительный характер.

Квартовые дихорды мы встречаем среди самых ранних γ -образований. В чередующихся тонах кварты могут прослушиваться отзвуки α -голосовой игры. Но следы β -глизсандирования, как правило, при этом отсутствуют, в чём немалую роль играет, очевидно, устойчивость квартовой связи.

В качестве примера приведу имитирующее голоса птиц пение сборщиков трав, заимствованное из обширного исследования Кацуюки Танимото «Традиционная музыка айнов» (Танимото 1972, 324):



Пример 61

Упорная бестекстовая кварта огласована здесь на манер элементарного йодля («ho» на g^1 , «wa[o]» на c^2). То есть в скромных высотных пределах и через высотно вполне стабилизированные γ -тоны реализован α -мелодический принцип — перебор высотно выверенных темброфонем.

В этом контексте интересным представляется интонирование алтайских кайчи (сказителей эпоса), в так называемом горловом пении которых квартовые попевки играют едва ли не основополагающую роль. Приведу краткий фрагмент давней записи А.В. Анохина (см. с. 93 в его рукописном архиве, хранящемся в Горно-Алтайском областном музее):



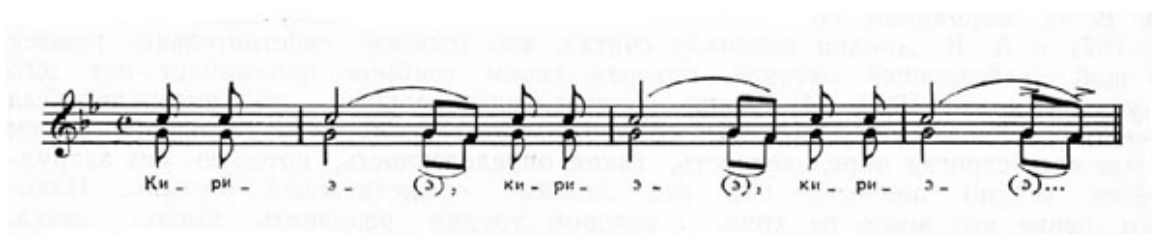
Пример 62

Наряду с речитацией на одном тоне и с трёхзвучными мотивами в кварте подобные попевки справедливо выделяются большинством исследователей в качестве наиболее характерных для алтайского кая, нередко приводившего в недоумение европейски воспитанных музыкантов своей специфической манерой звучания.²⁰

Такая напряжённая, зажатая, чем-то близкая к чревовещанию подача звука создаёт благоприятные условия для выявления глубинных акустико-физиологических предпосылок пения. И она же, среди прочих характерных темброакустических эффектов, порождает обилие квартовых ходов. Разумеется, при этом не следует сбрасывать со счетов слуховую опору на квартовый строй аккомпанирующего *топиура*, настройка которого имеет к тому же свою специфику²¹.

Что касается ранних форм многоголосия, то и в них доминирующая роль квартовых созвучий отмечалась неоднократно. Одна из причин этого кроется в соотношении низких и высоких («толстых и «тонких») голосов в однородном (мужском или женском) хоре. Диапазоны этих голосов сдвинуты относительно друг друга как раз на 2—2,5 тона. И кварта потому является одним из наиболее естественных интервалов в хоровом звучании, что таково расстояние между разнотембровыми голосами, когда они поют с одинаковой степенью напряжённости²².

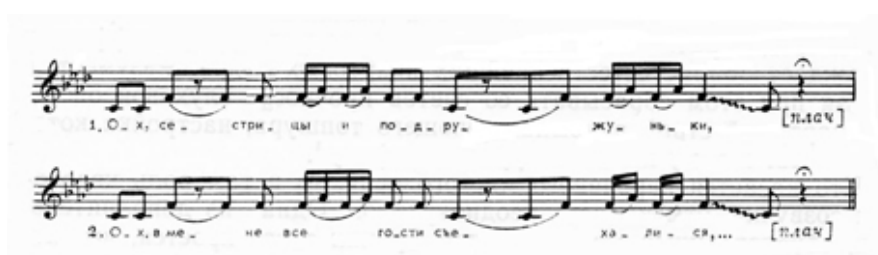
Хорошим примером органичности квартового соотношения тембуров может служить сванская «Кириа» («Квириола»), древние двухголосные зовы которой, как заклинание, звучали во время засух или проливных дождей (запись Шалвы Асланишвили):



Пример 63

Помимо зычных кварт, здесь обращают на себя внимание рельефные заключительные унисоны, решительно утверждающие нисходящий большесекундовый ход, который позднее оформляется в уже упоминавшийся «каданс надури»).

