Глава 7. Резюме

0.0. ***Предварительные соображения,***

в опоре на которые велось исследование звуковысотной организации раннепесенной мелодики:

0.1. Выявление принципов высотного урегулирования архаического мелоса осуществимо только при непредвзятом теоретическом подходе, свободном от большинства устоявшихся представлений. Развитую тональную мелодику следует рассматривать при этом не как норматив, а как частный случай высотной организации напевов. Иначе проявления ранних стадий мелодического мышления неизбежно должны будут восприниматься как аномальные, не имеющие самостоятельного значения. Иными словами, необходима широта подхода, позволяющая охватить, наряду с теоретически описанными звуковысотными системами, весь разнохарактерный раннемелодический материал.

0.2. Отбор и классификация анализируемого материала не должны производиться на основании одних лишь эстетических критериев, обнаруживающих свою ограниченность по отношению к широкому спектру наблюдаемых явлений. Понятия простоты или сложности звуковысотной организации, а равно и связанные с этим категории прогресса и регресса в данной области не всегда приложимы к раннефольклорной песенной практике.

0.3. Строго говоря, изучение процессов становления и эволюции звуковысотных систем требует конкретно-исторического рассмотрения, поскольку сущность звуковысотного структурирования обнаруживает себя прежде всего как проблема историко-генетическая. Однако, ввиду крайней затруднённости непосредственного исторического рассмотрения изустно бытующей музыки, исследования её по необходимости принимают форму историко-логических изысканий.

0.4. Начальные формы звуковысотной организации имеют преимущественно вокальную, голосовую природу. Инструментальная музыка выступает по отношению к ним во многом как явление производное. Исходными представляются навыки сольной вокализации, хотя практика совместного пения с самого начала является мощным корректирующим фактором. Всё это обуславливает единство логических норм первоначальной звуковысотности, предопределённых общностью акустико-физиологических условий порождения и восприятия певческого звука.

0.5. Высотная организация раннефольклорного пения выступает в синкретической связанности со всеми другими сторонами мелодического целого — временнóй (метроритмической и композиционной), словопроизносительной, артикуляционной, жестовой. Высота звука неразрывна с его

т е м б р о в ы м и характеристиками, в начальных видах пения нередко выступающими на первый план и имеющими смыслонесущее значение.

0.6. В силу этого н о т н а я ф и к с а ц и я раннефольклорных мелодий представляется проблематичной. Пятилинейное нотное письмо, связанное самим своим происхождением с представлениями о тональности европейского склада, отнюдь не всегда способствует адекватному пониманию исходных мелодических норм. Тем не менее, оно остаётся во многих отношениях незаменимым инструментом звуковысотного анализа и в этом качестве нуждается в дальнейшем совершенствовании, в частности, путём введения более дробной, чем полутоновая, темперации.

0.7. Исследование архаической мелодики предполагает предварительную обобщённую её с и с т е м а т и з а ц и ю по принципам вокализации. Это позволяет наметить (в самом общем плане) звуковысотную типологию раннефольклорного мелоса и представить его развитие в качестве своего рода системы-процесса. Выявляемые таким путем исходные принципы вокализации могут с самого начала вступать во взаимодействие и обнаруживать способность к взаимосвязанному развитию. Их остаточное действие прослеживается вплоть до развитых форм современной музыки, нередко намеренно возвращающейся к истокам мелодического мышления.

0.8. Историческое н а п л а с т о в а н и е выразительных средств, их многослойный контрапункт в любом функционирующем песенном стиле позволяют использовать в качестве источников информации об исходных принципах звуковысотной организации практически любую песенную мелодику. Преимущественное же значение в этом отношении приобретают детский фольклор, непроизвольное музыкальное самовыражение взрослых и пение с явно выраженными дефектами.

0.9. Дополнительную проблему в исследованиях раннего мелоса составляет выработка корректной т е р м и н о л о г и и . Вместе с возрастающей достоверностью нотаций и разработкой новых способов наглядной фиксации звука это создаёт предпосылки для алгоритмизации звуковысотного анализа и компьютерной проверки выдвигаемых гипотез относительно зарождения и развития звуковысотных систем.

1.0. ***Становление устойчивых звуковысотных комплексов***

представляет собой т р и е д и н ы й процесс:

а) формирование определенных состояний (концепций) мелодического тона;

б) выработка того или иного типа межтоновых (функциональных) отношений;

в) сложение и постепенная стабилизация звукорядов (высотных шкал).

Мелодике тонального склада предшествуют стадии, отличающиеся относительной звуковысотной неупорядоченностью (отсутствием фиксированных звукорядов либо их подчёркнутой изменчивостью), не до конца оформившимися межтоновыми отношениями и особыми, предварительными состояниями мелодического тона. Последнее (концепция тона) выступает в качестве основополагающего момента.

В архаичных пластах народного пения позволительно вычленить, как минимум, три наиболее общих вокализационных принципа, характеризующих звуковысотность на ранних этапах формирования песенной мелодики (принципы эти обозначены начальными буквами греческого алфавита — α, β, γ).

1.1. Суть α - п р и н ц и п а не связана с отчётливо воспринимаемой высотой звука и заключается в оперировании внутренне недифференцированными голосовыми темброрегистрами. При подобном к о н т р а с т н о - р е г и с т р о в о м пении высота звука, будучи поглощена тембром, ещё не выкристаллизовалась в качестве смыслонесущего компонента музыкальной речи.[1] Нотная запись α-мелодики дезориентирует восприятие, поскольку придаёт характер высотных отношений по существу вневысотным факторам. Очевиднее всего данный принцип вокализации обнаруживает себя в широкодиапазонных экстатических плачах-голошениях (см. нотные примеры 1, 2 и 5).

