

КОМИССИЯ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ И ФОЛЬКЛОРА  
СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РСФСР

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
им. ГНЕСИНЫХ

ПЕСЕННОЕ МНОГОГОЛОСИЕ  
НАРОДОВ РОССИИ

Тезисы докладов  
научно-практической конференции  
(г. Воронеж, 24-29 сентября 1989 г.)

Москва - 1989 г.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий сборник содержит тезисы докладов и сообщений, намеченных к обсуждению на конференции "Песенное многоголосие народов России".

Многоголосие – один из главных феноменов музыкального фольклора многих народов, проживающих на территории Российской Федерации. Проявляясь в сложных, многообразных, ярко национальных формах, это явление традиционной культуры издавна привлекало внимание многих исследователей как у нас в стране, так и за рубежом. Однако, до изобретения звукозаписывающей аппаратуры его изучение было практически невозможно. Первые фонографические записи русских народных песен Евгении Линевой, Митрофана Пятницкого, Александра Листопадова произвели переворот в отечественной фольклористике и стали своеобразной точкой отсчета для следующих поколений ученых. Дальнейшее совершенствование методики фиксации напевов и особенно появление многоканальной звукозаписи образцов народной музыки дали возможность достаточно полноценного изучения многоголосия.

К настоящему времени во многих фольклорных фондах и личных архивах собирателей накоплен ценнейший материал. Опубликованы сборники партитурных нотаций, пока, к сожалению, немногочисленные. Укажем лишь некоторые из них: "По следам Пальчикова" С.Пушкиной, "Русские народные песни в многомикрофонной записи" А.Рудневой, В.Щурова и С.Пушкиной, многотомные издания "Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов" В.Барагунова и З.Кардангушева и "Памятники мордовского народного музыкального искусства" Н.Бояркина, "Песенное многоголосие народов СССР" В.Щурова. Специалистами известен также ряд рукописных сборников, ждущих своей публикации. Среди них "Двенадцать русских народных песен в партитурных нотациях" Е.Гиппиуса и А.Кабанова, "Пятьдесят русских народных песен Воронежской области" Е.Кустовского, "Песни верхней Оки" В.Трохина и другие.

Параллельно накоплению материала идет его теоретическое осмысление. Постепенно описательность уступает место более точной аналитической методике. Этому способствует усилившаяся в последние годы интерес исследователей к звуково-точной организации напевов, разработанная в этой области методика анализа.

Однако, этот процесс только начался. Пока в отечественной этномузикологии отсутствуют теоретические обобщения, не выработаны общие принципы подхода к проблематике многоголосия. Иссле-

Редакция: М.А.Енгватова (отв. редактор),  
Е.А.Дорохова, А.В.Медведев,  
О.А.Пашиня.

дователи находятся на разных, часто не сопоставимых методологических позициях; не сложился категориальный аппарат, различно понимание предмета исследования.

Все это нашло отражение в настоящем сборнике. Составители посчитали единственно возможной публикацию тезисов без специального научного редактирования, без "приведения к общему знаменателю", чтобы дать возможность каждому автору выразить свою точку зрения.

Тем не менее отметим, что если ранее теоретическая проблематика затрагивалась лишь как один из аспектов той или иной темы, то настоящая Всероссийская конференция специально посвящается вопросам теории народного музыкального искусства, что само по себе можно считать определенным достижением.

Организаторы конференции считают принципиально важной постановку проблемы на широком национальном материале, отмечая тем самым необходимость сравнительного исследования народных многоголосных традиций.

Безусловно, многое осталось за пределами предложенных тезисов, но заметно стремление авторов осознать предмет исследования в широком контексте, что и послужило основой структуры сборника, в котором тезисы сгруппированы по следующим направлениям:

- 1) ранние формы многоголосия;
- 2) региональные традиции русского многоголосия;
- 3) соотношение многоголосия с другими компонентами песенной системы;
- 4) специфически национальные формы многоголосия и межнациональные связи в культуре многоголосного пения.

Этим не исчерпывается круг затрагиваемых в тезисах тем, среди которых отметим: попытку постановки проблемы в историческом плане (А.Банин); опыт соотнесения традиционной певческой и исследовательской терминологии (М.Енговатова, Н.Жуланова, Т.Калужникова, Е.Шишкина); установление параллелей между инструментальным и вокальным многоголосием (Х.Ихтисамов, И.Назина, А.Рахаев); рассмотрение внутренней структуры многоголосной ткани (О.Пашина, Е.Резниченко).

Настоящая конференция поможет определить перспективные направления и выработать общие методологические позиции в исследованиях многоголосия. Ее результаты будут полезны фольклористам-практикам, композиторам, пропагандистам народной музыки, найдут при-

менение в деятельности многочисленных фольклорных коллективов.

Не случайно конференция проводится на воронежской земле, в крае богатых исторических и культурных традиций, в одном из центров развитых, многообразных форм русского многоголосия. Здесь, благодаря деятельности М.Пятницкого, зародились многие славные начинания отечественной фольклористики, а воронежские песни давно стали классическими образцами, на основе которых складывалось представление о русской народной музыкальной культуре.

Надеемся, что конференция внесет свой вклад в продолжение этих прекрасных традиций.

ОРГКОМИТЕТ

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>И.ЗЕМЦОВСКИЙ (Ленинград)</b>	Бурдон в музыке устной традиции. Итоги и перспективы международного исследования проблемы . . . . .	7
<b>И.НАЗИНА (Минск)</b>	Принцип бурдонирования в традиционном песенном и инструментальном фольклоре Белоруссии . . . . .	9
<b>О.ПАШИНА (Москва)</b>	О специфике диафонии с бурдоном в Восточном Полесье . . . . .	10
<b>И.ФЕДОРЕНКО (Красноярск)</b>	Многоголосная система в лирических песнях русско-белорусско-украинского пограничья . . . . .	12
<b>Ж.КРАСНОВА (Ленинград)</b>	Некоторые закономерности образования и строения гетерофонного многоголосия русских народных песен (на материале одной традиции русско-белорусского пограничья) .	14
<b>Е.РЕЗНИЧЕНКО (Москва)</b>	Некоторые наблюдения над северо-русской вариантовой гетерофонией	17
<b>В.ЛИСТОЧКИНА (Москва)</b>	О соотношении мелодики и фактуры в свадебных песнях среднего течения Мезени . . . . .	19
* *		
<b>М.ЕНГОВАТОВА (Москва)</b>	Двухголосие с подводкой в культуре русской лирической песни . . .	23
<b>Т.ДИГУН (Чехов)</b>	О некоторых видах многоголосия традиционных песен Северского Донца	27
<b>Е.ШИКИНА (Астрахань)</b>	О многоголосном строении свадебных песен Волго-Ахтубинской поймы (Астраханская область) . . . .	28
<b>Т.КАЛУЖНИКОВА (Свердловск)</b>	Многоголосие в песнях среднего горнозаводского Урала . . . .	30
<b>Л.МОХСАМЕДИНА (Иркутск)</b>	О многоголосном строении традиционных протяжных песен Приангарья .	32
<b>Н.ГИЛЯРОВА (Москва)</b>	Многоголосие как один из компонентов музыкального диалекта . . . .	34

А.БАНИН (Москва)

А.СОКОЛОВА (Одесса)

Е.ДОРОХОВА (Москва)

А.ИВАНОВ (Москва)

М.ЛОБАНОВ (Ленинград)

Н.БОЯРКИН (Саранск)

Н.ЖУЛАНОВА (Пермь)

Л.ШИПИЦЫНА (Пермь)

Р.ЧУРАКОВА (Ижевск)

Е.БОЙКОВА (Пермь)

Т.АНАНИЧЕВА (Москва)

А.РАХАЕВ (Нальчик)

Т.БЛАЕВА (Нальчик)

Х.ИХТИСАМОВ (Уфа)

Многоголосие и проблема эволюции музыкальной системы . . . . .

38

О типах многоголосной фактуры и ее связи с ладозвукорядной основой песни . . . . .

42

О соотношении видов многоголосия и других уровней звуковысотной организации напевов . . . . .

45

Канон в условиях полупериодичности (на примере притчаний у казаков-некрасовцев) . . . . .

46

Многоголосие и темп . . . . .

50

\* \* \*

Мордовское многоголосие в контексте финно-угорского музыкального фольклора (к постановке проблемы) .

54

Некоторые особенности и формы вокального многоголосия коми-пермяков .

56

О многоголосии коми-пермяцкой традиционной песенной культуры . . . .

58

О песенном многоголосии южных удмуртов . . . . .

60

О двух формах совместного пения у южных удмуртов . . . . .

62

Некоторые черты многоголосной фактуры русских свадебных и хороводных песен в селах бассейна р.Суры .

65

Формы многоголосного интонирования в эпическом песнетворчестве народов Северного Кавказа . . . . .

64

Традиции сольно-группового исполнения в ее связях с музыкально-стилевыми особенностями адыгских напевов .

66

Обертонально-гармоническое многоголосие в музыкальном фольклоре тюркских народов . . . . .

68

Изалий Земцовский  
(Ленинград)

# БУРДОН В МУЗЫКЕ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ. ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ МЕЖДУНАРОДНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОБЛЕМЫ

Каждое явление музыки устной традиции может (в идеале – должно) быть рассмотрено последовательно: сначала "самодостаточное", внутри одной этнической традиции (при необходимости и субэтнической), а затем – с выходом на широкий географический и исторический простор, т.е. как локальная версия общечеловеческого, межэтнического феномена. Смена ракурсов позволяет объективней выявить и оценить разностороннее значение как данного феномена вообще, так и отдельных его микролокальных черт и версий. Ход исследований может быть разным – от узкого к широкому и наоборот, но всегда необходимо стремиться к знанию конкретного материала в его жизненной полноте и разнообразии, т.е. к более или менее достоверному знанию. Спешить нельзя в обоих случаях – и при определении общих закономерностей на широко охватываемом материале, и при оценке оригинальности на узко взятом материале.

Сказанное имеет прямое отношение к феномену бурдона, т.к. он, по самой природе устного музицирования, принадлежит к наиболее естественным и потому наиболее распространенным видам интонирования и синтезирования, коллективного и сольного. Непременно предполагая дальнейшее обращение к отдельным традициям, в настоящем реферате мы сознательно ограничиваем себя введением в проблематику бурдона с учетом достижений мирового научного сообщества этномузикологов. Для дальнейшего продвижения вперед целесообразно своевременно подвести итоги и сформулировать обозначивающиеся перспективы.

На сегодняшний день имеется одна обобщающаяся статья, посвященная описанию всех известных функций бурдона и их систематике. Она принадлежит западноберлинскому этномузыкологу Рудольфу Бранду и опубликована в Гамбурге в 1976 году. Одна систематика бурдона занимает в ней 5 страниц книжного формата. Основные данные этой систематики будут изложены в докладе особо.

В 1981 году в Вене опубликованы материалы международной конференции "Бурдон в европейской народной музыке", состоявшейся в 1973 году. В этой ценной книге собрано 11 статей, подробно освещающих специфику бурдона многоголосия в различных регионах Европы, от Греции на юге до Исландии на севере.

Эстонский материал, не нашедший отражение в книге 1981 года, освещался во франкоязычном очерке Х.Т. Тампере, изданном в 1938 году в Тарту.

Бурдон во внеевропейской музыке (включая страны Средиземноморского бассейна), рассматривался еще в 1909 году Е. фон Хорнбостелем, а восточный бурдон в его универсальных и региональных чертах - Е. Гирсон-Киви в 1964 году.