В эмоционально-выразительном отношении квартовые ходы также вполне универсальны. Было бы односторонним связывать их, как это обычно принято, лишь с активным, действенно-напористым началом. В раннефольклорной мелодике находится достаточно примеров квартовости и напевно-ласкового, и скорбно-лирического характера. Жанровый диапазон попеременного интонирования звуков чистой кварты фактически неограничен. Она встречается всюду, вплоть до плачей, в том числе и русских:



Пример 64

Это схематически-типовое свадебное причитание записано композитором Владимиром Захаровым от народных певцов – солистов руководимого им хора имени М.Е. Пятницкого (Захаров 1958, 160), Духопорная квартовая основа здесь очевидна несмотря на трёхступенный звуковой ряд. Звук as^1 — лишь компонент внутрислогового распева на верхнем из двух тонов кварты, в функциональном отношении, по-видимому, равноправных. Лев Христиансен в своей монографии привёл эту запись как пример минорного триады с пропущенной второй ступенью (Христиансен 1976, 109). Если даже принять звук as^1 в трелеобразных распевах за самостоятельную ступень лада, всё равно нет оснований считать этот лад минорным, тем более — неполным. Внешнего звукорядного сходства с минорным квартсекстаккордом для этого недостаточно. Привычное желание считать минорной всю традицию русского плачевого пения — тоже не доказательство (см. ещё раз пример 54 б). Единственно, в чём можно согласиться с теми, кто будет настаивать на минорном прочтении данного напева, это то, что верхний тон кварты имеет некоторые основания считаться главным

устоем, хотя нижняя – начальная и конечная – ступень вполне может с ним в этом отношении конкурировать. Замечу в дополнение, что благодаря малотерцовому тону-призыву as^1 вся высотная конструкция напева приобретает ту уравновешенность и гармоничность высотных пропорций (5 + 3 полутона), которая отличает многие раннефольклорные звукоряды.

Под подобным звукорядным углом зрения можно заметить нечто сходное в рассмотренном плачевом напеве с, казалось бы, во всех отношениях далёким от него образцом – с айнской колыбельной песней, которая нотирована мною с пластинки, приложенной к исследованию Кацуюки Танимото (Танимото 1972):



Пример 65

Здесь все три ступени — c^1 , e^1 и g^1 — вполне самостоятельны, хотя чуть более низкое get^1 , на котором озвучивается фрикативно-раскатистое «*r-r-r*» несёт в себе черты орнаментально украшающего призыва (для более точного воспроизведения на рояле производимый им эффект стоило бы записать в виде секундowego наложения $fis^1 + g^1$). Высотные пропорции и этого очень характерного для ранней мелодики трихорда весьма гармоничны — 4 + 3 полутона. Внешне-звукорядный вид этой айнской колыбельной у многих вызовет вполне определённые ладотональные ассоциации. Консервативно настроенного читателя трудно будет переубедить, что перед нами не мажорный звукоряд с опущенными II и IV, а заодно и VI и VII ступенями. Точно так же, как верхняя ступень этого принципиально трёхступенного γ -лада может быть заниженной (get^1), нижним его тоном с успехом может оказаться не c^1 , а h (об этом свидетельствуют многочисленные сходные нотации в книге К.Танимото). И тогда сближение двух приведённых только что образцов — псевдоминорного (пример 64) и псевдомажорного (пример 65) — не покажется неожиданным.

Я отклонился, однако, в область высотных пропорций, в то время как следовало бы завершить обзор квартовых звукорядных образований.

Подобно предыдущим разновидностям внетональных «секунд» (большесекундовой и терцовой) квартовая попевка нередко составляет ядро напевов, в которых в качестве вспомогательных наличествуют и другие звуки. Приведу ещё один причет, своими генетическими связями бросающий дополнительный свет на плач, приведённый в примере 64:



Пример 66

Пение здесь трёхпорно и четырёхвысотно (если учесть сбросы не чётко артикулированного допевания).

Тесситура – вероятно выше, чем в предшествующем причете, и вероятно поэтому расстояние между верхними тонами сблизилось (в результате трудно сказать минорен трихорд $g^1-c^2-d^2$ или мажорен?!). Но по-прежнему бесспорно стержневое значение кварты, опорность и устойчивость обоих её тонов. Верхнее d^2 слышится здесь своеобразным тоном превышения, в чём-то сходным с малотерцовым as^1 примера 64. Нижний квартовый сброс именно в качестве такового неопорен. Где здесь тоника, где минорность? А ведь и это не исключение, но вполне традиционный, типовой русский свадебный плач.

Как мы убеждаемся, кварта — интервал в высшей степени конструктивный, не случайно входящий в качестве главного, а нередко и единственного строительного элемента во множество раннефольклорных мелодий.

* * *

Чередования двух ступеней в чистой кварте мы касались уже достаточно (примеры 25, 61). Можно было бы привести напевы, основанные на двухквартовости, в частности — группеттообразные, в которых две кварты опевают центральный тон (типа $d-g-c^1$)²³. Приведу лучше максимально возможный в ранневокальных условиях четырёхпорный напев, содержащий три последовательных квартовых шага. Такой весьма редкий в сольно-вокальной традиции образец встретился мне в трудовом пении айнов.²⁴ Вот для начала схематическая одноголосная запись Кацуоки Танимото (1972, 342):



Пример 67

Эта песня пахоты, как и большинство айнских трудовых, исполняется строгим трехголосным каноном, попытка нотации которого сделана мною по звучанию на грампластинке:

Пример 68

* * *

Многие из уже приведённых в этой главе напевов иллюстрируют одну из двух свойственных раннему пению тенденций в строении формирующихся звукорядов — тенденцию к равновеликим мелодическим шагам или, если вновь воспользоваться выражением Абрама Юсфина, к «самотемперации» (см.: Алексеев 1976, 80—90). В многоступенных напевах однородно-равномерные ряды встречаются, конечно, значительно реже, чем в трёх-четырёхступенных. Даже и в четырёхпорных конструкциях движение по абсолютно сходным интервалам, если они к тому

же достаточно широки, носит несколько механический оттенок. Да и замкнуть три равномерных шага в благозвучную и целостную мелодическую структуру не так просто. И всё же в раннем фольклоре такие равномерные тетраорды не редкость, в чём мы могли убедиться на примере южнорусского целотонного комплекса.