1.2. При β - и н т о н и р о в а н и и высота звука воспринимается вполне отчётливо, однако она находится при этом в непрерывном изменении, чаще всего — соскальзывании.[2] Такого рода г л и с с а н д о п о д о б н ы е тоны, обычно нисходящие, также весьма условно фиксируются в

нотных знаках, придающих им видимость дискретных образований. Этот вид пения наблюдается преимущественно в жанрах, связанных с речевой артикуляцией, а также в разного рода зовах (примеры 87 и 16аб).

1.3. Более всего соответствует представлениям о высотно определённом пении γ - п р и н ц и п — оперирование несколькими мелодическими ступенями в пределах одного голосового регистра. Но, в отличие от тонального пения, высотные соотношения γ-тонов могут существенно изменяться при их повторении. Изменения эти носят постепенный характер, позволяющий интегрировать разновысотные варианты тона в одну плавно трансформирующуюся ступень.[3] Такое п о д в и ж н о - с т у п е н е в о е, высотно-нестабильное пение в незакреплённых звукорядах является непосредственным предшественником тонального пения и встречается в самых разнообразных песенных жанрах (примеры 83-84).

1.4. Исходные принципы вокализации могут реализоваться независимо друг от друга, образуя три самостоятельных класса раннефольклорной мелодики. Разумеется, было бы опрометчивым полностью исключать вероятность обнаружения в дальнейшем и других принципов исходного интонирования, скажем, какого-либо δ-интонирования. Но даже если этих принципов действительно только три, классификационные возможности раннефольклорного мелоса достаточно широки, поскольку эти принципы могут в з а и м о д е й с т в о в а т ь в пределах одного напева. Совместное проявление двух или всех трёх принципов позволяет выделить ещё четыре класса ранней мелодики: αβ (пример 24), γβ (пример 19), γα (примеры 4 и 89) и γαβ (примеры 23, 28, 38).

В любом случае присутствие в напеве разных голосовых регистров может рассматриваться как проявление α-мелодического принципа, наличие ниспадающего мелодического контура и глиссандирующих тонов — как действие β-принципа, а оперирование разновысотными вариантами одних и тех же ступеней — как реализация γ-интонационности.

Соотношение рассмотренных классов раннефольклорной мелодики связано с взаимодействием в ней к о н т и н у а л ь н о г о и д и с к р е т н о г о начал, отражённым в следующей диаграмме:

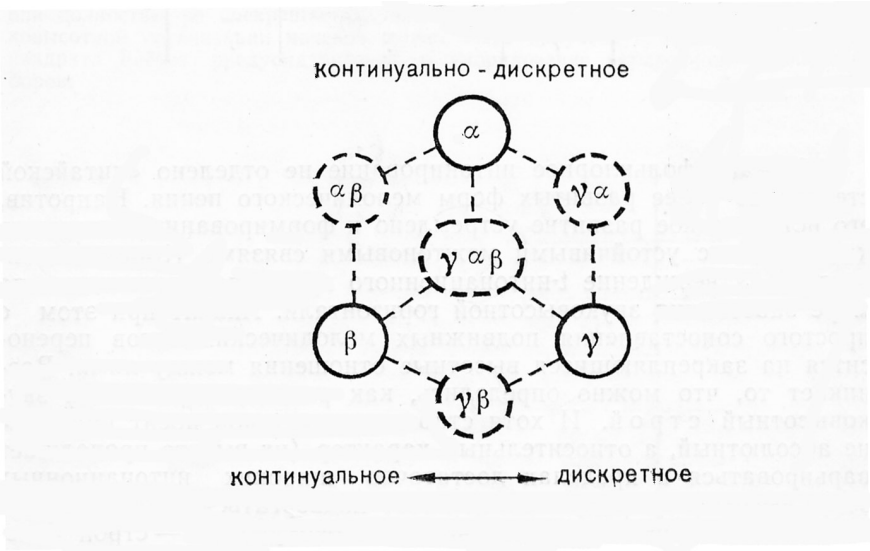


Диаграмма 1

1.5. Предложенная классификация допускает введение к о л и ч е с т в е н н ы х оценок и построение иерархического ряда — соответственно выразительным возможностям конкретных типов мелодики. Наименьшими возможностями располагает в этом отношении β-мелодический принцип (как сплошь глиссандирующее, предельно континуальное звукоизвлечение). Напротив, наибольшими выразительными ресурсами обладает γ-пение (как предельно дискретное в условиях подвижных звукорядов). Соответственно, промежуточное положение занимает континуально-дискретное по своей природе контрастно-регистровое интонирование (α-принцип — континуальность на уровне тонов и дискретность на уровне регистров).

Если принять за единицу содержательные возможности β-интонирования и допустить что с переходом к α-, а затем к γ-мелодике эти возможности, условно говоря, удваиваются, то упорядочение семи классов

раннефольклорного пения можно произвести с помощью так называемого малого квадрата Вейтча (Хадеева-Быкова 1971). При этом возможности смешанных классов оцениваются путем суммирования показателей взаимодействующих в них принципов; минус над индексом означает отсутствие данного принципа.

	$\alpha^{(2)}$		$\bar{\alpha}$	
$\beta^{(1)}$	$\alpha\beta^{3}$	$\gamma\alpha\beta^{7}$	$\gamma\beta^{5}$	β^{1}
$\bar{\beta}$	α^{2}	$\gamma\alpha^{6}$	γ^{4}	–
	$\bar{\gamma}$	$\gamma^{(4)}$		$\bar{\gamma}$

Таблица 1

1.6. Раннефольклорное интонирование не отделено "китайской стеной" от более развитых форм мелодического пения. Напротив, его историческое развитие устремлено к формированию т о н а л ь н ы х комплексов с устойчивыми межтоновыми связами (**t**-интонационность).[4] Утверждение **t**-интонационного принципа происходит по мере завоевания «звуковысотной горизонтали». Акцент при этом с сопоставления подвижных мелодических тонов переносится на закрепляющиеся высотные отношения между ними. Возникает то, что можно определить, как регламентированный звуковысотный с т р о й. И хотя стабилизация тонов носит в этом случае не абсолютный, а относительный характер (их высота продолжает варьироваться в пределах достаточно широких интонационных зон), высотным смещениям начинает подвергаться не столько отдельные зоны, сколько устойчивая их совокупность — строй напева в целом (примеры 83-84).