По имеющейся литературе распространение вокального и инструментального бурдонов оценивается различно. Опыт локализации вокального бурдона предпринял Мариус Шнайдер в 1961 году в статье "Является ли вокальное многоголосие творением древних рас?". В 1964 году М. Бахман признал, что инструментальное бурдонирование было так широко распространено в древности, что локализация его невозможна.

В докладе будут учтены также публикации по бурдонному многоголосию отдельных национальных традиций (особенно балканского региона).

Что касается отличия бурдонных форм многоголосия от разнообразных небурдонных, то они настолько принципиальны, что следует говорить о сосуществовании исторически параллельных типов полифонического мышления. Важные историко-теоретические наблюдения над бурдоном имеются в трудах К. Штумпфа и других немецкоязычных авторов. Этномузыкологам уместно учесть и позицию акад. Б. Асафьева, который прослеживал колоссальное формующее значение бурдонных ("вольночных") басов - от первобытных форм до развитых культур (остинатный бас, кантус фирмус, органум, оркестровые педали как реминисценция баса волынки, гудка, пустых струн хордофонов и т. п.). Бурдон, по Асафьеву, объединяет, связывает и поддерживает расшившую полифоническую ткань. Он может быть как "силлабически мерным, длительным", так и "тонически чутким, акцентным, со сменяющейся акцентностью".

Особо должна быть осмыслена роль бурдона в культовой музыке. (Здесь автор базируется на записях пения, идущего от греко-византийской традиции). Исследования медиевистов последних лет позволяют расширить рассмотрение связи фольклорных и церковных форм бурдонного многоголосия в их конкретной этноисторической обусловленности.

В заключении доклада будут поставлены дискуссионные вопросы, касающиеся сущности и природы бурдонных типов многоголосия. Автор указывает на перспективность неоднозначных трактовок функции и семантики бурдона.

Инна Назина  
(Минск)

### ПРИНЦИП БУРДОНИРОВАНИЯ В ТРАДИЦИОННОМ ПЕСЕННОМ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ БЕЛОРУССИИ

В практике совместного пения западного Полесья (Брестчина), где преобладает унисонно-гетерофонный стиль, исследователи выделяют также бурдонную диафонию, для которой характерно использование элементов бурдонирования с отчетливым осознанием народными певчими вертикали (З. Можейко). Этому стилю принадлежат песни древнего исторического пласта - календарно-земледельческого и семейно-обрядового. В напевах импровизационного склада бурдон появляется фрагментарно, представляя собой повтор на каждый слог одного и того же звука, порой сдвигающегося на секунду вверх или вниз. Певцы в принципе мыслят эти напевы в "один голос". Между тем в одной из локальных традиций той же зоны в напевах моторного характера звучит "сквозной" бурдон, и певцы сознательно дифференцируют голоса по функциям - "ведущий" и "басующий" (Г. Кутырева). В узколокальной традиции совместного пения на севере этой зоны календарно-обрядовые песни исполняются в бурдонном двухголосии (нижний голос представляет собой выдержаный звук без текста), что заставляет вспомнить, с одной стороны, об аналогичном типе многоголосия, известном почти во всей Латвии, с другой, - о наигрышах белорусских дударей. Во всех случаях реализации принципа бурдонирования в традиционном песенном творчестве белорусов устойчиво сохраняется однорегистровость и, соответственно, однотембровость звуковой среды, что обусловлено преобладанием в хоровой фактуре секундово-терцово-унисонных созвучий.

В инструментальном фольклоре принцип бурдонирования заявляет о себе в традиции как одиночного, так и ансамблевого музикации. С появлением на белорусских землях в XVI в. дуды, лиры, скрипки, в XVIII в. - балалайки и мандолины повсеместно утверждается тип бурдонного двухголосия. При игре на дуде и лире бурдонирование возникает как следствие конструктивных особенностей инструментов. Для дударских наигрышей характерны четкая функциональная обоснованность, разнорегистровость и разнотембровость голосов, из которых нижний - непрерывно звучащий одно- или двухзвукный бурдон. В верхнем голосе вследствие захватывания перед каждым тоном мелодии форшлагов создается система "минимых"

октавных и квинтовых бурдонов, дополняющих основной. При игре на скрипке, балалайке и мандолине возникновение бурдона двухголосия связано с особенностями строя инструментов и техникой исполнения народных музыкантов. Скрипачи, играющие "в старинной манере", используют для бурдонирования открытые струны инструмента: то первую (бурдон звучит в верхнем голосе), то третью (бурдон в нижнем голосе), то одновременно первую и вторую (квинтовый бурдон), третью и четвертую, то чередуя их. В практике ансамблевого музцирования при включении в ансамбль того или иного "бурдонирующего" инструмента чаще наблюдается сочетание бурдона двухголосия (или элементов бурдонирования) с другими типами многоголосия.

Принцип бурдонирования, действие которого обнаруживается в древнейших пластах музыки устной традиции, реализуется в традиционном песенном и инструментальном творчестве белорусов многообразно. Дальнейшее сравнительное изучение его проявлений позволит лучше осознать то общее и специфическое, что отличает каждый из видов музыкального фольклора – песенный и инструментальный.

Ольга Пашина  
(Москва)

### О СПЕЦИФИКЕ ДИАФОНИИ С БУРДОНОМ В ВОСТОЧНОМ ПОЛЕСЬЕ

В славянском мире известно несколько зон, где распространен особый вид многоголосия – диафония с бурдоном. У восточных славян основной областью, где существует диафония с бурдоном, является восточное Полесье (гомельско-брянско-черниговское пограничье). Если данный вид многоголосия у южных славян достаточно хорошо описан (в работах Л.Каранлыкова, Н.Кауфмана и др.), то бурдонная диафония у восточных славян специально не исследовалась. В связи с этим хотелось бы изложить ряд наблюдений, явившихся результатом анализа многомикрофонных записей диафонии с бурдоном, сделанных в восточнополесском регионе.

Вид многоголосия, называемого диафонией с бурдоном, предполагает наличие в фактуре двух ярко выраженных голосовых партий, каждая из которых выполняет определенную функцию: мелодическую или бурдонирующую. В певческих ансамблях восточного Полесья возможны следующие варианты соотношения двух голосовых партий;

- 1) партия бурдона представлена гетерофонным пучком голосов, в то время как мелодический голос является сольным;
- 2) бурдон исполняется одной певицей, а остальные гетерофонно распевают основной напев (райне редкий случай);
- 3) обе голосовые партии проявляют себя в гетерофонных пучках голосов (встречается чаще всего).

На последнем случае необходимо остановиться более подробно. Следует отметить, что несмотря на достаточно очевидную дифференциацию голосов в певческих коллективах на две партии, они тембрально не противопоставлены, тогда как для функционального многоголосия восточных славян это является обязательным. Важно и то, что в ансамблях не существует закрепленности голосовой партии за исполнителями: на протяжении одной песни от строфы к строфе и даже в рамках одной строфы каждая из певиц может более или менее свободно переходить с бурдонирующего голоса на мелодический и обратно (И.Федоренко). Следствием этого является постоянное изменение числа голосов, исполняющих ту и другую партии. Кроме того, в партитурах особенно заметен некий промежуточный пласт голосов. Специфика этих отдельных голосовых линий заключается в чередовании в них бурдонирующих и мелодических участков по принципу комплементарности, приводящем к тому, что при снятии собственно мелодических голосов они в сумме дают основную мелодическую структуру напева. Причем, количественное соотношение бурдонирующих и мелодических фрагментов у конкретных исполнителей может быть различно, и в некоторых случаях невозможно определить, гетерофонным ответвлением какой партии является тот или иной голос. Грань между двумя голосовыми партиями в певческих коллективах восточного Полесья оказывается зыбкой.

Естественно, что при такой внутренней подвижности фактуры певицами не осознается разделение голосов на функциональные группы. Это, в частности, подтверждает и отсутствие народной терминологии для обозначения голосовых партий (за исключением отдельных узколокальных традиций, где мелодический голос является солирующим – возможно, не без влияния более поздних форм коллективного исполнительства). Заметим, что у южных славян в исполнительской практике отсутствуют вышеописанные явления, а дифференциация голосовых партий закреплена в специальных названиях (у болгар "бучи", "влачи" – бурдонирующие голоса, "ока", "вика", "грачи" – мелодические).

Закономерно встает вопрос: в чем заключается типологическое различие между диафонией такого вида и отдельными формами гетерофонии, где также происходит некоторая дифференциация голосов, одни из которых интонируют ближе к верхней границе амбитуса, другие — к нижней, а трети охватывают весь звуковой диапазон? В работе И.Федоренко описанный вид многоголосия характеризуется как "переходный" между бурдонной диафонией и гетерофонией (однако непонятно: переход от чего к чему?). Вероятно, правильнее было бы говорить о смешанном виде многоголосия, совмещающем в себе черты гетерофонии и диафонии с бурдоном.

Инна Федоренко  
(Красноярск)

### МНОГОГОЛОСНАЯ СИСТЕМА В ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ РУССКО-БЕЛОРУССКО-УКРАИНСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ

Один из важных аспектов изучения народного многоголосия — рассмотрение взаимодействия различных типов фактуры. Это взаимодействие может быть двояким. С одной стороны, во многих песенных традициях русской этнической территории существуют несколько видов ансамблевого пения. Как правило, они связаны с разными историческими и стилевыми пластами местного фольклора: жанры более позднего происхождения и жанры раннетрадиционные отличаются по ряду признаков, в том числе и по типу фактуры. При исследовании подобных традиций обнаруживаются промежуточные, переходные формы, сочетающие черты различных многоголосных стилей. С другой стороны, переходные явления возникают и при продвижении по территории, когда один вид многоголосия сменяется другим. Это закономерно, т.к. в народной песенной культуре резкие, четкие границы отсутствуют, выделяются центры интеграции каких-либо качеств и области дезинтеграции, периферии.

Связи между различными типами многоголосия и "по вертикали" (в рамках одной традиции) и "по горизонтали" (при продвижении по территории) мы попытаемся показать на примере лирических песен западного региона (русско-белорусско-украинского пограничья, сокращенно — РБУ-пограничья).

Как и в других песенных традициях, жанр лирических песен на РБУ-пограничье неоднороден. Мы находим здесь две группы песен, отличающихся и стилистически, и стадиально. Первую состав-

ляют узкообъемные напевы, принадлежащие к ранним пластам местного фольклора. Вторую — широкообъемные напевы более позднего происхождения. Лирические песни этих групп отличаются не только стилистической, но и формой бытования (З.Эвальд). Узкообъемные напевы являются сезонно-приуроченными, время их исполнения ограничено определенными рамками годового календарного круга ("весенние", "летние" и т.д.). Широкообъемные напевы — неприуроченные. По словам исполнителей, их можно петь "в беседе", "в гулянье", "в любое время".

Для западных лирических песен характерно ансамблевое, многоголосное исполнение. Виды многоголосия различны. Для широкообъемных неприуроченных напевов типичен так называемый стиль пения "с подводкой", представляющий одну из разновидностей функционального двухголосия. В узкообъемных приуроченных напевах выделяются два вида фактуры: диафonia с бурдоном и вариантная гетерофония.