Но, как уже не раз можно было заметить, наряду с равномерной звукоярдной тенденцией, в ранней мелодике проявляет себя и вторая тенденция — тенденция к постепенному сокращению высотных промежутков по мере их повышения, и особенно — по мере приближения к верхним границам певческого диапазона. Иной раз подобная тенденция проявляет себя и у нижних его границ, но уже по одному тому, что пение в звучном среднем и относительно более высоком регистре встречается куда чаще, чем намеренное занижение тесситуры, пропорционально сокращающиеся ряды обертонового склада встречаются значительно чаще пропорционально расширяющихся («унтертоновых»).

Высотное пространство поющего голоса, более или менее выравненное в среднем регистре, в крайних участках тесситуры подвержено сжатию, и именно это запечатлевается при нотной фиксации звукоярдов. На непосредственное слуховое ощущение, особенно — в ранневокальных условиях, уплотнение высотного пространства представляется столь естественным, что не всегда замечается. Зато в нивелирующей тесситурные различия равномерно темперированной системе нотной записи это искривление высотной шкалы сразу даёт о себе знать.

Для выразительности мелодического движения — особенно в протодиатоническом пении — важны затраты голосовых усилий на преодоление высотных промежутков, а не их обезличенные количественные показатели в тонах, полутонах или центах. Именно поэтому в интересующих нас системах интонирования столь важно тесситурное положение интервала.

Итак, величина внетональных «секунд» нередко начинает сокращаться по мере приближения к границам певческого диапазона, и, как правило, сокращаться пропорционально возрастающим голосовым усилиям. Очень показательным проявлением этой второй тенденции может служить чешский (богемский) пастуший напев (AKV 1973, 74):



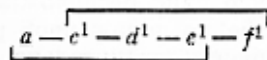
Пример 69

Последовательно возводящийся простейший двузвучный зов сопровождается последовательным же сокращением «секундового» промежутка (два, полтора и один тон). В итоге выстраивается чрезвычайно показательный ряд, совершенно соответствующий фрагменту натуральной шкалы (четвёртый, пятый, шестой и седьмой обертоны).

Как именно «обертоновые» ряды складываются из комбинации простейших трёх-четырёхзвучных попевок и образуют характерные для архаического пласта обрядовой мелодики пропорциональные пентаорды (типа $e-g-a-h-c^1$), можно показать на незамысловатых русских образцах. Например — на пяти первых колядках из неоднократно цитировавшегося сборника Валентина Дубравина (Дубравин 1974, 8—11; для удобства сопоставления часть напевов транспонирована, в скобках указана исходная высота):

Пример 70

Все пять версий так или иначе варьируют единую структурно-мелодическую формулу типового колядного напева. Две из них ограничены тетраходными рамками (в № 1 — без верхней, в № 2 — без нижней ступени пентахорда), три остальные путём наложения объединяют эти тетраходы в единый пятизвучный ряд, особенно наглядно — в последнем, двухголосном образце:



Не лишне подчеркнуть, что данный, весьма естественный пятиступенный комплекс нигде не появляется внутри одного мелодического звена (здесь однотокового), не охватывается единой попевкой, остаётся всегда лишь итоговым, суммарным звукорядом. Между прочим, таким образом косвенно подтверждается четырёхопорный предел раннефольклорной интонационности.

* * *

Трихордно-тетрахордное попевочное строение многозвучных суммарных шкал нередко свойственно и ранней инструментальной мелодике. В смешанных же, вокально-инструментальных культурах обертоновая тенденция в сложении вокальных звукорядов находит мощную поддержку в строе тех народных инструментов, конструкция которых закрепляет натурально-обертоновые высотные связи. Помимо духовых инструментов натурального строя, здесь должен быть упомянут варган (*Jew's harp*). Его специфически тембровая мелодика, рождающаяся в оперировании с обертонами, нередко непосредственно взаимодействует с мелодикой песенной, отражая и своеобразно преломляя её.²⁵

Опора на естественно резонирующий натуральный ряд тонов отчётливо прослушивается в строе многих многострунных щипковых инструментов, превосходным примером чего служит, в частности, настройка семиструнного хакасского чатхана, в очень большой степени определяющая звуковысотный склад традиционной хакасской песенности:

Пример 71

Три нижние струны чатхана, настроенные по квинтам, дополняются пропорционально сокращающимся тетрахордом четырёх верхних струн. Возникающая пентатоническая структура служит постоянно резонирующей основой. Путём же нажима за подставкой периодически происходит характерное

подтягивания пятой и седьмой струн (получаемые при этом слегка глissандирующее полутоны отмечены нотами в скобках). Таким образом общий звукоряд чатхана достраивается до полной семиступенной диатоники.