1.7. С формированием **t**-мелодических комплексов происходит к а ч е с т в е н н о е изменение звуковысотных структур. Их выразительные возможности заметно возрастают, так как дискретное начало окончательно преодолевает моменты высотной континуальности. Вместе с тем, утверждающиеся тональные отношения не исключают полностью действия предтональных принципов интонирования. Но эти последние отступают на второй план, как бы переходят в план подсознания, образуя своего рода фон для действия более сильного (в иерархии выразительных возможностей) **t**-принципа.

Стабилизация звукорядов, сопровождающая переход к тональным системам, препятствует свободному проявлению внетональных принципов интонирования, существенно ограничивает их действие. Однако и на зрелых этапах развития мелодического пения порой могут складываться условия для неожиданной их активизации. Для обнаружения следов этого, как правило, требуются специальные аналитические усилия. Подчёркнутое противопоставление в тональном напеве разновысотных попевочных блоков может рассматриваться как несущее остаточные α-смыслы, широкодиапазонные нисходящие обороты (особенно связанные с распеванием слогов), а также скользящие ходы — как проявления β-интонирования, наличие же переменных ступеней в звукоряде — как результат развития γ-мелодического принципа.

Поскольку с переходом к **t**-интонированию действие α-, β- и γ-принципов полностью не прекращается, общая иерархия всех возможных типов звуковысотной организации напевов может быть получена с помощью большого квадрата Вейтча, предусматривающего упорядочение четырёхкомпонентных наборов.

	$\alpha^{(2)}$		$\bar{\alpha}$		
$\beta^{(1)}$	$\alpha\beta^{3}$	$\gamma\alpha\beta^{7}$	$\gamma\beta^{5}$	β^{1}	$\bar{t}$
	$t\alpha\beta^{11}$	$t\alpha\beta\gamma^{15}$	$t\gamma\beta^{13}$	$t\beta^{9}$	$t^{(8)}$
$\bar{\beta}$	$t\alpha^{10}$	$t\gamma\alpha^{14}$	$t\gamma^{12}$	t^{8}	
	α^{2}	$\gamma\alpha^{6}$	γ^{4}	—	$\bar{t}$
	$\bar{\gamma}$	$\gamma^{(4)}$		$\bar{\gamma}$	

Таблица 2

Выразительные возможности **t**-принципа рассматриваются здесь как превосходящие сумму возможностей всех трёх предшествующих принципов и оцениваются в 8 условных единиц (то есть удваиваются по сравнению с возможностями γ-интонирования). В результате выстраивается 15-позиционный восходящий ряд, который исчерпывает выявленные в данном исследовании принципы мелодического пения и при этом согласуется с реально наблюдаемой практикой. В целом же, чем более высокий принцип организации обнаруживается в конкретном типе мелодики и чем большее число принципов проявляют себя в нём, тем, как правило, содержательнее соответствующие напевы, богаче и разнообразнее их выразительность.

2.0. ***Функциональная дифференциация тонов***

представляет собою значительно более сложную проблему. Её решение в настоящей работе носит сугубо предварительный характер, поскольку функциональная характеристика тона основывается не только на звуковысотных, но также на метроритмических и композиционных закономерностях.

В качестве отправного момента подобной дифференциации служит противополагание двух принципов функциональной организации напевов:

1) принципа к о о р д и н а ц и и мелодических тонов (**k**-принцип) и

2) принципа их с у б о р д и н а ц и и (**s**-принцип).

Первый принцип предполагает р а в н о з н а ч н о с т ь всех составляющих напев ступней, второй — их иерархическую с о п о д ч и н ё н н о с т ь. В раннефольклорных условиях действие этих принципов наблюдается главным образом в α-мелодике и отчасти в γ-мелодических образованиях. С переходом к тональным системам разграничение функциональных принципов становится более определённым и позволяет чётче различать два основных русла развития **t**-интонационной мелодики — к о о р д и н а т о н и к у и с у б о р д и н а т о н и к у.

2.1. В звуковысотных структурах, организованных в соответствии с к о о р д и н а ц и о н н ы м принципом, отсутствует центральный элемент системы, подчиняющий себе другие её элементы. В таких системах бессмысленно искать тонику. Значимым в них является количество образующих напев ступеней, а не их качественные различия. Соответствующего рода функции (**k**-функции) номинативны, поскольку роль тона определяется здесь лишь его расположением относительно других тонов. Мелодические тоны фактически равнозначны и соотносятся в основном по их месту в звуковысотной и временнóй структуре напева. Функции этих тонов рядоположны и,

строго говоря, не могут быть ранжированы в соответствии с их значением в системе. В лучшем случае они могут обозначаться порядковым номером тона (удобнее всего — в восходящей последовательности: первый — нижний тон, последний — верхний; соответственно средние тоны, если они есть, нумеруются как второй, третий и т. д.).