Диафония с бурдоном распространена лишь в юго-западной части исследуемой территории. Она основана на двух самостоятельных голосовых партиях, наличие которых четко осознается народными певцами. Это группа "басов", повторяющих бурдонный звук на основном тоне напева, и солирующий мелодический голос, охватывающий весь диапазон. В зависимости от сложности и развитости партии "басов", в этой зоне можно выделить два вида диафонии с бурдоном. В первом из них функция нижней голосовой партии сводится к простому бурдонированию на основном опорном тоне. В этом случае рассматриваемая фактура предстает в наиболее схематическом, простом выражении. Во втором виде диафонии с бурдоном нижние голоса более развиты. Из простого, "однослоиного" бурдона они превращаются в гетерофонный пучок разнящихся друг от друга исполнительских версий. Вся фактура приобретает облик гетерофонии с элементами бурдона, и является, видимо, переходной формой между диафонией с бурдоном и вариантной гетерофонией. "Переходность" ее подтверждается и территорией распространения — на границе с областью "чистой" гетерофонии.

В ареале диафонии с бурдоном появляются отдельные напевы, распетые своеобразно. Их фактуру можно определить как узкообъемное функциональное двухголосие. По нашему мнению, оно возникает на основе диафонии с бурдоном под влиянием более поздней исполнительской культуры в отдельных певческих ансамблях. Своеобразие описываемого двухголосия заключается в том, что второй голос надстраивается не сверху (что характерно для функционального двухголосия), а снизу, под основной голосовой партией, заменяя

собой бурдон, благодаря чему сохраняется узкий диапазон напевов. Происходит синтез качеств, типичных и для традиционной, и для поздней исполнительских манер. Распространение этого типа фактуры носит "точечный" характер и зависит, видимо, от стилевой ориентации певцов.

Не менее значимым типом фактуры в приуроченных лирических песнях РБУ-пограничья является вариантная гетерофония (охватывает остальную часть региона). Более поздняя исполнительская культура (широкообъемное функциональное двухголосие) оказывает заметное воздействие и на вариантную гетерофонию. Иногда в напевах над гетерофонным пучком голосов возникает сольный терцовый подголосок, расширяющий их диапазон.

Таким образом, в многоголосной традиции РБУ-пограничья пропадают контуры системы, т.е. связей различных фактурных решений, воплощений напевов. В этой системе выделяются три основных типа фактуры. Два - в приуроченной лирике (диафония с бурдоном, вариантная гетерофония); один - в неприуроченной (функциональное двухголосие "с подводкой"). Все три формы многоголосия оказываются связанными переходными явлениями как части единого организма. Более поздние исполнительские приемы, характерные для слоя неприуроченных лирических песен, начинают влиять и на исполнение раннетрадиционных напевов. Именно на уровне многоголосия происходит пересечение, взаимодействие двух пластов лирической песенностии РБУ-пограничья.

Жанна Краснова  
(Ленинград)

#### НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ОБРАЗОВАНИЯ И СТРОЕНИЯ ГЕТЕРОФОННОГО МНОГОГОЛОСИЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН (НА МАТЕРИАЛЕ ОДНОЙ ТРАДИЦИИ РУССКО-БЕЛОРУССКОГО ПОГРАНИЧЬЯ)

В русской народной культуре гетерофония выступает и как самостоятельный вид многоголосия, и как элемент других многоголосных стилей. Представляется необходимым осмыслить гетерофонию с точки зрения принципов музыкального мышления и выяснить конкретный "механизм" возникновения гетерофонной ткани в разных локальных традициях.

В докладе данная проблема рассматривается на материале одной микротрадиции русско-белорусского пограничья (д.Булавкино Кунинского р-на Псковской обл.). Использованы многоканальные ансамблевые и сольные записи свадебных и календарных песен, произведенные в разные годы от одних и тех же исполнителей, а также учтены варианты этих песен, бытующие в близлежащих деревнях.

Принято трактовать гетерофонию как исторически раннюю форму фольклорного многоголосия, основанную на сочетании близких вариантов напева и характеризующуюся особым фоническим эффектом. Будучи в принципе верной, эта трактовка все же не вскрывает сущностных свойств гетерофонии - ее положения в системе "склад-фактура" (Т.С.Бершадская).

С точки зрения склада, понимаемого как тип мышления, гетерофонная музыка монодийна. Многоголосность - единственное свойство гетерофонии, противоречащее общепринятым представлениям о монодии. Однако, следует признать (это уже сделано применительно к одноголосию), что многоголосие может быть не только принципом музыкального мышления, но и внешним фактурным моментом.

Возникновение многоголосной фактуры в музыке монодического склада носит непреднамеренный, "случайный" характер и предполагает наличие двух условий: бесписьменной традиции и отсутствия у исполнителей специальной установки на одноголосную фактуру.

Таким образом, гетерофония - вид многоголосной фактуры, возникающий при коллективном исполнении музыки монодического склада - в условиях бесписьменной традиции, в результате синкретической фактурной установки исполнителей.

"Импровизационность", на которую часто указывают в связи с гетерофонией, ограничена микроварьированием напева. Можно выделить условно три уровня варьирования в соответствии с величиной единицы (сегмента) варьирования:

- 1) сегмент - мелодико-ритмическая единица напева;
- 2) сегмент - слого-ритмическая единица (слогодоля);
- 3) сегмент - мелодическая синтагма (термин В.И.Елатова).

Анализ всех зафиксированных нами вариантов слого-ритмических сегментов убеждает в том, что участники ансамбля не стремятся к сочетанию в многоголосии каких-либо вариантов, не отдают предпочтения консонантным или диссонантным соединениям вариантов.

Варьирование синтагмы встречается сравнительно редко и приводит к наиболее существенным преобразованиям напева. По мере уве-

личения варьируемого сегмента гетерофония приобретает более развитые формы.

Эффект звучания гетерофонного многоголосия в локальных традициях обладает определенным постоянством. Причем, нормативность вертикали "узаконивается" не только многократностью сочетаний типовых вариантов напева, но и наличием закономерностей в самой организации фактуры. Они коренятся в логике развития отдельных голосов, но обуславливают собой упорядоченность и вертикального аспекта.

Чтобы понять логику варьирования внутрислоговых распевов, важно выяснить иерархию звуков в слогоритмическом сегменте. Исполнители часто заменяют небольшие распевы одним звуком. Такие звуки можно назвать опорными тонами мелодии. Варианты внутрислоговых распевов, по сути, есть разные способы выявления опорных мелодических тонов.

В варьировании напевов сочетаются два принципа: собственно мелодические приемы, связанные с логикой поступенности, и варьирование самых опорных тонов.

Существенной чертой второго принципа является то, что в огромном большинстве случаев опорные тоны мелодии заменяются на звуки, отстоящие на терцию. В докладе делается попытка трактовать данное явление с точки зрения закономерностей монодического лада для его обозначения предлагается термин "функциональное подобие".

В варьировании опорных мелодических тонов наблюдается также возможность замены любой ступени лада на устой или верхнеквинтовый тон (в квинтовых ладах). Это наводит на мысль об особом положении в монодическом ладу устоя и верхнеквинтового тона, являющихся некими звуковыми константами, ориентирами слуховой настройки, которые постоянно пребывают в зоне слухового сознания исполнителей.

Гетерофония, будучи монодией по типу мышления и многоголосием по результату, представляет из себя переходную форму. Можно усмотреть связи принципа функционального подобия ступеней терцового соотношения с принципом "терцовой вторы", явления замен звуков на устой и "квинту" с принципом бурдона на этих ступенях.

Исследование гетерофонии дает яркий пример диалектики случайного и закономерного, удивительный феномен "организованности неорганизованного".

Евгения Резниченко  
(Москва)

### НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД СЕВЕРНОРУССКОЙ ВАРИАНТНОЙ ГЕТЕРОФОНИЕЙ

Расслоение голосовых линий на определенные группы в напевах традиционных русских песен гетерофонного склада было открыто Е.Гиппиусом и описано им в предисловии к сборнику "Двенадцать русских народных песен" (1977 г.). Материалом послужили многоканальные нотации песен различных местных стилей (среди них есть и северорусские). Фактура в проанализированных им напевах характеризуется разделением голосовых линий отдельных исполнителей на три звуковысотные группы, одна из которых "тяготеет к верхнему краю амбитуса", другая - к его нижнему краю, а третья "ожхватывает весь амбитус напева целиком".

Многоканальные записи последних лет подтверждают широкую распространенность этого явления в различных северорусских традициях, его существование как в регистрово однородной (например, в Карельском Поморье, на Вычегде), так и в регистрово контрастной версиях (например, в некоторых лешуконских селах).

Анализ дифференцированной гетерофонии в напевах песен из трех северорусских регионов: Карельского Поморья, среднемезенского и лузско-сухонского бассейнов - выявил ряд общих закономерностей. Главная из них - наличие бинарной оппозиции в соотношении пучков голосовых линий. Как правило, гетерофонная фактура расслаивается на два различающихся по амбитусу пласта. Соотношение их может быть различным: 1 вид - весь диапазон /его нижний край; 2 вид - весь диапазон /его верхний край; 3 вид - нижний/ верхний края диапазона<sup>I</sup>). Расслоение на три звуковысотных пласта (4 вид) в песенных напевах указанных традиций встречается значительно реже и, на наш взгляд, является производным, сводимым к бинарности.

В некоторых случаях соотношения пучков голосовых линий представлены однозначно, их конкретное наполнение стабильно (например, в равносегментном политекстовом напеве процальных судебных песен средней Мезени - см.тезисы В.Листочкиной). Однако чаще тот же принцип бинарной оппозиции представлен более сложно.

<sup>I</sup>) Диапазоны разных пластов, как правило, отличаются лишь одним крайним звуком.

Так, в напевах приуроченных лирических песен средней Сухоны группе голосов, устойчиво ориентированных на верхний край диапазона, противопоставлена другая группа, ориентированная либо на весь диапазон, либо на его нижний край. Взаимозаменяемость двух последних случаев приводит к тому, что одни и те же песни могут существовать в нескольких фактурных версиях (виды 2-4), которые в данном регионе являются принципиально тождественными (И. Никитина). Сходные закономерности наблюдаются в фактуре свадебных песен Карельского Поморья (с. Вирма), где часть исполнителей ориентирована на верхнюю часть амбитуса напева, другие же – либо на нижний край, либо на весь амбитус.

Расслоение голосовых линий по амбитусу отчасти сближает данный вид северорусской гетерофонии с функциональным двухголосием. Сходство усиливается в тех случаях, когда эти виды фактуры реализуются в рамках однотипной вертикальной структуры (с терцовыми рядами созвучий) и в близких мелодических формах. Укажем признаки дифференцированной вариантной гетерофонии, общие с другими видами функционального одноголосия и принципиально отличающие ее от функционального двухголосия: 1) обязательное совпадение мелодического членения напева во всех пластиах гетерофонной фактуры; 2) тембровая однородность голосов разных звуковысотных групп в рамках одного регистра (тембровое выделение возникает лишь вследствие индивидуальной окраски голосов отдельных певцов); 3) осознание певцами всех вокальных версий напева как однофункциональных; 4) чередование в напеве гетерофонных и стабильно унисонных разделов, причем последние могут охватывать как целую ячейку, так и ее часть. Диапазон унисонного раздела для каждого пласта голосовых линий может превышать диапазон гетерофонных разделов. Последний (четвертый) признак характерен именно для северорусской гетерофонии.

Относительная нестабильность, вариативность структуры дифференцированной вариантной гетерофонии в рамках одной традиции, возможность переориентации одного певца на другой пласт фактуры в мелодически близких песнях – все это свидетельствует о том, что описанное расслоение относится к видовым, а не родовым признакам фактуры.