Совершенно иные соотношения заложены в конструкции инструментов так называемой «метрической» темперации (см.: Беляев ЛСМН; Алексеев 1976, 109—110). Для них, напротив, характерно последовательное расширение восходящих интервалов. К таким инструментам относятся те духовые и струнно-смычковые, у которых высотный строй определяется равными расстояниями между звукообразующими позициями – между отверстиями на примитивных флейтах или между точками, которых касаются на струне или беспорожковом грифе пальцы естественно положенной руки.

«Унтертоновые» темперационные закономерности очень редко сказываются на звукорядах вокального интонирования, поскольку противоречат физиологической природе последнего. В безынструментальном пении мне удалось встретить только одно более или менее бесспорное подтверждение подобного рода связей — напев, записанный у индейского племени кренаков в Бразилии Генрихом Манизером (СМАЭ 1918, 345)²⁶ :



Пример 72

Сам путешественник выделил эту мелодию, назвав «своеобразной» и описав необычные условия, в которых ему довелось её услышать (пели гребцы, «оказавшись посреди реки под открытым небом»). Манизер не без основания предположил здесь «воспитующее действие носовых флейт».²⁷ Все прочие приводимые им кренакские напевы «обертонны» и могут служить хорошими примерами пропорционально сокращающихся рядов.

Вот несколько наиболее показательных в этом отношении мелодий из записок Манизера:²⁸ :

The image shows three staves of musical notation, labeled a), b), and v).
 a) Melody in G major, lyrics: 'ton_nor_wa - tr, ton_nor_wa - tr, ton_nor_wa - tr, ton_nor_wa - tr.'
 b) Melody in G major, lyrics: 'tus_ja_wi ja_wi gu_in_to_r xae tus_ja_wi ja_wi ti æ nu_ka tir.'
 v) Melody in G major, lyrics: 'ku - pi rik pau_wim pau_wi_m tin_ku_ran_na æ na xæ' and 'tin_ku_ran_na xæ na xæ.'
 The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

Примеры 73 а,б,в

* * *

Мне уже приходилось замечать (в связи с отзвуками контрастно-регистрового интонирования) и другого рода отступления от равномерно сокращающихся рядов. Даже в мелодике явно однорегистровой «отрыв» верхнего из тонов нередко связан с его а к ц е н т у а ц и е й. Чтобы проиллюстрировать это, ограничусь несколькими фразами свадебных песен в записи Херберта Тампере [Herbert Tampere]:



Пример 74

Приводящая эти мелодии в своей статье эстонский музыковед Оттилие Кыйва [Otilie Kõiva] не случайно отметила в них «сильное маркирование песенного ритма» и подчёркнутое скандирование текста, в котором «если ударения не совпадают с музыкальными акцентами, то они переносятся» (ПМФ 1973, 61-62).²⁹

Кстати сказать, такого рода отступления от равномерных и «обертоновых» звукорядов часто встречаются в образцах, которые нелегко поддаются интерпретации с позиций традиционного ладового анализа. И поскольку в данной работе я намеревался обращать первоочередное внимание на именно этого рода «аномалии», остановлюсь на ещё одном примере из исследования Льва Христиансена (Христиансен 1976, 76):



Пример 75

Анализируя эту вполне типовую мелодию, Христиансен высказывает недоумение по поводу её лада. Он пишет: «В некоторых песнях, сохраняющихся по традиции, трудно найти смысловое объяснение минорного наклонения без особых розысков в сравнении вариантов. В Челябинской области, например, встретила игровая песня, напев которой построен в минорной тетратонике, между тем в ней не содержится ничего "минорного"» (там же, 75). Далее констатируется, что в основе мелодии лежит нижняя трихордная попевка, имеющая устоем верхний её тон, но не замечается, что исходный звук напева (g^1) — это акцентная *attacca* к этому устою, момент его внутрислогового распева. Не этим ли именно объясняется некоторый высотный отрыв верхней из четырёх ступеней немудрёного напева, вовсе не дающего оснований для мажорно-минорного его истолкования?

При рассмотрении высотных пропорций раннефольклорной мелодики вообще не следует преувеличивать выразительное значение её конкретной интервалики. Нередко многие варианты напевов, звукорядно различающиеся в нотной записи, по существу, оказываются в выразительно-эмоциональном плане вполне тождественными несмотря на диаметрально противоположность ладовых стандартов, с которыми мы их по традиции соотносим. Внешние условия интонирования, связанные с голосовыми, тесситурными моментами, заставляют одни и те же попевки, высотно не до конца ещё стабилизировавшиеся, принимать различный звукорядный облик. Покажу принципиальную близость некоторых равномерных и пропорциональных высотных рядов на элементарных примерах ещё нескольких детских песенок.