2.2. Коль скоро при строгой **k**-функциональной организации мелодий ни один из разновысотных тонов не имеет сколь-либо значительного преимущества перед другими, их распределение в напеве более или менее равномерно. Это касается как общей продолжительности звучания каждого тона и количества приходящихся на него слогов, так и метроритмических и композиционно-синтаксических условий (распределение акцентных и полуакцентных долей такта, совпадение с начальными и конечными моментами мелодических синтагм). Соотношение тонов по этим показателям должно быть так или иначе сбалансированным, что обнаруживается путём несложных статистических подсчётов.[5]

Естественно, что функциональное равновесие чаще встречается в напевах с ограниченным числом ступеней (пример 59). Но нередко оно ложится в основу мелодий и с более развёрнутыми звукорядами (пример 51).[6]

2.3. Реализация **k**-функционального принципа предполагает определённые звукорядные условия, облегчающие независимое поведение мелодических тонов. Их равнозначность естественнее проявляется в равномерных и акустически уравновешенных звукорядах с достаточно широкими межтоновыми промежутками. В условиях звуковысотной незакреплённости раннефольклорных напевов действие координационного принципа ведёт к интервальному выравниванию звукорядов. Среди них значительное место занимают равношаговые образования — целотонные или складывающиеся из более широких интервалов (примеры 56 и 67), а также ряды, равномерно сокращающиеся в восходящем направлении (пример 69). Последние могут быть поставлены в связь с закономерностями обертоновой шкалы и названы "пропорциональными" звукорядами, поскольку сокращение высотных промежутков в них происходит пропорционально частотным характеристикам тонов и росту голосовых усилий. По сходным причинам межтоновые промежутки иногда могут вынужденно сокращаться также и у нижних границ певческого диапазона.

В целом развитие k-функциональных структур (координатоники), будучи подвержено всё более строгому акустико-слуховому контролю, нацелено на формирование ангемитонных систем, наиболее типичным представителем которых становится классическая пентатоника.

2.4. Структурообразующий принцип субординативно (иерархически) организованных систем (s-функциональность) — непосредственное или опосредованное другими тонами подчинение мелодических тонов одному или нескольким чётко выделенным центрам. Чувственно воспринимаемым признаком этого рода мелодики служат тяготения одних тонов в другие, что находит статистически значимое выражение в распределении этих тонов во времени и высотном пространстве (примеры 22 и 80). Обнаруживающаяся при этом тенденция к сближению остро тяготеющих тонов (появление вводнотоновых отношений) или к их большей акустической связанности (кварто-квинтовые отношения) приводит к трансформации равномерных звукорядов, к противопоставлению в них широких и тесных промежутков и, в конечном счете, к дифференциации тонов и полутонов в гемитонных звукорядах. Наиболее характерными представителями **s**-функциональных систем (субординатоники) являются различные виды диатоники.

2.5. В этой связи должен быть пересмотрен взгляд на соотношение пентатоники и диатоники. Их следует рассматривать не как сменяющие друг друга этапы (пентатоника как неполная, неразвитая диатоника), а как интонационные системы, в основе которых лежат различные функционально-структурные принципы и которые развиваются параллельно из общих раннефольклорных корней. Различие принципов определяет расхождение сфер выразительности двух этих систем, направление и характер их исторического развития. В частности, диатоника обнаруживает способность к интенсивному преобразованию, в то время как пентатонике свойственны тенденция к замыканию звукорядной системы и её возможная консервация.[7]

Развиваясь из общих раннефольклорных истоков, пентатоническая и диатоническая песенность обладают способностью к взаимодействию, порождающему жизнеспособные гибриды. Отдельные пентатонические культуры существенно трансформируются под воздействием диатонического опыта, равно как и некоторые сугубо диатонические культуры несут на себе явные следы пентатонических влияний. Подобные конвергентные связи нередко наблюдаются на стыках

диатонической и пентатонической песенных зон, например — в фольклоре некоторых народов Поволжья и Урала. В частности, к сложно гибридизированным культурам можно отнести башкирскую и калмыцкую протяжную песенность.

И всё же в целом пентатоника и диатоника представляют собою результат д и в е р г е н т н о г о развития. В их основе лежат не столько различающиеся звукоряды (пять или семь ступеней), сколько противоположные принципы высотно-функциональной организации. Субординация подчинённых единому центру мелодических ступеней или координация более или менее равноправных и заранее заданных интонационных уровней — таково извечное противостояние двух мелодических систем.

2.6. Таким образом, противоположность функциональных принципов не исключает их в з а и м о д е й с т в и я . Уже в раннефольклорной практике, наряду со структурами, которые тяготеют к координационной или субординационной организации, наблюдаются промежуточные формы, объединяющие оба функциональных принципа. Частым случаем такого взаимодействия является подчинение (субординация) неопорных тонов напева одновременно двум (или более) равнозначным (скоординированным) устоям. Поскольку в сольно-вокальной культуре эти устои не могут звучать одновременно, а чередуются в процессе развёртывания мелодии, подобные субординационно-координационные отношения нередко трактуются как функциональная переменность. Такие полицентрические образования следует выделить в особый тип функциональной организации (**sk**-функции).

2.7. Весьма вероятно, что типы функциональной организации напевов не исчерпываются противодействием централизующего (субординационного) и децентрализующего (координационного) начал. Отношения, в которые вступают отдельные мелодические тоны, могут определяться и другими факторами, в частности — к о м п о з и ц и о н н о - д и н а м и ч е с к и м и . Напомним известную асафьевскую триаду "импульс — движение — завершение" (i:m:t — initium/motus/terminus) или различение "тоники-движения", "тоники-переменности" и "тоники-покоя", введённое А.В. Рудневой. Роли разновысотных тонов могут соотноситься и на ином, пока не очень ясном основании. На такого рода предположения наталкивает, в частности, песенная практика в культурах с языками тонального строя (типа вьетнамского), где собственно музыкальное интонирование сталкивается с звуковысотными особенностями интонирования речевого. Функции мелодических тонов в этих культурах принуждены соотноситься со значением звуковысотностей в словесной речи. Впрочем, не исключено, что влияние речевых интонаций в какой-то мере сказывается на системе звуковысотных функций в любой музыкальной культуре. Представление о функциональных закономерностях этого рода должно быть получено в специальном исследовании музыкально-речевых взаимодействий.