Наши наблюдения показывают, что в рамках одного жанра у одного ансамбля могут сосуществовать разные виды гетерофонной фактуры. Так, в свадебных песнях Карельского Поморья, в среднемезенской традиционной лирике встречается и дифференцированная, и не-

дифференцированная вариантная гетерофония. В свадебных песнях средней Мезени (см. тезисы В. Листочкиной) представлен весь характерный для русского Севера спектр видов гетерофонии – от близкой к монодийной до развитой вариантной с расслоением голосовых линий.

Валентина Листочкина  
(Москва)

### О СООТНОШЕНИИ МЕЛОДИКИ И ФАКТУРЫ В СВАДЕБНЫХ ПЕСНЯХ СРЕДНЕГО ТЕЧЕНИЯ МЕЗЕНИ

В традиционном свадебном ритуале среднего течения реки Мезень (относящемся к причетно-песенному типу свадьбы) обрядовые песни занимают важное место – отмечая, с одной стороны, начало прощальных обрядов, и с другой – моменты контактов двух родов. Весь корпус песен насчитывает десять текстов и охватывает две основные жанровые разновидности: прощальные песни и песни контактов. На обследованной территории<sup>I</sup> были выявлены две группы напевов – с сегментированным и с цезурированным видом музыкальной ритмики, опирающиеся соответственно на тонический и силлабический виды стиха. Первая группа, охватывающая все жанровые разновидности свадебных песен, включает три политестовые и один монотекстовый напев; вторая, объединяющая песни контактов, – политестовый и монотекстовый напевы.

В свадебных песнях данного региона мы встречаем различные виды однорегистровой вариантной гетерофонии, реализующейся в характерной для Русского Севера диатонической шкале. При этом в напевах двух названных типологических групп обнаружены разные фактурные принципы звуковысотной организации.

В ходе анализа партитурных нотаций в песнях первой типологической группы прослеживается тенденция к расслоению фактуры по амбитусу. Между исполнителями происходит распределение участков звуковысотной шкалы. Как правило, она делится на две зоны – часть исполнителей охватывает амбитус напева целиком, другая часть – не полностью (их диапазоны отличает один звук – верхняя или нижняя точка амбитуса; реже – два звука).

<sup>I</sup>) Она охватывает пять соседних деревень Лещуконского района Архангельской области.

Сказанное касается двух самых распространенных политечстовых напевов<sup>I)</sup> первой группы, на которые распет основной блок текстов местных свадебных песен. В равносегментном напеве полный амбитус, используемый в одних вокальных линиях, сочетается с его нижней частью, в других такая картина довольно стабильна. Большее разнообразие версий мы наблюдаем в неравносегментном напеве. В песнях, исполненных ансамблями разных деревень, представлены следующие виды расслоения гетерофонии: сочетание полного амбитуса либо с его верхней частью, либо с нижней; значительно реже встречается совмещение двух принципов.

В песнях с цезурированными напевами такого деления амбитуса не наблюдается. Фактура монотекстового напева – недифференцированная вариантная гетерофония; фактура политечстового – слаборазвитая вариантная гетерофония, временами смыкающаяся с монодийной.

Многоголосный склад среднемезенских свадебных песен так или иначе подчеркивает особенности их мелодической композиции. Границы мелодических ячеек всегда отмечены фактурно. В большинстве случаев они маркируются унисонами. Однако в одних и тех же точках формы унисоны могут заменяться соответствующими терцовыми созвучиями. В этих случаях унисоны способствуют дискретности ячеек, созвучия – их слитности. Таким образом, фактура является одним из факторов формирования той или иной мелодической композиции. Другим, не менее важным фактором, служит ритмика – наличие нескольких типовых, повторяющихся ритмоформул определяет соответствующее число мелодических ячеек.

Внутри мелодических ячеек в голосовых линиях отдельных певцов могут возникать дополнительные ячейки-мелосегменты – короткие кадансовые "формулы" или более развитые построения. Вид мелосегмента зависит, по-видимому, от индивидуальных певческих особенностей исполнителя. Это также является следствием "деления" амбитуса и связанного с ним расслоения гетерофонной фактуры. Наиболее показательна запись песни "По сеничкам" из д. Йрома. Здесь мы видим "полифонизацию" гетерофонной фактуры; относительная простота ритмики и мелодики компенсируется целым "букетом" вариантов исполнительских линий.

Итак, в рассмотренных песнях мы встречаем различные виды однорегистровой вариантной гетерофонии, в том числе ее крайние

точки, – от развитой "полифонизированной" до слаборазвитой, едва ли не монодийной. Фактура в них тесно связана с закономерностями мелодической композиции. Мелосегментирование, на наш взгляд, представляет собой факультативное явление – несмотря на то, что встречается довольно часто. Таким образом, мелодика и фактура действуют одновременно, параллельно. Характерно, что максимальное разнообразие фактурных версий отличает неравносегментный политечстовый напев, мелодическая композиция которого наиболее сложна.

I) Они зафиксированы во всех пяти деревнях и исполнены "спетьми" и достоверными в возрастном отношении ансамблями.

Маргарита Енговатова  
(Москва)

## ДВУХГОЛОСИЕ С ПОДВОДКОЙ В КУЛЬТУРЕ РУССКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ

Многоголосый стиль пения "с подводкой"<sup>I)</sup> – функциональное двухголосие с верхним сольным подголоском определенной структуры – широко распространено в культуре восточных славян. Только в этом стиле поются лирические песни на территории левобережной и части правобережной Украины; в Белоруссии двухголосие с подводкой отсутствует только в Поозерье. Огромную территорию распространения имеет оно и у русских: охватывая всю южную часть европейской равнины, далее простирается на юном Урале и Алтае и существует почти повсеместно в Сибири. Практически двухголосие с подводкой отсутствует лишь в традициях русского Севера и Северо-Запада. Как периферийную зону его распространения следует рассматривать верхнее Поволжье – Калининскую, Ярославскую, отчасти Владимирскую области. Далее на восток граница распространения данного типа многоголосия делит пополам (на северную и южную части) Горьковскую, Кировскую и Пермскую области.

Несмотря на столь обширный ареал и огромную роль двухголосия с подводкой в русской лирической песенности, оно не только не изучено в отечественной фольклористике, но даже вопрос о его существовании в русской традиции практически не ставился.

Впервые пение с подводкой было описано на белорусском материале в конце 30-х годов З.В.Эвальд в работе "Заметки о песенных стилях Белорусского Полесья" (опубликованной лишь в 80-е годы). У украинцев пение с подводкой (по традиционной украинс-

<sup>I)</sup> Традиционные термины "подводка", "подводить" существуют на территории Белоруссии, части Украины (Полесье) и части русской этнической территории. Наряду с ними у русских применяются и другие традиционные термины: "выводка", "выводить", "выносить", "брать в гору" и др. Мы будем применять термин "подводка" как рабочий, так как, во-первых, именно в этой терминологии данный тип многоголосия был впервые описан З.Эвальд, а во-вторых, им широко пользуются в устном общении собиратели и исследователи русской песни и термин уже "прижился".

Слово "подводка" входит в словарь А.А.Лобанова, в том числе со следующим обоснованием: "Подводка – это способ пения, при котором верхний голос (или обе партии) движутся вправо, в то время как нижний – влево. Такой способ пения характерен для многих народов Европы и Азии, в том числе для русской народной песни".

кой терминологии – "с горяком" (описано Л.Ященко гораздо позже – в начале 60-х годов) и в самой общей форме. В русской фольклористике встречаются лишь краткие указания на его существование в предисловиях к сборникам курских и орловских песен А.В.Рудневой и Н.М.Бачинской. Сюда же можно отнести и свидетельства В.М.Шурова и М.А.Лобанова, приводящих в своих работах традиционную терминологию ("петь на вынос", "идти в гору", "взводить", "выводить" и пр.), характеризующую данный тип многоголосия.

Наша задача – дать по возможности полную характеристику двухголосия с подводкой в культуре русской лирической песни, охарактеризовать его отличие от другого, типологически сходного явления – двухголосия с верхним сольным подголоском "дишкантом" казачьих традиций.

Наиболее устойчивыми структурными признаками двухголосия с подводкой являются следующие:

1) Наличие двух самостоятельных вокальных партий, одна из которых исполняется группой певцов, а другая – всегда альтом соло.

2) Мелодическая структура его сольного подголоска: он охватывает верхнюю часть звуковой шкалы напевов, нижней границей служит 4-ая ступень<sup>I)</sup>. Для мелодических ячеек характерен контур "опрокинутой" волны – , в результате чего возникает противодвижение его в кадансе по отношению к нижнему голосу. В качестве обязательных в каждой мелодической ячейке выступают звуки четвертой, пятой и восьмой ступеней лада, образующие своеобразный "каркас" мелодической линии, вариативно заполненный другими звуками.

3) В координации двух вокальных партий преобладают терцовые и квинтовые созвучия, образующиеся часто противоположным движением голосов.

4) Типизированные кадансы имеют следующее строение: верхний голос движется от четвертой ступени к восьмой (скачком, восходящим движением, в том числе с опеванием восьмой ступени); для нижнего голоса характерно нисходящее поступенное движение к опорному тону. Опорный тон всегда выражен не унисоном, но октавой.

<sup>I)</sup> Так как опорным тоном в построении может быть практически любой звук нижней части шкалы (У, ГУ, Ш, П, I ступени), то для удобства изложения мы условно принимаем его за I ступень и в соответствии с этим нумеруем остальные звуки верхней голосовой партии. При цифровом же обозначении звуков нижней голосовой партии или всего напева такой необходимости не возникает, и мы исходим из обозначения основного опорного тона напева, как I ступени.

Наибольшее распространение и наибольшую национальную характерность в русской культуре двухголосие с подводкой получило в напевах, имеющих определенное ладово-мелодическое строение, в связи с чем мелодико-многоголосный стиль этих напевов обретает следующие дополнительные характеристики:

1) Широкий диапазон нижней голосовой партии, основанной на скреплении разных мелодических ячеек и разворачивающейся в объеме У-ІУ - 5 ступеней звуковой шкалы.

2) Ячейковое строение верхней голосовой партии, развивающейся в амбитусе квинты-септимы (4-8 или 4-10 ступени звуковой шкалы).

3) Ладовая форма напевов характеризуется переменностью (часто - неоднократной) опорного тона вниз на терцию, кварту, реже - квинту, секунду.

4) Мелодические композиции в целом имеют многоячейковую структуру и складываются из чередования узкообъемных двухголосных построений (преимущественно с терцовой надстройкой верхнего голоса над квартовыми и квинтовыми ячейками нижнего) и широкообъемных, со строением верхнего голоса по типу подводки.

5) Результат всего предыдущего - широкообъемность напевов (звуковой объем более октавы, может достигать ундеции - У-7 ступени).

6) На уровне мелодического типа данные напевы характеризуют комбинаторика построений в форме целого.

Будучи связанным в русской культуре по существу с одним только жанром - лирической песней, данный многоголосный стиль имеет многообразные формы воплощения, что обусловлено вариативностью других компонентов песенной системы в различных региональных традициях. Наиболее подвижны в этом отношении ритмическая форма напевов и ладовое их строение (с разными формами переменности опорного тона или даже с отсутствием таковой).