Две башкирские заклички дождя, сообщённые мне Фаритом Камаевым, по мелодическому строению воспринимаются как взаимообращённое отражение одна другой, несмотря на то, что первая из них равномерно-терцовая, а вторая пропорционально-квартовая:



Примеры 76 а,б

Невольно вспоминаю аналогичную русскую припевку, интонационные очертания которой неоднократно проглядывали в уже приводившихся образцах (см. примеры 48, 49, 54а). Вместе с босоногими дворовыми приятелями мы в детстве самозабвенно скандировали её, шлепая по лужам и нимало не смущаясь малопонятностью некоторых слов («ристань», например, я затрудняюсь объяснить и сейчас):



Пример 77

Но ещё меньше смущало нас то, что, насколько помню, мы распевали эту закличку как минимум ещё в двух звукорядных версиях (несмотря на кажущуюся несовместимость равномерно-диатонического и хроматически-непропорционального вариантов):



Примеры 78 а,б

Подобные примеры выразительного тождества рядов, по тональным нормам, казалось бы, противоречащих друг другу, во множестве приведены мною в работе о якутских песнях (особенно в разделе о звукорядном варьировании, см.: Алексеев 1976, 74 и далее).

* * *

Главным мотивом предпринятого в этой главе обзора ранней песенности было желание показать, как в недрах высотно не вполне артикулированного мелоса формируются устойчивые звукорядные образования, каким образом в α -, β - и γ -блужданиях голоса рождается стабильный мелодический тон. Проникновение в генезис не вполне ещё определившегося тона и означает проникновение в его обобщённый интонационный смысл. И этот смысл, как интонационно-семантическое ядро, в значительной мере сохраняется на дальнейших этапах развития звуковысотных структур. Многозвучные фольклорные напевы долго ещё несут в себе чёткий протодиатонический каркас или иным путём сохраняют преемственную связь с раннефольклорными высотными структурами.

Это нетрудно показать на пентакордно-квинтовых мелодиях. Вот, например, характерный для славянского мелоса образец — украинская игровая песня «Ой, літає соколонько» (Ігри та пісні. — Київ, 1963, № 217). Один из пяти тонов оказывается здесь явно неопорным — он

проскакивает лишь в качестве проходящего звука во внутрислоговых распевах («соколон(и)ко» и «челядон(и)ку» во 2-м и 6-м тактах):



Пример 79

Не будь этого малосущественного fis^1 , мы имели бы дело с характернейшим протодиатоническим четырёхпорным рядом в квинте.

Подобные протодиатонические образования выступают в качестве остовов очень многих песенных мелодий, включая весьма развитые в ладозвукорядном отношении. Это с очевидностью выясняется в результате несложных аналитических процедур. Возьмём наугад ещё одну украинскую песню. Лирическая чабанская из закарпатского сборника Владимира Гошовского (Гошовский 1968, 163):



Пример 80

Суммарный её звукоряд, с некоторыми вариантами повторяющийся из строки в строку, включает семь–восемь тонов. Сразу же отбросим в качестве неопорных проходящее a (в конце первой строки) и верхние $e^1 - es^1$ — результат исходного мелодического опевания. Из оставшихся шести тонов два нижних можно считать постоянными опорами (g и d), а два верхних в каждой полусинтагме — переменными. В первой части строки это исходное d^1 и характерно обострённое cis^1 , во второй, каденционной части — соответственно c^1 и b . Таким образом, общим остовом напева можно считать четырёхпорный ряд, выступающий попеременно в двух вариантах — в более обострённом, содержащем кварту, тритон и полутон в начале лирической строки, и в более спокойном, уравновешенном (а кстати, и более пропорциональном — $2\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1$ тон) — в завершающей полусинтагме:



Пример 81

Надеюсь, данная аналитическая процедура не покажется читателю насилием над интонационным смыслом напева.

Конечно, всё многообразие развитого диатонического мелоса не удастся свести к подобным, не более чем четырёхзвучным «скелетам». Но если не выходить за пределы песенной синтагмы, пятизвучный каркас — всё-таки большая редкость для диатонической мелодики (на пентатоническую сферу это наблюдение не распространяется). Для убедительности воспользуюсь

результатами чужого анализа. В упоминавшейся статье А.В. Рудневой «О стилевых особенностях и жанровых признаках песни "Эко сердце"» (Музыкальная фольклористика 1978, 6—29) в ходе поэтапного снятия жанрово-стилевых напластований обнаруживается пятиступенная основа этого протяжного напева, которая, однако же, полностью не встречается ни в одной из трёх схематизированных синтагм:



Пример 82

А.В. Руднева решительно разводит «взлетный трихорд начала» ($a^1 - c^2 - d^2$) и «нисходящий трихорд окончания» ($d^2 - h^1 - a^1$), отчасти снимая тем самым полутоновый «антагонизм» тонов c^2 и h^1 , «взаимоотстраняющих друг друга» (Музыкальная фольклористика 1978, 15). Идущая от Квитки, подобная техника вскрытия высотного остова мелодики в общих чертах близка к приёмам звуковысотного анализа раннефольклорного мелоса, которыми пользуюсь и я. Заключается она в освобождении слогонот от внутрислоговых распевов, в закреплении за каждым слогом только одного звука. Это естественным образом соотносится с техникой интеграции разновысотных звуков в единый мелодический тон, несущий определённую ладоинтонационную нагрузку.³⁰

* * *

В заключение приведу ещё один пример и сделаю несколько поясняющих замечаний.