В связи с этим в функциональной типологии раннефольклорных напевов имеет смысл предусмотреть, наряду с **k**- и **s**-функциями, по крайней мере, ещё один функциональный принцип (обозначив его, до выяснения конкретных характеристик, индексом **x**). В таком случае общая типологическая схема звуковысотной функциональности может быть построена по образцу трехкомпонентной классификации принципов интонирования (см. диаграмму 1):

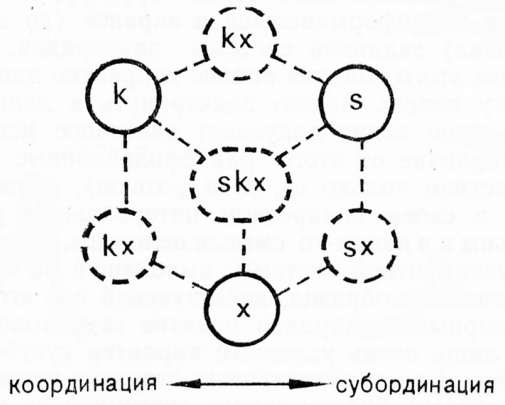


Диаграмма 2

3.0. ***Изучение звукорядов***

— наиболее продвинутая часть теории звуковысотности. Но это касается в основном тонально определённых шкал. Систематизация же формирующихся звукорядов представляется достаточно сложной проблемой.

3.1. При самом общем подходе к проблеме звукорядов должны быть зафиксированы три принципиальные возможности: отсутствие звукорядов (внезвукорядное пение, "нулевой" случай — *0*), подвижные, мобильные (*mbl*) и стабильные (*stb*) звукоряды. Первые два случая соответствуют раннефольклорной практике, третий знаменует переход к тональным системам.

Поскольку эти три возможности (включая внезвукорядные моменты) могут совмещаться в одном фольклорном образце, общая систематизация типов звукорядной организации мелодики, так же как и функциональная её организация, включает семь различных комбинаций (см. нижнюю строку таблицы 3 в пункте 4.2).

3.2. Переходы от одного типа звукорядов к другому менее всего напоминают жёсткие стыки. Мнения в данном случае в большой мере зависят от сложившихся традиций восприятия. То, что в одних культурах расценивается как вполне стабильное, в других может выглядеть как подчёркнуто изменчивое. (Особенно ощутимы различия в этом отношении между преимущественно сольными вокальными культурами и культурами, обладающими развитым инструментарием.)

Главный критерий задаётся варьирующейся от культуры к культуре шириной зоны, в пределах который звуки различной высоты интегрируются в единый мелодический тон. В зависимости от ширины зон определяется (исчисляется) порог между мобильными и стабильными звукорядами. В каждой конкретной культуре средняя величина зон должна устанавливаться путём специального исследования, результаты которого позволят увереннее различать случайные отклонения в высоте тона (флуктуацию) от осмысленного звуковысотного нюансирования.

3.3. Качественный рубеж, отделяющий пение в стабильных звукорядах от высотно изменчивых структур, связан также с понятием строя как оформившейся и заранее (до начала воспроизведения напева) заданной системы звукорядов. Строго говоря, использование этого понятия вполне корректно лишь по отношению к тональному пению. Важно подчеркнуть в данной связи, что только тональное пение допускает частичное использование звукорядов. В отличие от этого раннефольклорные высотные структуры (с участием только α-, β-, и γ-тонов), разнообразные и неповторимые в своём конкретном интервальном развитии, всегда индивидуальны и в каком-то смысле целостны, ибо не предполагают наличия звуковысотной системы, выходящей за пределы конкретного мелодического образца, действующей вне его. При текучести раннефольклорных звукорядов понятие звуковысотного строя может носить лишь очень условный характер сугубо теоретического обобщения индивидуализированных структур-процессов.

Будучи вполне системной на интонационном и функциональном уровнях, раннефольклорная мелодика ещё не вполне складывается в систему в своих звукорядных проявлениях.

3.4. При всём том, именно звукорядный анализ представляется наиболее объективным уровнем рассмотрения мелодики. Именно этот уровень наблюдений допускает непосредственные измерения и количественную оценку результатов. Поэтому анализ звукорядов может быть сравнительно легко формализован путём введения числовых критериев и разработки соответствующих компьютерных программ. А для этого требуется согласованное определение таких понятий, как напев, тон, зона и высотная флуктуация.

Если мы будем понимать :

напев как высотно-композиционный стереотип, лежащий в основе периодической организации мелодической линии,

мелодический тон — как совокупность близких по высоте звуков, обладающих единой высотной функцией в напеве,

зону — как частотный диапазон, в пределах которого звуки интегрируются в однозначно

воспринимаемый мелодический тон,

ф л у к т у а ц и ю — как случайные (не приводящие к качественным изменениям в звуковысотной структуре) отклонения высоты звука от среднестатистической нормы,

т о :

о т с у т с т в и е з в у к о р я д о в (*0*) должно характеризоваться случайным распределением высот, их сверхзонной флуктуацией;

м о б и л ь н ы е з в у к о р я д ы (*mbl*) — направленными и плавными изменениями одного, нескольких или всех тонов напева, приводящими к их сверхзонной трансформации при повторениях, но сохраняющими интонационно-функциональную организацию напева (флуктуация строя),

с т а б и л ь н о с т ь з в у к о р я д о в (*stb*) — исключительно внутризонной флуктуацией мелодических тонов при всех повторениях напева (несмотря на возможные смещения строя в целом).

3.5. Формирование звукорядов происходит в значительной мере под воздействием функциональных и интонационных закономерностей. Поэтому углублённый звукорядный анализ способствует выработке дополнительных критериев также и для функциональной и интонационной дифференциации напевов. Наблюдения над раннефольклорной мелодикой показывают, что существует определённая связь между функциональной организацией напева и интервальной структурой его звукоряда (см. пункты 2.3 и 2.4).