Неоднородность мелодико-многоголосного стиля пения с подводкой проявляется в двух "срезах" этой культуры: синхроническом и диахроническом. Диахронический срез позволяет отделить от традиционных песни поздней городской стилистики. Этот пласт песен обладает единством стиля на всей территории распространения. Заметно, что песням этого пласта свойственны некоторые черты украинского пения "с горяком" (тип ритмической формы, особенности ладового строения с возможным переинтонированием опорного звука на тон вверх, с использованием в кадансах второй низкой ступени

и пр.). Второй - синхронический - срез пласта традиционных лирических песен с подводкой позволяет объединить региональные их формы в две типологические группы:

I) Напевы в мелодическом стиле и формах, сходных для лирических песен всех восточных славян (распространены на Украине, в Белоруссии, в части западных и южных традиций русской песенности).

2) Напевы, отличающиеся развитыми, жанрово характерными для русских протяжных песен формами, с ведущей ролью в формообразовании мелодического компонента (мы выделяем три основных региона их распространения: территорию юго-восточных традиций, волжско-камского бассейна, уральско-сибирский).

Напевы второй типологической группы в двух первых регионах составляют оппозицию пласту узкообъемных напевов, в иных характерно местных формах многоголосия. В третьем регионе - уральско-сибирском - они, как правило, представляют единственный стилевой пласт в жанре протяжной песни. Об устойчивости "двухслойной" структуры жанра лирической песни на европейской территории свидетельствует, в частности, тот факт, что она сохраняется и у финно-угорских народов, поющих русские протяжные песни: у мокша-и эрзя-мордвы, удмуртов, коми-пермяков. Представляется возможным интерпретировать напевы второй типологической группы как результат взаимодействия различных местных мелодико-многоголосных стилей со стилем пения с подводкой. Можно утверждать, что русская культура протяжной песни как никакая другая дала в напевах этой группы многообразие воплощения данного многоголосного стиля.

В изучении видов двухголосия с верхним сольным подголоском важным аспектом является их сравнительное исследование. Наиболее остро этот вопрос встает при сопоставлении двухголосия с подводкой и двухголосия с дишкантом. При всем сходстве этих двух подголосков (частично, даже структурном) их следует, на наш взгляд, считать разными видами сольных подголосков по двум причинам:

I) Дишкант имеет серьезные структурные отличия от подводки: он реализуется в ангемитонной шкале (состоящей иногда из скрепления трихордовых образований), имеет всегда один опорный тон, независимо от ладового строения партии нижнего голоса; нижней его границей служит не четвертая, а пятая ступень, которая имеет функцию дополнительного опорного тона.

2) Дишкант реализуется в ином виде песенной системы, нормативным для которой является одноячайковое строение нижнего голоса, без переменности опорного тона или с переинтонированием его

на субтон. В случаях же многоячейкового строения нижнего голоса (в более позднем пласте казачьих песен), он как бы сохраняет свои "родовые" признаки и никогда не ориентирован на иную ладовую организацию новых ячеек, а сохраняет свою ладовую независимость.

Подводка и дишкант не исчерпывают многообразия верхних сольных подголосков в региональных традициях русской лирической песни. Их сравнительное изучение – задача будущих исследований.

Татьяна Дигун  
(г.Чехов)

### О НЕКОТОРЫХ ВИДАХ МНОГОГОЛОСИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ПЕСЕН СЕВЕРСКОГО ДОНЦА

Основные виды многоголосия традиционных песен казаков Северского Донца:

- 1) вариантная гетерофония без постоянного разделения амбитуса напева между певческими голосами (свадебные песни);
- 2) развитая вариантная гетерофония с эпизодическим обособлением верхнего солирующего подголоска, имеющего квинтовую ладовую опору; усложнение этого вида многоголосия в отдельных напевах нижним подголоском с опорой на первой ступени лада (свадебные, хороводные песни);

3) темброво-контрастное двухголосие в его наиболее распространенных разновидностях: а) разделение певческих голосов на базовую партию (солирующую или групповую с преобладанием унисонных схождений мелодических линий) и дишкант; б) эпизодическое появление верхнебасового подголоска с квинтовой ладовой опорой, различные формы исполнительского воплощения верхнего голоса (мелодизированная и ориентированная сугубо на вертикальное насыщение напева); в) усложнение фрагментов протяжных напевов нижнебасовым подголоском, регистрово удваивающим дишканта.

Типологическое сопоставление традиционного материала Северского Донца с иными локальными певческими культурами с целью выявления универсальных правил многоголосной структуры донецких фольклорных произведений. Рассмотрение под этим углом зрения всех партий, составляющих многоголосное целое донецкой традиции (основной группы голосов, верхне- и нижнебасового подголосков, дишканта).

Елена Шишкина  
(Астрахань)

### О МНОГОГОЛОСНОМ СТРОЕНИИ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН ВОЛГО-АХТУБИНСКОЙ ПОЙМЫ (АСТРАХАНСКАЯ ОБЛАСТЬ)

Изучение мелодики и многоголосия свадебных напевов Нижнего Поволжья проводилось на материале, собранном в Волго-Ахтубинской пойме, и привело к определению трех стилевых ареалов: верховья Волго-Ахтубинской поймы (села Каменный Яр, Солодники, Поды, Вязовка), низовья поймы волжского правобережья (села Федоровка, Енотаевка, Ивано-Николаевка, Замъяны) и левобережья (реки Ахтубы) (села Больное, Селитренное, Тамбовка). При этом такие признаки, как звуковые шкалы и рабочие диапазоны отдельных партий, ладовое строение мелодических оборотов (ячеек) и координация мелодических ячеек с ритмической формой в этих ареалах близки и сходны. Различия проступают на уровне лада, мелодического строения ячеек, особенностей вертикали, типов кадансов. В качестве зон интеграции выделились ареалы верховьев Волго-Ахтубинской поймы и левобережья Ахтубы, зоны интерференции – низовья поймы волжского правобережья, в которой мы находим смешение признаков обоих ареалов.

Многоголосный склад нижневолжских свадебных напевов определяется нами как темброво-контрастное функциональное двухголосие, с наличием двух, достаточно различных по мелодическому строению и высотной характеристике голосовых партий. Однорегистровое воплощение каждой голосовой партии нормативно. Основная голосовая партия исполняется группой низких голосов (по народной терминологии – "басить"), другая, верхняя – преимущественно солирующая (по народной терминологии – "подымать", "выносить", "вытягивать"). Нижняя голосовая партия является ведущей, она определяет особенности мелодического строения каждой из рассматриваемых песен. Верхняя голосовая партия исполняется одной-двумя певицами и представляет собой контрапунктический подголосок к нижней партии, при этом его мелодическая линия формируется на основе типовых форм координации по вертикали с ведущей ансамблевой партией. Особенностью многоголосной фактуры нижневолжских свадебных песен является совмещение в ней собственно функционального двухголосия и гетерофонного склада с участками унисонного звучания. Это приводит к двойной дифференциации звуковых шкал: разделению

диапазона в двухголосии и совмещению диапазонов верхней и нижней голосовых партий в моменты унисонного звучания. Схождения голосовых партий в унисон не произвольны: они выделяют грани ладовой формы и мелодической композиции.

В сообщении рассматриваются также разновидности вертикальных соотношений в напевах определенных нами ареалов. Возникающие вертикальные созвучия являются не следствием случайных мелодических связей, а системой взаимодействующих элементов, составляющих единое целое, организующей их согласованность и соподчинение. Доминирует по вертикали терцовая структура созвучий, однако в разных ареалах терцовые структуры различным образом соединяются с другими видами созвучий. Так, помимо терцовых, вполне осознаны и закреплены в постоянных местах формы в напевах верховьев Волго-Ахтубинской поймы созвучия квартовые ( $\frac{4}{1} \frac{7}{4}$ ) и квинтовые ( $\frac{5}{1} \frac{4}{4}$ ); в напевах левобережья Ахтубы - квинтовые ( $\frac{1}{1} \frac{3}{3} \frac{2}{2} \frac{4}{4}$ ) и октавные ( $\frac{5}{1} \frac{5}{5}$ ). Вертикальная структура напевов низовьев поймы волжского правобережья представлена в основном созвучиями терцовых комплексов секундового соотношения ( $\frac{3}{1} \frac{5}{3} \frac{6}{4} \frac{4}{2} \frac{2}{1}$ ), а также квинтовыми созвучиями ( $\frac{4}{2} \frac{6}{1} \frac{5}{5}$ ), что ярко показывает интегрирующую роль ареалов верховьев поймы и левобережья Ахтубы.

Наиболее разнообразны типы вертикальной корреляции основных ладовых опор в обоих голосовых партиях напевов верховьев поймы: здесь возможны такие соотношения как квинтовое, терцовое, а также сведение ладовых опор в унисон; типы вертикальной корреляции ладовых опор могут быть различны на протяжении одного напева в разных ячейках. В напевах сел низовьев Волго-Ахтубинской поймы (как волжского правобережья, так и левобережья Ахтубы) основным интервалом корреляции по вертикали ладовых опор являются унисон, что сближает эти ареалы.

Многоголосный склад нижневолжских свадебных напевов "перекрывает" на территории Волго-Ахтубинской поймы многочисленные структурно-ритмические типы (более 10-ти), а также два типа ладовых форм (с одним опорным звуком и с наличием двух сопоставляющихся опор), что способствует монолитности традиции, объединяющей жанровые разновидности и типологические группы свадебного ритуала Нижнего Поволжья в одну систему.

Татьяна Калужникова  
(Свердловск)

## МНОГОГОЛОСИЕ В ПЕСНЯХ СРЕДНЕГО ГОРНОЗАВОДСКОГО УРАЛА

Многоголосие в песенном фольклоре Среднего горнозаводского Урала не изучалось ранее специально (отдельные замечания содержатся в статье Л.Христиансена "Процесс складывания напева и его многоголосного распева у народных певцов"<sup>I</sup>). Поэтому наша задача заключается в типологическом рассмотрении форм совместного народного пения в связи с системой жанров и различными компонентами песенной формы. Поскольку к настоящему времени не выработано единой методики анализа народнопесенного многоголосия и связанного с ним круга понятий, считаем целесообразным исходить из осознания местных типов многоголосия народными исполнителями.

На территории уральских горных заводов распространены женские и смешанные народные бытовые ансамбли, в которых используются два способа пения - грудным и головным (фальцетным) звуком. Смешанными ансамблями могут исполняться проголосные песни, женскими - все жанры местной традиции. Среднеуральский народный ансамбль включает в себя высокие женские голоса (средний диапазон - h - c<sup>1</sup> - c<sup>2</sup> - e<sup>2</sup> ), низкие женские (f - a - a<sup>1</sup> - c<sup>2</sup> ) и высокие мужские (d - f - g<sup>1</sup> - c<sup>2</sup> ). В смешанном ансамбле высокие мужские и низкие женские голоса обычно ведут одну партию.

В народной терминологии нашли отражение структура многоголосного ансамбля и соотношение в нем голосовых партий. Певцы отчетливо дифференцируют голоса в многоголосии на "первый" (нижний) и "второй" (верхний), выделяя тем самым двухголосие в качестве типовой формы местного многоголосного пения. По замечанию народных певиц Режевского района Свердловской области, "первый голос заинает, второй - припеваётся". Эта закономерность - исполнение "начина" песни низкими голосами (женским либо мужским) - обнаруживается как в женском, так и в смешанном пении. Другой термин - "петь волной" - "толстым и тонким голосом" - служит для обозначения разных видов двухъярусного многоголосия с октавным регистровым удвоением.