Сольный вариант белорусской купальской песни «Прилетели голуби...» был записан при участии ведущих белорусских фольклористок Лидии Мухаринской и Зинаиды Можейко в 1978 году во время нашей совместной экспедиции в Витебскую область (нотация участницы экспедиции Галины Тавлай представлена здесь в моём редакционном оформлении):

1. Пры-ля-це-лі га-лу-бы, Вся з чу-жэ-я ста-ра-ны,
 2. Се-лі я-ны на ра-лі, Ста-лі я-ны бро-ку-ваць,
 3. Ста-лі я-ны бро-ку-ваць, А па ра-лю тал-ку-ваць,
 4. А па ра-лю тал-ку-ваць...
 5. І жы-ві, наш та-ту-лька, Ты з(ы)но-ва-ю мя-му-лькай,
 6. Ты з(ы)но-ва-ю мя-му-лькай,
 7. А мы будзем слу-жы-ці, Пу ма-му-лі-цы ту-жы-ці,
 8. Пу ма-му-лі-цы ту-жы-ці.

Пример 83

Напев этот показателен во многих отношениях. Прежде всего — как звуковысотно вольный вариант гетерофонно-многоголосной песни, вариант, не регламентированный закреплённым звукорядом. За видимой его сложностью при внимательном рассмотрении обнаруживается сравнительно простая, но высотно подвижная структура. Если прибегнуть к технике обобщения мелодических тонов, о которой только что шла речь, то музыкально-смысловая идентичность первых же строк песни становится вполне очевидной. Последовательное повышение строя, поначалу очень интенсивное, достигает к 12-й строфе двух с половиной тонов (в заключительной 15-й строфе происходит незначительный, полутоновым возвратный сдвиг). Особенно заметна энергичная трансформация строя в начале песни — в среднем по полутону на каждую из трёх первых строк. А в самом начале песни — и того круче — на целый тон от первого ко второму такту (возможно, этот решительный поворот отчасти объяснялся первоначально слишком низко взятой тесситурой)³¹.

Высотные сдвиги нередко сопровождаются характерными метрическими сменами (см. шестой–седьмой такты каждой строфы). Но отрешившись от высотной изменчивости строя и метрических сбоев, нетрудно вывести обобщённый мелодико-стиховой остов напева, представляющий в данном случае традиционный сдвоенный семисложник с повтором второй его части:



Пример 84

Не исключено, что в весьма близком виде данная мелодия могла бы предстать в непосредственной слуховой записи, поневоле схематически-конспективной, обходящей звуковысотные и ритмические подробности вольного интонационного становления. В итоге, специализированный анализ магнитофонной записи и произвольная слуховая редукция дали бы, как это нередко случается, многозначительно сходные результаты. Что, кстати добавить, может явиться дополнительным критерием успешности как нотной записи, так и теоретического анализа.

Примечания

- ¹ Русский текст: «Господи, Господи! Кто может пребывать в жилище Твоём? Кто может обитать на святой горе Твоей?» (Псалом 14:1).
- ² Вот характерные строки из «Доктора Фаустуса», в которых запечатлелись представления многих европейских музыкантов: «Мы все знаем, что первая задача, наипервейшее достижение музыки состоит в том, что она денатурализовала звук, ограничила пение, по-видимому, скользившее в первобытные, прачеловеческие времена по многим делениям звуковой шкалы одной-единственной ступенью и отторгла у хаоса звуковую систему. Ясно, что регулирующая классификация звуков явилась предпосылкой того, что мы зовём музыкой» (Манн 1960, 482–483).
- ³ Не часто такое пение встречается и в композиторской музыке. Мне уже доводилось вслед за Асафьевым ссылаться на пение негативных оперных персонажей (Алексеев 1976, 131). Сугубая, даже несколько искусственная аэмоциональность однотонного пения – приём во многом острабяющий. Таковым, кстати сказать, он мог слышаться и в раннефольклорной заклинательно-ритуальной практике. Иное дело, что в многоголосной вокально-инструментальной музыке продолжительное пребывание на одной изолированной высоте (упорное бурдонирование), напротив, составляет основу многих жанров и целых стилей (алтайский *кай*, например, и прочие виды «горлового» пения).
- ⁴ Во второй нотации можно усмотреть «намёки» на вскользь затрагиваемые соседние звуки (*g* и *es*), но принципиальная моноуровневость напева сомнений не вызывает. Кстати, составительница сборника отмечает, что «среди других областей Литвы этот ореал выделяется песнями наиболее старинного происхождения» и «является ярчайшим очагом распространения монодического пения» (Cetkauskaitė 1981, 54).
- ⁵ Величина допустимых сдвигов, не нарушающих впечатления плавности в высотном преобразовании тона, варьируется в зависимости от тембро-регистровых условий и закономерно соотносится с зонной (по Гарбузову) природой музыкального слуха. Применительно к интонированию ранней мелодики вопрос этот детально обсуждён в «Проблемах формирования лада» (Алексеев 1976, 123 и далее).
- ⁶ Напомню, что частицей *-it* по традиции, берущей начало в одной из давних моих статей (Алексеев 1973 а),

обозначается микроповышение тона, а частицей *-et*, соответственно, — его микропонижение. Только в данном случае мы имеем дело не с третями полутона, а с четвертитоновыми интервалами.