Для звукорядной дифференциации α-, β- и γ-мелодики целесообразно соотнести общий диапазон напева, количество темброрегистров и величину тоновых зон. В таком случае дополнительным критерием α-интонационности (помимо сверхзонной флуктуации звуков, затрудняющей идентификацию тонов) может служить совпадение высотных и темброрегистровых разрывов. Показатель β-образований — непрерывное сверхзонное изменение высоты звука на протяжении одного тона (слога). Дополнительный критерий γ-мелодики (помимо локализации нескольких тонов внутри одного темброрегистра) — последовательная сверхзонная трансформация тонов при повторении напева.

Звукорядный критерий **t**-тонов, естественно, совпадает с критерием стабильных звукорядов.

4.0. ***Общее взаимодействие трёх уровней звуковысотной организации мелодики***

`

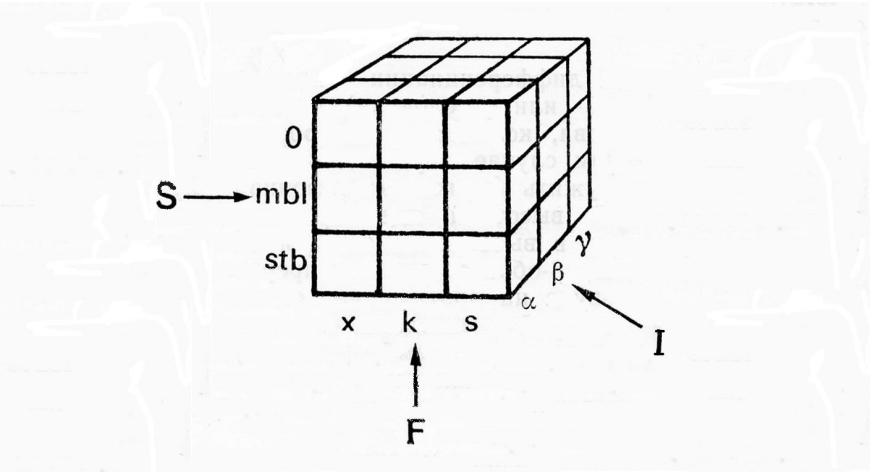
проясняется при соотнесении составляющих её компонентов по м е с т у (звукорядный подход), р о л и (функциональная характеристика) и з н а ч е н и ю (смысловой момент, зависящий от интонационного контекста). Уровни эти обладают собственной системно-структурной организацией и каждый последующий уровень представляет собой иерархически более сложное образование, которое включает в себя определённым образом преобразованные закономерности предшествующих уровней.

Самым простым и объективно фиксируемым является з в у к о р я д н ы й уровень, допускающий, как было сказано, непосредственную количественную оценку всех его параметров.

Ф у н к ц и о н а л ь н а я характеристика напева, помимо интервальных соотношений, должна включать их психофизиологичкую оценку, учитывающую соответствующие распределения и нагрузки.

Наконец, и н т о н а ц и о н н о - с м ы с л о в о й уровень требует углублённого анализа всех составляющих мелодики, трактуемой в широком социокультурном контексте.

4.1. На первый взгляд, комбинаторику рассмотренных подходов проще всего было бы отразить с помощью трёхмерной пространственной модели Рубик-кубика. Три его координатные оси (**S** — звукорядная *(scales)*, **F** — функциональная и **I** — интонационная) структурируются в соответствии с тремя принципами, выделенными внутри каждой из них.



Составляющие данную схематическую модель 27 сочетаний, казалось бы, охватывают все гипотетически возможные типы интонирования — от явно домузыкального (*0***x**α) до развитой диатоники европейского стандарта — *stb*sγ (субординативное γ-интонирование в стабильных звукорядах = **t**-интонирование). Однако подобная механическая матрица содержит противоречивые и даже абсурдные комбинации (например, совмещение *0*- и γ-индексов, что должно было бы означать «внезвукорядное γ-пение»). Не отражает она и всех комбинированных (переходных, промежуточных) случаев.[8]

4.2. Действительно адекватной существующему положению вещей могла бы быть итоговая комбинаторная таблица, которая учитывает и обобщает результаты предшествующих упорядочений, выполненных с помощью квадратов Вейтча (см. таблицы 1 и 2):

F \ I	β 1	α 2	αβ 3	γ 4	γβ 5	γα 6	γαβ 7	t 8	tβ 9	tα 10	tαβ 11	tγ 12	tγβ 13	tγα 14	tγαβ 15
x	β^{x}	α^{x}	$\alpha\beta^{x}$	γ^{x}	$\gamma\beta^{x}$	$\gamma\alpha^{x}$	$\gamma\alpha\beta^{x}$	t^{x}	$t\beta^{x}$	$t\alpha^{x}$	$t\alpha\beta^{x}$	$t\gamma^{x}$	$t\gamma\beta^{x}$	$t\gamma\alpha^{x}$	$t\gamma\alpha\beta^{x}$
k	β^{k}	α^{k}	$\alpha\beta^{k}$	γ^{k}	$\gamma\beta^{k}$	$\gamma\alpha^{k}$	$\gamma\alpha\beta^{k}$	t^{k}	$t\beta^{k}$	$t\alpha^{k}$	$t\alpha\beta^{k}$	$t\gamma^{k}$	$t\gamma\beta^{k}$	$t\gamma\alpha^{k}$	$t\gamma\alpha\beta^{k}$
s	β^{s}	α^{s}	$\alpha\beta^{s}$	γ^{s}	$\gamma\beta^{s}$	$\gamma\alpha^{s}$	$\gamma\alpha\beta^{s}$	t^{s}	$t\beta^{s}$	$t\alpha^{s}$	$t\alpha\beta^{s}$	$t\gamma^{s}$	$t\gamma\beta^{s}$	$t\gamma\alpha^{s}$	$t\gamma\alpha\beta^{s}$
kx															
sx															
sk								t^{sk}							
skx								t^{skx}							$t\gamma\alpha\beta^{skx}$
S	0			mbl	mbl – 0			stb	stb – 0			stb – –mbl	stb – mbl – 0		