<sup>I</sup> Вопросы музыковедения. Ежегодник. Вып. П. М.: Музгиз, 1955. - с. 3-34

Ведущую роль в горнозаводском песенном многоголосии играет двухголосие терцово-квинтовой основы, в котором параллелизмы терций и квint сменяются противоположным ходом голосов, а грани песенной формы отмечаются слиянием их в унисон. Такая организация многоголосия характерна для свадебных песен, групповых свадебных причитаний, некоторых проголосных. В большинстве проголосных песен в поток параллельного движения, помимо терций и квint, эпизодически вовлекаются трезвучия; верхний голос, обособляясь от нижнего, образует род подводки с мелодическим оборотом У-ИУ-УШ и октавным завершением строфы. Несколько иначе выглядит рассматриваемое двухголосие в плясовых песнях и особенно частушках, где голосовые партии опосредованы функциональной гармонией. В этих жанрах двухголосие, сохраняя терцово-квинтовый основу, обогащается другими интервалами, возникающими в результате свободного воспроизведения в каждой линии типовой гармонической формулы.

Разновидностью описанной формы многоголосия является терцово-квинтовое двухголосие с октавным удвоением одной голосовой партии (двухъярусное), широко представленное в свадебных песнях и групповой причти, реже встречающееся в проголосных. Для местной традиции наиболее типична верхнеоктавная дублировка нижнего пласта, но возможно и нижнеоктавное удвоение верхнего.

Разновидностью двухъярусного многоголосия является октавная монодийная гетерофония, свойственная некоторым свадебным, плясовым песням и групповым причитаниям.

Крайне редко в исследуемом регионе встречается монодийная гетерофония с унисонной основой. Не отраженная в народной терминологии и проявляющаяся в ограниченном круге жанров (групповая причть и старообрядческий духовный стих) эта форма совместного пения осознается самими певцами как одноголосие, что обусловлено эстетикой старообрядческого творчества, не допускающей "многогласного" исполнения стихов и культовых песнопений.

В горнозаводских песнях преобладает ритмически синхронное движение голосов не только в моменты произнесения слов текста, но и во внутрислоговых мелодических оборотах. В проголосных песнях наблюдается несколько большее, чем в других жанрах, ритмическое обособление голосов при сохранении тенденции к моноритмичности.

Определенная взаимозависимость существует между многоголосием и ладомелодическим строением песен Среднего Урала. Обычно обе

линии терцово-квинтового двухголосия образуют в рамках ритмико-структурной единицы песни одну ладомелодическую ячейку с общими для обоих голосов звукорядом и ладовой опорой. Октавное удвоение одной из голосовых партий в двухъярусном многоголосии не вносит принципиально новых черт в соотношение многоголосия и лада. В песнях с подводкой, где интонационные обороты завершаются октавой, "толстый" и "тонкий" голоса развиваются внутри единицы песенной формы в рамках разных ладомелодических ячеек, охватывая различные участки звукоряда и подчеркивая две отстоящих друг от друга на октаву опоры. В проголосных песнях фактурные пласти нередко обособляются благодаря их ладовой индивидуализации, связанной с проявлением одноименной ладовой переменности в одной из голосовых партий.

Отмеченные признаки многоголосия среднеуральских песен – результат исторического становления местных традиций старожилов. Наиболее развитый пласт горнозаводского фольклора – свадебные песни – обнаруживает в области форм совместного пения близость северорусскому фольклору, что обусловлено первоначальным заселением заводских поселков выходцами с русского Севера. Многоголосие многих проголосных песен заставляет вспомнить о переселенцах из Средней России, с Украины, а также о казаках, в разное время пополнявших число заводских жителей. Все это доказывает необходимость исследования многоголосия с комплексных научных позиций.

Лариса Мухомедшина  
(Иркутск)

### О МНОГОГОЛОСНОМ СТРОЕНИИ ТРАДИЦИОННЫХ ПРОТЯЖНЫХ ПЕСЕН ПРИАНГАРЬЯ

Протяжные песни – важная часть современной певческой культуры Приангарья (мы основываемся на собственных полевых записях, сделанных в Кежемском районе Красноярского края). Традиционные "старинные" песни исполняют сейчас женские и смешанные ансамбли, в прошлом были распространены и мужские.

Фактура местных традиционных протяжных песен – функциональное двухголосие. Нижнюю, основную, партию поют несколько певцов, верхняя, подголосочная – сольная. Нижняя партия складывается из

"зачина", переходящего в пучок структурно однородных мелодических версий, развивающихся по принципу вариантной гетерофонии. Петь нижнюю партию, по ангарской терминологии, означает петь "на толстый голос", верхнюю - "на тонкий голос". Протяжные песни поются в низком регистре. Подголосок всегда завершается унисонным сочетанием с основной партией.

Вокальные партии различаются не только по тембру, составу исполнителей, но и по структуре мелодики. Зачин в отличие от подголоска имеет ярко выраженное ячейковое строение. Ангарские протяжные песни развиваются в диапазоне сексты. Основная партия охватывает большую его часть, подголосок развертывается у верхней границы звуковой шкалы.

В нижнем голосе доминируют горизонтальные связи звуков. Поэтому ячейки в основной голосовой партии имеют четко обозначенный и устойчиво выраженный рельеф: либо волнообразный, либо нисходящий. Каждая такая ячейка содержит одну из важнейших оппозиций горизонтального аспекта лада - оппозицию мелодической вершины и концевого опорного звука. Типизированные мелодические обороты в ангарских песнях - узкообъемные, в пределах кварты или квинты. Мелодическая вершина чрезвычайно активна и воспринимается как центр, аккумулирующий энергию развития. Длительное удерживание мелодической вершины, постоянное вращение вокруг нее, многократные повторения ее создают определенную "зону". Вершина вводится обычно скачком. В отдельных случаях она как бы начинает развитие мелодической линии. Фазы волн неравнозначны. Восходящие скачки кратковременны, активны; спад всегда продолжителен. Поэтому в ячейках господствует нисходящее движение. Напевы складываются из замкнутых и разомкнутых ячеек - первые завершаются главной опорой лада, вторые - побочной опорой лада, лежащей, как правило, выше главной.

Напевы протяжных песен складываются из замкнутых и разомкнутых ячеек различной протяженности, количество которых колеблется от четырех до семи.

Все напевы можно разделить на одноячейковые, основанные на принципе вариированного повтора (они представлены как квартовыми так и квинтовыми ячейками) и многоячейковые, состоящие из сочетаний квартовых и квинтовых ячеек.

Верхняя голосовая партия состоит из трех звуков, которые постоянно "вращаются" вокруг одного из них - длительно выдержанной пятой ступени лада. Верхняя голосовая партия выступает в традиционных песнях в качестве некоей "педали".

Своевобразие местного стиля заключается, в частности, в форме координации двух партий. Между ними постоянно выдерживается квинтовая оппозиция опорного звука ячейки нижней голосовой партии (ячейки могут быть как квартовыми, так и квинтовыми) и стержневого звука подголоска. Причем смена опоры в нижнем голосе влечет за собой смену стержневого звука в подголоске.

Автономность подголоска, его регистровая и тембровая выделенность, специфическая координация с основной партией создают неповторимый характер звучания местных протяжных песен. Типичные для них включения согласных при распевании слогов сообщают напеву активность и делают возможными длительные "растягивания" слога. В подобных случаях приняты вставные слоги "го", "га", "гэ", "во", "ву", "вэ". Согласные звучат здесь резко, звонко, жестко, с сильной атакой. Помимо вставных слогов, при распевании гласных добавляются сочетания гласных - "иे", "иё", "ия". Пульсирующий подголосок, ясно слышимый в ансамбле, постоянно находится в близком соседстве с основной партией, чем объясняются и напряженные диссонирующие сочетания.

Наталья Гилярова  
(Москва)

### МНОГОГОЛОСИЕ КАК ОДИН ИЗ КОМПОНЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ДИАЛЕКТА

Проблема многоголосия как одного из важнейших компонентов музыкального диалекта стала в последние годы в связи с повсеместным применением многомикрофонной записи объектом многочисленных исследований. Такая запись сделала более достоверной и нотную фиксацию мещерских песен различных жанров. При одноканальной записи даже минимального по количественному составу ансамбля (три-четыре исполнителя) нотировщик не имеет возможности последовательно проследить каждый голос-темпер на протяжении песенной строфы и песни в целом.

Некоторые возможности представляет поканальная запись на два магнитофона. В качестве примера обратимся к протяжным песням с. Любовниково (Касимовский район Рязанской области). В них выявлен необычный для этой традиции принцип коллективного исполнения, при котором выявляются следующие основные характеристики голосов в ансамбле: запевала - обычно ведущий основную мелоди-

ческую линию в среднем голосе; бас - линия которого во многом совпадает с запевалой; подголосок - верхний голос. Партия баса распределяется между разными исполнителями. Верхние голоса раслаиваются, но в основном не отходят от мелодии "украшающего" типа. Подобный тип исполнения осознан певицами.

По-видимому, в исполнении протяжных песен здесь сказывается традиция многоголосия свадебных "сокольных" песен, в основе которых лежит одна мелодическая линия, развивающаяся одновременно в разных мелодических и ритмических версиях. Этот тип условно назван нами "сложной гетерофонией". Его специфический признак - наличие диссонирующих секундовых созвучий, кластерных последовательностей. Во многом этому способствует ладовая ангемитонная основа напевов.

В "Мелодике календарных песен" И.Земцовский ставит проблему сопоставления среднерусского и мордовского многоголосия. Безусловную связь этих песенных культур можно проследить в ладовых структурах. Исследователи отмечают наличие в мордовских песнях следующих стилей: "монодийно гетерофонного с эпизодическими отклонениями от унисона, трехголосной хоровой полифонии, типичной для колядок" (Н.Бояркин), бурдонного многоголосия (Т.Ананичева).

При слуховом восприятии русского и мордовского многоголосия возникает множество параллелей. Однако мы должны констатировать, что конечный результат достигается в этих культурах разными путями.

В Мещере прямое совпадение с мордовским многоголосием мы наблюдаем лишь в песнях с.Черные Кадомского района. При сравнении обрядовых песен мордвы-мокши из с.Анаиво (Зубово-Полянский район Мордовской АССР) и сел Промзино и Каргашино выявляется терцовая основа с элементами бурдонирования в верхних голосах. По вертикали могут возникать трезвучные образования. У мордвы-эрзи с.Нижний Мывал (Сосновоборский район Пензенской области), длительное время проживающей в русском окружении, традиционные русские весенние хороводные песни сохраняют черты русского многоголосия. Если в мордовских новогодних, постовых, свадебных песнях действует "трехголосный полифонический стиль", то в весенних хороводных в основе лежит принцип терцовой дублировки. Исполнители делят голоса на первый и второй. В некоторых разделах песенной строфы происходит расслоение голосов, приводящее к кластерным и трезвучным вертикалям.

Основное отличие выше названных весенних песен от их русских вариантов - в характере интонирования, основной чертой которого является стремление "разыграть" песню путем нетемперированного постепенного повышения tessitura к концу песенной строфы, с последующим возвращением к начальной высоте в следующей строфе. Этот же принцип отмечен нами в обрядовых песнях с.Анаиво. Однако в необрядовых песнях он не действует.

Таким образом, сравнение многомикрофонных записей русского и мордовского многоголосия позволяет сделать предварительные выводы о наличии разных принципов его организации. Мещерских песнях, относящихся к обрядовым и необрядовым жанрам, а также свидетельствует, что слуховое восприятие не всегда верно ориентирует исследователя при проведении аналогий между разными традициями.

Александр Банин  
(Москва)

### МНОГОГОЛОСИЕ И ПРОБЛЕМА ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

Т.1. Звуковая система музыки бесписьменной традиции, если ее представить по совокупности имеющихся нотных записей, обнаруживает многочисленные и разнообразные историко-стадиальные срезы. Можно полагать, что эти срезы представляют и боковые, тупиковые, и основные, магистральные направления эволюции всей системы.