- ⁷ Нотациям Эллис можно тем более доверять, что они подкреплены акустическим анализом — в сборнике приводятся результаты осциллографических обмеров.
- ⁸ Используемый в этих и последующих звукорядных схемах способ обозначения заимствован мною из работ Владимира Матвиенко (Киев): функциональная значимость тонов отражается ритмической стоимостью соответствующих нотных знаков — чем больше их длительность, тем более весома функция соответствующего тона.
- ⁹ Этот образный термин уже утвердился в русскоязычной музыкальной теории. Теперь возникает необходимость продвинуть это понятие в зарубежное этномузыковедение. Мне кажется, в английском переводе ему могло бы соответствовать словосочетание “unfolding mode”.
- ¹⁰ Плач этот примечателен тем, что фиксирует нередкую в мордовском быту репетицию похоронного причета. По просьбе собирателя одна из его близких родственниц создала плач по нему как по якобы умершему ветерану Великой Отечественной войны (в сборнике публикуется и плач по Михаилу Ивановичу Чувашеву, созданный после его действительной смерти, – Касьянова, Чувашёв 1979, 93-95; ДННП 2001, 229-230). В этом нет ничего удивительного, если учесть, что мордовская плачевая традиция отличается высоким музыкально-поэтическим и исполнительским мастерством, недостижимым без упорного совершенствования. Каждая мордовская девушка так или иначе готовилась к исполнению свадебных причитаний и знала, что рано или поздно ей предстоит в соответствии с традиционно высокими художественными канонами оплакивать своих близких. Собиратели не раз сталкивались с ситуацией, когда муж, например, желал заранее услышать, как он будет «окукован» любящей женой. Подобное характерно и для других культур с развитой плачевой традицией. Естественно, фольклористы должны пользоваться удобным случаем для записи, тем более что такие плачи-репетиции с художественной точки зрения порой нисколько не уступают плачам, исполняемым по реальному поводу.
- ¹¹ Напомню ещё раз о терминологическом разведении «интервалов» и «промежутков», предложенном А. Должанским. По-прежнему (см.: Алексеев 1976, 122—123) я буду различать в написании ступеневое («секунда», «терция», «кварта») от тонового их значения (чистые, большие и малые, увеличенные или уменьшенные секунды, терции, кварты, квинты и т.д.). Появляется, кроме того, возможность при необходимости дифференцировать α -, β - и γ -разновидности как интервалов, так и промежутков.
- ¹² Иногда выход видится в том, чтобы «расщепить» само понятие тоники, коль скоро трудно без него обойтись. Так, Анна Васильевна Руднева (Музыкальная фольклористика 1978, 19) различала несколько оттенков внутри тонической функции и распределяла их между различными тонами в соответствии с ролью последних в мелодическом движении. В песне «Эко сердце» тоны одного из стержневых квартовых трихордов, выявленных в результате тщательного интонационного и жанрово-стилевого анализа, характеризуются ею соответственно как «тоника-движение», «тоника-переменность» и «тоника-покой». Вполне вероятно, что такой подход приближает нас к решению проблемы, поскольку схватывает нечто существенное в ладофункциональной основе народной мелодики.
- ¹³ Если же быть строже, то само это балансирование лишь кажущееся. Коль скоро для народных певцов при данном способе интонирования ощущение устоя не актуально, то следует ли вообще говорить о балансировании?
- Предполагая, что фольклорное интонирование нередко намеренно избегает чёткой функциональной дифференциации тонов или, скажем, острых ладовых тяготений, мы, по существу, невольно допускаем серьёзную методологическую ошибку – проецируем на ранние явления свойства, характерные для значительно более поздних. Сами выражения «ослабление тяготений», «рассредоточение функций», «избегание устоя» и т. д., если вдуматься, свидетельствуют о том, что скрытой точкой отсчёта остаётся академическая теория функционально-гармонических ладов, и мы, обращаясь с такими представлениями к раннефольклорным явлениям, не просто искажаем перспективу, но, не замечая этого, пытаемся вывернуть наизнанку сам исторический процесс, заблуждаемся в выборе историко-генетического вектора.
- ¹⁴ «Так поются здесь (в селе Юркалне Вентспилского р-на. — Э. А.) все короткие народные песни (четверостишия), за исключением, быть может, лиго-песен, а также колыбельных», — замечает собиратель.
- ¹⁵ В грузинской фольклористике нечто сходное получило даже терминологическое закрепление в понятии «каданс надури», для которого, правда, типичен как раз обратный ход к нижнему тону и специфически завершающая функция последнего (Ахобадзе 1962, 58—59).
- ¹⁶ См., например, специальную главу, посвящённую целотонному ладу в книге Льва Христиансена (Христиансен 1976, 290-295), где постоянно подчёркивается «странность», «жесткость» и «необычность» тритоновых звучаний и предпринимаются попытки найти им объяснение в драматическом подтексте песен. В этом отношении куда

спокойнее пишут о южнорусском тритоне его первооткрыватели – фольклористы разных поколений: Климент Квитка (неизданные материалы экспедиции 1937 года в Курскую область, хранящиеся в фольклорной лаборатории Московской консерватории), Анна Руднева (Руднева 1975, 274-276) и Вячеслав Щуров (Щуров 1973, 117-120).