Таблица 3

Здесь отражены как раннефольклорное пение, так и зрелая мелодическая практика. В соответствии с этим таблица разделена на две части — левую и правую. Принципы интонирования развёрнуты в ней в 7 исчерпывающих 15-позиционных рядов (см. горизонтальные строки). Аналогичным образом может быть развернута в 7-позиционные шкалы и функциональная ось — 15 вертикальных рядов с до времени вакантными четырьмя последними строками для отчасти гипотетических комбинаций функциональных признаков (k**x**, s**x**, sk и sk**x**).[9]

Необходимо помнить, что содержание α-, β- и γ-интонационных принципов в правой части таблицы несколько отличается от их содержания в левой, где эти принципы не подчинены ещё явно главенствующему тональному принципу. С утверждением **t**-интонирования звучание α-, β- и γ-структур становится второплановым, остаточным. Так, заключительная суммарная комбинация интонационно-функциональных признаков **t**γαβ^{skx} (в том случае, когда таблица полностью развёртывается и по функциональной оси) символизирует развитую тональную мелодику с включением переменных тонов-ступеней, с контрастным противопоставлением регистров и с наличием глиссандирующих образований. При этом подобная комбинация характеризуется совмещением координационно-субординационных функций с присутствием особого рода функциональности,

связанной, как было предположено, с вербально-речевыми закономерностями. Само собой разумеется, что звукорядная сторона подобной мелодики объединяет в себе — на стабильной основе — моменты звукорядной подвижности и внезвукорядные включения (что находит отражение в соответствующей формуле — *stb-mbl-0,* см. самую нижнюю, звукорядную строку таблицы — **S**).

Таким образом охватывается — в первом приближении — всё поле функционально-интонационных возможностей звуковой коммуникации, будь то речевые или подчёркнуто музыкальные её проявления. Любая конкретная мелодическая культура может быть соответствующим образом классифицирована и должна занять определённую позицию в данной таблице, локализуясь в одной или нескольких её ячейках.

4.3. Классификационные возможности приведённой методики могут быть распространены и на иные стороны музыкальной речи. Аналогичные таблицы вероятны для классификации метроритмических принципов интонирования. Во временнóй организации напева (при всей её специфичности — необратимости и однонаправленности развития) также могут быть усмотрены некоторые исходные принципы и их комбинаторные возможности. Например, в качестве таких принципов способны выступить (по аналогии с α- и β-интонированием) противопоставление в первоначально аморфном, нерасчленённом сознанием звуковом потоке долгих и кратких звуков, или же чередования акцентируемых и безакцентных тонов, звучаний и пауз, и т.д.. Однако подобная классификация раннефольклорных мелодий требует специального исследования, выводящего за пределы работы, ограниченной лишь звуковысотным аспектом.

Сходная методика классификации может быть распространена и на такие сложные взаимоотношения, как взаимодействие стиха и напева. В частности, подобная комбинаторная техника была применена мною к систематизации музыкальных эпосов (Алексеев 1989).[10]

4.4. Возвращаясь к звуковысотной организации раннефольклорного пения, задамся ещё раз принципиально важным для данного исследования вопросом: образуют ли рассмотренные типы интонирования достаточно строгую классификационную систему или они являются в принципе открытым набором разрозненных наблюдений, частичных констатаций заведомо "разношёрстного" мелодического материала?

Надеюсь, что предложенная здесь классификация не умозрительна, но отражает действительные и действенные приёмы исходной организации звуковысотного континуума. Но окончательно убедиться в этом можно лишь в результате верификации предложенных методов в соответствующих компьютерных исследованиях. Пока же осмелюсь предложить итоговую схему гипотетического становления звуковысотного мышления, вытекающую из всего комплекса рассмотренных в данной работе проблем:

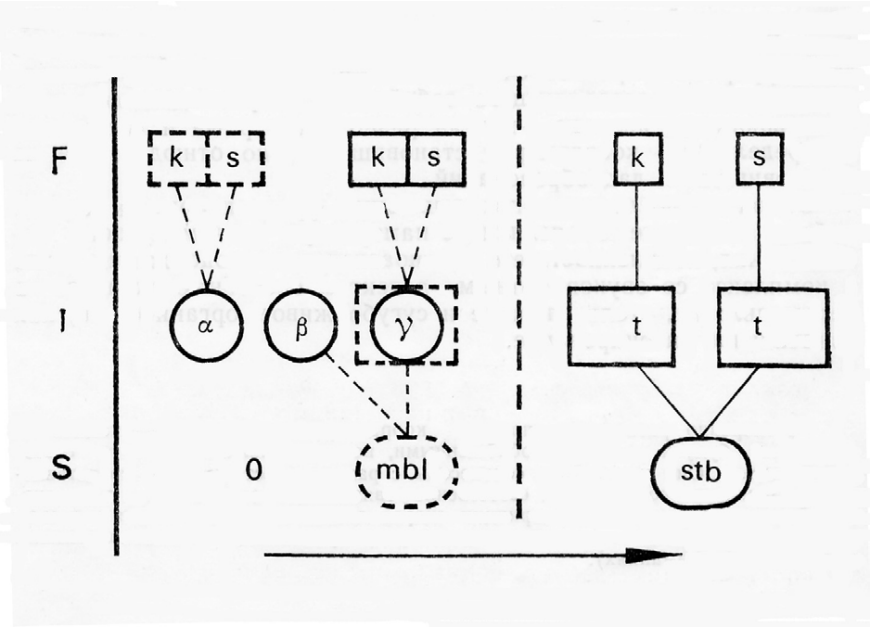


Диаграмма 3

Движение от исходных (эмбриональных) звуковысотных структур (левая часть схемы) к развитой

тональной мелодике (правая половина схемы) отражает вероятную историческую эволюцию мелодического пения, в целом направленную от неопределённо-подвижных форм к высотно стабилизированным системам пентатоники и диатоники. Последние представляются развитием γ-интонационного принципа, его звукорядной стабилизацией и более чётким разделением на тонально-координационные и тонально-субординационные системы.