Т.2. Те историко-стадиальные срезы, которые по логике вещей соответствуют магистральным направлениям исторического развития, позволяют выдвинуть два важных предположения. Во-первых, что эволюция музыки бесписьменной традиции была нацелена на то, чтобы придать обобщенной музыкально-звуковой шкале структуру периодической повторяемости. И во-вторых, что периодизация музыкально-звуковой шкалы на разных этапах ее исторического развития была различной: сначала откристаллизовалась структура периодической повторяемости с квартовым шагом (принцип квартового подобия ступеней), и лишь затем - с октавным шагом (принцип октавного подобия ступеней).

Т.3. Указанные эволюционные представления о периодизации музыкально-звуковой шкалы и о последовательной смене способа этой периодизации могут быть положены, как было показано в нашей работе, в основу известной историко-стадиальной концепции П.Сокальского, что позволяет внести в нее принципиальные корректиры, придающие ей силу доказательности.

2.1. Суть концепции Сокальского состоит в предположении о трех основных этапах развития звуковой системы музыки бесписьменной традиции, обозначенных им знаменитой историко-стадиальной триадой: эпоха кварты - эпоха квинты - эпоха терции. В связи с иным логическим обоснованием концепции трактовка ее основных категорий приобретает, естественно, иной смысл.

2.2. Эпоха кварты (по новой трактовке) - один из древнейших этапов; на всем его протяжении бесписьменная традиция находит-

<sup>1</sup> Банин А.А. Новая трактовка ладозвукорядного аспекта историко-стадиальной концепции П.П.Сокальского. - Доклад на конференции "Проблемы методологии в истории отечественной фольклористики". Москва, март 1989 года.

ся в таком стадиальном состоянии, для ладозвукорядных представлений которого характерно именно квартовое подобие ступеней системы. Отсюда - естественность термина, оправданность сохранения его в научном обиходе.

2.3. Эпоха квинты - этап, характеризующийся историческим движением ладозвукорядных представлений от квартовой периодичности к октавной. Основную конструктивную функцию в процессе переосмысления периодичности системы выполняет квинта; однако, она мыслится не как шаг своей собственной, квинтовой периодичности, а как разность между показателями двух основных периодичностей - октавной и квартовой. Именно поэтому термин "эпоха квинты", хотя и не является однорядным по отношению к термину "эпоха кварты", тем не менее, как нельзя лучше подходит к названию того историко-стадиального этапа, на протяжении которого осуществлялось переосмысление квартового подобия в октавное.

2.4. Эпоха терции - третий этап ладозвукорядного развития бесписьменной традиции, полнее двух других этапов примыкающий к современности. В качестве синтаксической модели, на которую "ориентирована" эволюция на третьем этапе, выступает ладозвукорядная система с терцовым соотношением как опорных, так и неопорных ступеней. Но эта модель - конечно, еще не мажоро-минорная система с тремя сферами ладогармонической функциональности, как в европейской музыке письменной традиции (эпоха терции по Сокальскому), а нечто аналогичное ей по своей сути (хотя и отличное от нее); главное то, что в своем эволюционном движении она как бы нацелена на нее.

3.1. Эволюция музыкально-звуковой системы осуществлялась, (как показывает, в частности, аналитико-текстологическая работа с архаическими элементами ладоинтонационного синтаксиса русской инструментальной музыки), не путем полной смены одних ладозвукорядных представлений другими, а путем наслаждания новых ладозвукорядных представлений на прочно удерживаемые традицией стадии. Поэтому историко-стадиальные этапы не только последовательно сменяют друг друга (это заметно на значительных отрезках истории), но и существуют на поздних синхронических срезах традиции в тех или иных пропорциях. С другой стороны, историко-стадиальная многослойность синхронических срезов традиции обусловлена тем, что элементы поздних формаций не появляются внезапно, а медленно вызревают в контексте предшествующих формаций. Особенно рельефно это выступает в эволюции многоголосия.

3.2. Проблему многоголосия в плане эволюции целесообразно расчленить на два аспекта: мелодико-полифонический и мелодико-гармонический. К категории "эпоха терции" непосредственное отношение имеет, главным образом, второй аспект. Его мы и затронем в заключении.

3.3. Для понимания принципов возникновения мелодико-гармонического компонента в музыке бесписьменной традиции, развития на его основе ладогармонической функциональности и в конечном счете, для вычленения в этой музыке стадиально-стилистического пласта, имеющего основания называться эпохой терции, принципиальное значение имеет эволюционный механизм противопоставления двух терцовых рядов музыкального звукоряда, сдвинутых один по отношению к другому на секунду. Как следствие такого противопоставления, внутри каждого из рядов возникает функционально-сintактическое родство входящих в них звуков, своего рода терцовое сходство, на которое обращали внимание многие ученые. Это родство, однако, не перерастает в тождество, подобное тождеству ступеней квартового или октавного рядов, поскольку диапазон между ступенями терцового ряда слишком узок, а шаг между ними - величина переменная (большие терции чередуются с малыми).

Вместе с тем, в ходе эволюции ладосинтаксических представлений сходство ступеней терцового ряда привело к тому, что именно на его основе развилась аккордо-гармоническая фактура, система ладогармонической функциональности..

Терцовые ряды в полном, двухоктавном объеме возникли не сразу. Они вырабатывались в практике музикации вместе со структурой самой музыкальной шкалы очень медленно, под воздействием многих факторов, одним из которых было расширение амбитуса мелодий от олиготонных, секундо-терцовых типов раннестадиальной мелодики до современных октавных типов.

Сначала возникают предпосылки гармонии в одноголосной мелодии. На основе контактного противопоставления двух терцовых рядов в раннестадиальных мелодиях узкого амбитуса развивается ладомелодическая функциональность: если ступени одного терцового ряда в процессе ритмической метризации мелодии выполняют функцию устойчивости, то ступени другого - функцию неустойчивости. Это подтверждается, в частности, тем, что у ступеней, относящихся к одному ряду, обнаруживается свойство взаимозаменяемости, отчетливо проявляющееся в узловых позициях основной единицы ритмосинтаксической формы.

Как показывает анализ соответствующих мелодий, свойство ладомелодического родства в рамках терцового ряда обычно не распространяется больше чем на две-три соседние ступени. Ряд в объеме четырех терцовых ступеней - видимо, предел, устанавливаемый контактным противопоставлением рядов. При коллективном музикации, (а также на многострунных инструментах типа гуслей) в условиях квартовой периодичности шкалы на основе ладомелодической функциональности возникает простейшее многоголосие, не идущее, естественно, дальше гетерофонии.

3.4. Затем, в мелодиях более широкого амбитуса указанные ладомелодические предпосылки гармонии развиваются в условиях перехода от квартовой периодичности шкалы к октавной. Терцовые ряды, замыкаясь в рамках октавного диапазона, трансформируются в два ладомелодически противопоставленных трезвучия квартового соотношения. Так осуществляется процесс дальнейшей кристаллизации мелодико-гармонической системы лада: с одной стороны, реализуются мелодические предпосылки возникновения терцовой структуры аккорда, заложенные еще в мелодике узкого амбитуса, с другой стороны, - путем противопоставления двух трезвучий квартового соотношения закладываются новые предпосылки гармонии, предпосылки ладогармонической функциональности.

Они состоят в первоначальной поляризации первых двух ладогармонических функций (из трех, характерных для мажоро-минора). Эта поляризация осуществляется в мелодико-гармонической системе лада, еще монодийной по своей сути, при условии замыкания ее терцовых рядов октавной рамкой.

3.5. Таким образом, третий стадиально-стилистический пласт ладо-звукорядных представлений возник, конечно, не путем механического устранения инструментального бурдона,нского эпохи квинты. Его предпосылки, уходящие корнями в эпоху доладового мышления, постепенно складывались в диатоническом звукоряде эпохи кварты, затем, параллельно с существованием бурдона в стержневом звукоряде, продолжали вызревать в эпоху квинты. Наконец, в условиях уже более или менее сложившейся октавной периодичности музыкальной шкалы, на базе довольно развитых предпосылок гармонии появляются первые ростки собственно ладогармонической функциональности в виде поляризации сначала двух, а затем и трех гармонических функций, появляются тексты, в которых элементы многоголосного аккордо-гармонического склада играют заметную роль.

С этого момента и берет свое начало стадиально-стилистический слой музыки бесписьменной традиции, именуемый нами эпохой терции.

Александра Соколова  
(Одесса)

### О ТИПАХ МНОГОГОЛОСНОЙ ФАКТУРЫ И ЕЕ СВЯЗИ С ЛАДОЗВУКОРЯДНОЙ ОСНОВОЙ ПЕСНИ

В теоретическом музыказнании и фольклористической литературе в определении типов народной многоголосной фактуры и, в частности, песенного многоголосия восточных славян нет достаточной ясности и единства мнений. Ситуация усугубляется еще и тем, что в трудах различных авторов и гетерофония, и подголосочная полифония трактуются неоднозначно. Это существенно затрудняет сравнительное изучение многоголосия и разработку методики его картографирования с целью определения различных региональных типов.

Все существующие определения гетерофонии и подголосочной полифонии не лишены противоречий и не позволяют четко обозначить определяемый ими круг явлений. Под гетерофонией понимают сочетание вариантов одной и той же мелодии, образующей одну голосовую партию. Однако такое определение не охватывает примеры инструментальной музыки, которыми иллюстрируют гетерофонную фактуру Г.Мюллер и И.Хоминский: в приводимых им примерах варианты одной мелодии являются различными партиями и даже выполняют различные функции. Определение гетерофонии, которое дает Г.Мюллер в музыкальной энциклопедии<sup>1</sup>, как это ни парадоксально, совпадает по содержанию с определением подголосочной полифонии в книге М.Молдавина "Народное подголосочное пение"<sup>2</sup>.

Разграничить понятия гетерофонии и подголосочной полифонии стремится Т.Бершадская. По ее мнению, гетерофония отличается от подголосочной полифонии тем, что в первом случае голоса являются равноправными, а во втором – неравноправными. Однако не ясно, какое равноправие имеется в виду: мелодическое или же функ-

<sup>1</sup> Гетерофонная фактура образуется "когда в одном или нескольких голосах происходит отступление от основного напева", принцип образования гетерофонии – "одновременное сочетание различных вариантов одной мелодии".

<sup>2</sup> "От основного напева происходят дополнительные мелодии-варианты...", "Подголосочное пение основывается на вариантности голосов. Это делает их равноправными".

циональное. Ряд примеров свидетельствует о том, что голоса, равноправные в мелодическом отношении, могут выполнять различные функции. Несмотря на кажущееся равноправие голосов, исполнители, тем не менее, выделяют ведущий голос, который, как правило обладает наибольшей плотностью звучания. Поэтому нельзя считать полноценным представление о многоголосии, складывающееся на основе нотаций, в которых не отражается структура ансамблевого пения: количественное соотношение голосов различных партий и пути образования трех-, четырехзвучий на основе двухголосия, как наиболее типичной фактуры.

Анализ записей, представляющих собой наиболее совершенный материал для изучения многоголосия (особенно экспериментальные записи от разных составов И.Земцовского и подобные же многоканальные записи С.Пушкиной), а также собственный опыт воспроизведения многоголосной фактуры в фольклорном ансамбле позволяют нам предложить следующую систематизацию.