- ¹⁷ В своё время Виктор Михайлович Беляев высказал предположение о возможном влиянии инструментальной музыки на сложение южнорусских тритоновых комплексов. К этому склоняется и Вячеслав Щуров: «Расшифровка записей игры на двойной жалейке — самом распространённом духовом инструменте на юге России — показала, что многие инструментальные наигрыши действительно опираются на тритоновый ладовый "костяк"» (Щуров 1973, 118).
- ¹⁸ Примечательно, что «мотивы, состоящие из двух тонов в интервале малой терции», являются, как это было экспериментально установлено, первичной, во многом ещё робкой формой мелодического творчества детей в возрасте от 2,5 до 3,5 лет (эксперименты, проведённые в венских приютах и упоминающиеся в названных материалах К.В. Квитки).
- ¹⁹ Цитирую по: Дугаров 1977. Первая мелодия — хори-бурятская дразнилка ворона в записи Б.Сальмонта (1926 год); вторая записана А.Д. Рудневым (1909): Ловкий-Молодец-с-Железными-Ногтями из одноимённого улигера дразнит обманутого и ослеплённого им сына Шолмос-хана.
- ²⁰ Один из первых сторонних наблюдателей эпического пения алтайцев искренне счёл, что оно состоит «из целой гаммы хрипов» (Яковлев 1900, 177-178). Между прочим, и А.В. Анохин поначалу утверждал, что «сказки действительно поются низкой дребезжащей октавой, которая своим тембром напоминает летящего жука» (Анохин 1908, 24).
- ²¹ *Топшуур* — двухструнный щипковый инструмент, на котором кайчи, как правило, сопровождает своё пение сам. «Топшуур всегда настраивается квинтой, как и русские балалайки, но квинта эта не урегулирована: она звучит немного выше чистой и ниже увеличенной. Её скорее нужно отнести к особому разряду интервалов, называемых "острыми". У азиатов она принимается как консонанс, потому что ею начинают и заканчивают пение как благозвучным аккордом. Она встречается чаще других интервалов, и её вполне можно причислить к разряду господствующих интервалов» (Анохин 1910, 9–10).
- ²² Лев Христиансен объяснял взаимодействием голосовых диапазонов не только преобладание двух-трёхголосного склада в русском народном хоровом пении, но и некоторые конкретные особенности его аккордовой фактуры (Христиансен 1976, 50-52).
- ²³ Сцепление двух кватр в объёме малой септимы отмечал в качестве характерного звукоряда в алтайской народной песне А.Кочарян (см.: Шульгин, 1968, 33).
- ²⁴ Для культур с развитым инструментарием кватрового строя совокупность четырёх вертикально выстроенных кватр — звучание вполне привычное.
- ²⁵ Связанная с варганом проблематика затронута мною в статье о якутском хомусе «Варган: нераскрытые исследовательские перспективы...» (Алексеев 1991), а также в докладе «Варган играющий, поющий, говорящий» на II Международном конгрессе по варгановедению (Якутск, июнь 1991 года).
- ²⁶ Посмертно опубликованные заметки Манизера (1889-1917), рано умершего российского лингвиста-этнографа и путешественника – одно из лучших и до сего времени не потерявших значения этнографических описаний музыкального быта индейцев Бразилии. Невольно возникающим при их чтении аналогиям с музыкальным бытом сибирских народов я уделил много места в первоначальной версии данной работы (см. стр. 18-19 книжного издания).
- ²⁷ «По самому принципу своего звучания, — пишет Г.Манизер, — [носовая] флейта издаёт гармонически соизмеримые тона — октаву, квинту (длинные флейты звучат особенно чисто). Снятие с отверстия дистального пальца даёт II ступень, проксимального — малую терцию» (СМАЭ 1918, 347).
- ²⁸ Смысловые переводы текстов: а) «дурных изведи» (четыре раза — очевидно, заклинание); б) «моя жена хороша, воистину хороша» (так поёт в сказке призрак мертвеца, похитив женщину, чтобы сделать её своей женой); в) песенка про «бородача» (вероятно, так иносказательно называется солнце): «бородач высоко, высоко, а голод допекает, допекает».
- ²⁹ В необычном соотношении двухтонового (dis^1-h) и однотонового ($h-a$) промежутков можно услышать и заужение второго из них в виду вероятной близости нижнего предела певческого диапазона.
- ³⁰ Весьма к месту прозвучали бы здесь слова, которыми А.В. Руднева подытоживала цитируемый раздел статьи (в её первой, авторской редакции): «Из всего мелодического излома он (этот звук, а в нашем контексте — суммарный мелодический тон, всё равно — α -, β - или γ -интонируемый. — Э. А.) должен быть самым весомым,

главным, ибо опорные звуки слогонот составят одновременно и мелодию, и лад песни».

³¹ По свидетельству белорусских фольклористов, высотные трансформации подобного рода вообще типичны не только для купальских, но также и жнивных песен.

Преамбула

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

[Послесловие](#)