* * *

Итак, вполне возможно, что три рассмотренных в этой работе класса раннефольклорной мелодики не образуют, да и не могут по природе своей образовать строгую иерархическую систему. Грани между ними столь же условны и подвижны, как и расстояния между исходными темброуровнями. К тому же, действия трёх ранних интонационных принципов нередко сплетаются в одном напеве. Наличие стройной и логически завершённой системы, попытка искусственно её сконструировать противоречили бы самой сущности первичного пения. Ибо оно представляет собой сугубо динамическое, развивающееся явление — весьма разнохарактерный конгломерат становящихся, но однюдь ещё не установившихся ладообразований.

Отсюда и последнее, оправдывающее фрагментарность данной работы замечание. — Намеренно разомкнутое, исследование это нацелено на иноаспектные продолжения, лишь в комплексе со звуковысотным аспектом способные охватить столь сложное и сугубо живое, органическое явление, каким представляется изначальное интонирование.

Не раз уже теория музыки выдвигала концепции, как будто бы проясняющие проблему происхождения и эволюции музыкального мышления. По крайней мере — в пределах отдельных национальных культур. Однако действительность снова и снова ставит нас перед недоумёнными вопросами, и остаётся поневоле довольствоваться фрагментарными наблюдениями над удивительно многообразной и противоречивой народной музыкальной практикой.

Конечно, каждый исследователь лелеет мечту о концепции, которая обобщила бы всеобщий интонационный опыт, снимала бы все противоречия. Но пока положение в нашей науке таково, что мечту эту лучше оставить за пределами научного текста...

Послесловие

Анна Васильевна Руднева, оставившая многочисленные пометки на полях моей рукописи, следующим образом продолжила последнюю, намеренно незавершённую фразу:

> ***... и не позволять себе огульное отрицание того, что не умещается в рамках предлагаемого теоретического «фрагмента» или находится в рамках многих и многих других исторически обусловленных «фрагментов». Можно и, вероятно, нужно сменить рамки, но сама музыка при этом остаётся неизменной. Изменяется только предлагаемый научный ракурс. Короче. Музыка существует сама по себе. Независимо от того, в какую бы новую или старую схему мы её не втиснули. Важно, чтобы теоретическая позиция автора помогала бы ему и прочим с ним глубже, лучше и проникновеннее услышать её красоты, обусловленные, несомненно, л о г и к о й т в о р ч е с т в а.***

Я принимаю эту мысль. Она звучит для меня скорее одобрением, чем порицанием. И посвящаю работу памяти верной последовательницы Климента Квитки, пробуждавшей интерес к народному пению у всех, кто с ней соприкасался.

В заключение я с благодарностью называю имена редакторов книжной версии
Эрны Месхишвили и *Евгения Левашова*.
С душевным теплом вспоминаю рецензентов
Нину Михайловну Бачинскую и *Льва Николаевича Лебединского*.
Тем, что книга была избавлена от части недостатков и
содержала минимум опечаток, я обязан
Наталье Ржавинской,
иноязычными версиями Резюме —
Валерию Ерохину и *Юрию Семёнову*,
а исчерпывающими указателями — моей жене
Зое Алексеевой.

Примечания

[1] Если необходимо было бы найти иноязычный эквивалент α-пению, то, вероятно, более всего подошло бы немецкое *Klangfarbengesang* (по отдалённой аналогии с шёнберговским *Klangfarbenmelodie*).

[2] Поскольку высотная сторона β-интонирования зачастую тесно связана с распределением певческого дыхания, то для отражения этой его стороны могло бы оказаться целесообразным понятие *Atmungsmelodie* (мелодика дыхания).

[3] В немецком терминологическом ряду этот вид пения можно было бы обозначить как *tonhöhenmäßig labiler Gesang*.

[4] Продолжая немецкие терминологические аналогии, такого рода пение следовало бы обозначить как *tonhöhenmäßig stabiler Gesang*.

[5] Применительно к не слишком строго организованным k-напевам при оценке значимости составляющих их разновысотных тонов может учитываться тенденция к большей яркости звучания верхних и потенциальная весомость нижних ступеней звукоряда, а также особое значение заключительных, каденционных тонов. О таблично-статистическом методе функционального анализа мелодий см.: Алексеев 1976, *153—161*.

[6] В подобной мелодике можно усмотреть раннюю предтечу додекафонного метода композиции.

[7] Разумеется, подобный взгляд не должен связываться с оценочными суждениями. И на диатонической основе могут возникать явления, не уступающие в своей бесперспективности тупиковым ветвям пентатоники. С другой стороны, отдельные ветви последней, вступая в контакты с иными культурами, выявляют свои далеко не исчерпанные возможности.

[8] Впрочем, если допустить последовательное проявление нескольких принципов в пределах одного мелодического образования и возможность локализовать напев, стиль или культуру не в одной, а в нескольких ячейках предложенной кубической модели, то она представится более адекватной.

[9] Наряду с тремя проблематичными (содержащими непрояснённый принцип **x**) сочетаниями сюда включена комбинация sk, которой соответствует «псевдопентатонная» мелодика (см. сноску 17 в главе 6 и пример 97).

[10] Многочисленные и существенные опечатки в этой краткой публикации удалось исправить только через 20 лет (Герасимова-Персидская 2008, *64-68*; см. также электронную версию).

Преамбула

©Sakha Open World