Мы различаем элементарный (с точки зрения фактуры) и развитый подголосочно-полифонический склад. Эти понятия используются в качестве рабочих терминов.

В элементарной подголосочной полифонии голоса являются близкими вариантами мелодического голоса. В мелодическом отношении они не самостоятельны, поскольку являются производными от мелодической основы песни, а функционально – относительно равноправны. На этом основании к элементарному складу подголосочной полифонии относим: а) унисон с эпизодическими отклонениями; б) все типы фактуры, образующиеся в результате точной и свободной дублировки основного голоса. Возникающие в этих случаях варианты имеют в принципе одинаковый звуковысотный контур.

В развитом складе подголосочной полифонии голоса представляют собой свободные мелодические образования на основе определенного звукоряда. Свободное мотивное развитие включает в себя элементы мотивной разработки, имитацию и стихийно возникающую дублировку голосов на определенных участках мелострофы. В мелодическом отношении голоса самостоятельны, а функционально – относительно равноправны. В качестве мелодических выделяются голоса, которые отличаются большей рельфностью звуковысотного контура. Такой многоголосный склад характерен для целого ряда песен

<sup>1</sup> На данном этапе исследования мы сознательно не употребляем понятие "гетерофония", чтобы избежать путаницы, на которую указывалось выше.

(в основном таночных, календарных, свадебных) Курской, Брянской, Рязанской, Белгородской областей. В этих песнях запев определяет звуковысотные границы (увеличенная марта или чистая квинта), в пределах которых возможны любые интонационные варианты. В результате такого свободного интонирования возникает одновременное сочетание всех звуков звукоряда, а также одновременное звучание двух вариантов терцового тона, который в акустическом отношении является наименее устойчивым. Неустойчиво интонируются и вспомогательные звуки, выходящие за пределы ладо-звукорядной основы и появляющиеся в процессе варьирования исходных мотивов. Постоянное возвращение различных голосов к краям звукоряда создает впечатление бурдона, таким образом возникает фактура с минимальным двойным бурдоном.

Элементарная подголосочная полифония проще по фактуре в связи с отсутствием перемещений голосов по вертикали, приводящих к перекрециванию. Однако простота соотношения голосов по вертикали компенсируется сложностью ладового строения, в то время, как в песнях с фактурой развитого подголосочно-полифонического склада лад не является специфическим средством формообразования. Соотношение звуков в процессе образования мелострофы как по горизонтали, так и по вертикали определяется звукорядом, который экспонируется в сольном запеве.

Наши выводы в отношении принципов ладообразования позволяют выдвинуть предположение, что развитая подголосочная полифония исторически более раннее явление, чем элементарная. Поскольку типы фактуры, которые мы относим к элементарному подголосочному складу, рассматриваются в литературе как гетерофонные, следовательно, не подголосочная полифония особая ветвь гетерофонии, а наоборот. И гетерофония – не родоначальный вид многоголосия, а лишь особая разновидность фактуры подголосочно-полифонического типа.

Не преследуя цель создания стройной иерархической системы понятий, т.е. теоретического аппарата для исследования и систематизации многоголосия, мы ограничились лишь предложением и разработкой в самых общих чертах нового нетрадиционного подхода к систематизации многоголосных фактур, который, по нашему мнению, точнее отражает суть явлений и их историческую взаимосвязь.

Екатерина Дорохова  
(Москва)

## О СООТНОШЕНИИ ВИДОВ МНОГОГОЛОСИЯ И ДРУГИХ УРОВНЕЙ ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ НАПЕВОВ

В настоящее время исследователями выделяются три основных уровня звуковысотной организации напевов в произведениях песенного фольклора: лад, мелодическая композиция и многоголосие. Характер связей между этими уровнями, формы их координации пока недостаточно исследованы, хотя сложность и неоднозначность отношений между ними очевидны.

Тесная взаимосвязь лада и мелодической композиции нашла свое выражение в категории мелодического типа, объединяющего оба эти компонента.

Положение многоголосия в звуковысотной системе, с одной стороны, характеризуется достаточной автономностью. Не являясь обычно релевантным признаком, оно может рассматриваться изолированно от других компонентов. С другой стороны, реализуясь в конкретных формах, многоголосие в определенной степени зависит от ладовой структуры напевов, являясь выражением как вертикального, так и горизонтального аспектов лада. Наибольшую независимость многоголосие проявляет по отношению к мелодической композиции, вследствие чего и связь между многоголосием и мелодическим типом приобретает не столь жесткий характер. В ряде локальных традиций допустимо воплощение одного мелодического типа в различных многоголосных формах.

Задачей настоящего сообщения является опыт рассмотрения форм координации видов многоголосия с другими компонентами звуковысотной организации напевов на материале западнорусских песен календарного цикла. На данной территории распространены два типа ладовых систем:

1) диатонические, централизованные, характеризующиеся четко обозначенными противопоставлением опорного тона и оппозиционного комплекса;

2) ангемитонные, нецентрализованные, отличающиеся относительным равноправием всех тонов звуковой шкалы.

Различие этих ладовых систем определяет специфику координирующихся с ними конкретных форм бытующих в западнорусском регионе видов многоголосия: гетерофонии и диафонии с бурдоном.

В диатонических ладовых системах гетерофония всегда реализуется в мелодике, опосредованной созвучиями, возникающими благодаря наличию двух оппозиционных терцовых комплексов; в ангемитонных - в мелодике, неопосредованной созвучиями, возникающими спонтанно в результате несовпадения границ мелодических ячеек в разных голосах. В вертикальном аспекте ангемитонных ладовых систем ведущую роль играет не противопоставление терцовых комплексов, а оппозиция "унисон - кластер", "унисон - созвучие".

Диафония с бурдоном также неоднозначно проявляется себя в диатонике и ангемитонике, что связано прежде всего с несходством функций бурдона в напевах различной ладовой организации. Если в диатонических напевах основная функция бурдона - маркирование главного опорного тона (и тем самым утверждение его), то в ангемитонных бурдон выступает в качестве нижней (а часто и верхней) границы амбитуса напева.

Что же касается соотношения видов многоголосия и мелодических типов, то гетерофония и диафония с бурдоном оказываются "взаимозаменяемыми", допускающими координацию с одним и тем же мелодическим типом. Известны также примеры реализации одного мелодического типа в диафонии и функциональном двухголосии (в южнорусских протяжных песнях), но в этом случае взаимозаменяемость осуществляется только в партии нижнего голоса: в одном случае гетерофонного, в другом - диафонного пучка голосовых линий, поскольку партия сольного подголоска в обоих случаях идентична.

Анатолий Иванов  
(Москва)

### КАНОН В УСЛОВИЯХ ПОЛУПЕРИОДИЧНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ПРИЧИТАНИЙ У КАЗАКОВ-НЕКРАСОВЦЕВ)

Канон глубоко погружен в традиционный слой народного многоголосия, инструментального и вокального. В народной музыке канон представляет собой правило следования голосов непосредственно друг за другом - ведомый вторит ведущему - при бесписьменной передаче основополагающих для традиции образцов, норм, моделей музыкально-словесного синтаксиса. Сочетание голосов здесь еще не выделилось в сколь-либо самостоятельную, фактурную область музыкальной организации. Особенности многоголосия в таком случае объясняются с помощью категорий синтаксиса. Основной из них

является категория периодичности, причем на ранних стадиях канон и периодичность, как собственно музыкальные категории, пребывают в состоянии становления, неполной определенности.

Так, в групповых причтаниях на свадьбе у казаков-некрасовцев канон зарождается в условиях бивалентного, двухкомпонентного синтаксиса, в котором перемежаются фазы непериодичности и периодичности.

Стиховой материей этих раннестадиальных причтаний служат словосочетания и фразы, в которых нет постоянства количества слогов либо их акцентности. Внутри такого звена мерно пульсируют "слоготоны" одинаковой длительности, их набирается от трех до пятнадцати в звене.

Соотношения неравноформатных звеньев, в причтании бесконечно сменяющих одно другое, образуют бытие ритмоструктуры - полупериодической и оттого подверженной свертыванию и развертыванию. Ее конкретные воспроизведения организуются исчислением концовочных четырех-трех слоготонов и падением высоты слогопропизнесения. Именно они всегда переходят из звена в звено, до перерыва в дыхании. Островок периодичности предваряется фазой непериодичности. Ее размер колеблется в среднем от 0-1 до 6-8, изредка достигает 11-12 слоготонов. Подчиняясь колебательному движению, она регулируется вовсе не счетом этих единиц, а законом волнового строения.

В силу неравновеликости звеньев оказывается изменчивым и расстояние между моментами включения голосов в каноне. При таком их сочетании неизбежно пересекаются разновидности музыкального времени, волновое и счетное. Они-то и проступают в признаках непериодичности и периодичности.

Соответственно тому, формируется соотношение голосов совершенно особого, гетерохронного склада.

В гетерохронии заложены возможности для вызревания и упорядочения канона как непосредственной звуковой реальности. Чаще всего встречаются следующие.

Одна из них: строгий канон закрепляется в фазе периодичности и предваряется более вольным взаимодействием голосов.

1.

И дол\_га, мо\_я ся\_стри\_ца,  
И ся\_стри\_ца ты мо\_я

Другим способом кристаллизации служит то или иное наложение фазы периодичности на фазу непериодичности, отчего структурно прочный участок распределяется ("распределенный" канон) по голосам.

2.

(IV) III II I, ~ (IV) III II I, (IV) III II I,

а я бу\_ду каж\_ней раз к та\_бе при\_хо\_дить, мо\_я ты  
в ту\_жи\_я лю\_ди да не въ\_зна\_ко\_ма\_и, мо\_я ся\_мё

Еще один путь состоит в синхронизации окончаний у голосов, разновременно начинающих. Этот путь ведет за пределы собственно канона. Гетерохрония переходит в гетерофонию. У некрасовских казаков так бывает в чтении по мертвому ближайших родственников.

3.

И про\_сти \_ тя...  
а мо\_ жа а ко\_ му а до\_ гру\_зи\_ ла  
а мо\_ жа...

Следующую ступень в эволюции группового чтения занимает свадебная женская песня, которая будто сберегает, окутывает своим звучанием раннестадиальное обголашивание. Олиготонный контур раннего чтения попадает на центр составной, политонной высотной шкалы такой песни, имеющей в истоке черты чтения. Контрапункт разностадиальных музыкально-словесных текстов – основательно отшлифованного песенного с давним, причетным, – в свою очередь, объят разноголосицей игры на инструментах, плясовых вскриканий, ритуального шума (в частности, применяется ономатопея). Образуется слойственный звуковой "кокон", в сердцевине которого всего слышнее биение свадебного канона.

Однако канон выступает не только в сугубо музыкальном значении. Он также формирует иной, социально-этнографический "синтаксис" обстоятельств, ролей и положений, изначально нужных для усвоения традиции.

По ходу некрасовской свадьбы вместе с невестой на посаде, читают наставляя ее, мать, затем крестная невесты и по стар-

шинству – сестры, подруги. Чередуются участницы канона. Остаются две необходимые для него роли: одна начинает, вторая отвечает. При этом невеста в процессе совместного чтения сперва словно бы "идет" по стопам старших. Она впитывает в себя их поучение, воспроизводит следом, а также по-своему толкует некоторые музыкально-словесные фразы. Но далее невеста сама имеет случай направлять младших. Наличие ролей ведущей и ведомой делает канон естественной формой обучения традиции. Идя "по пятам" за голосом старших, менее опытные участницы канона приобщаются к основанию традиции. Через эту форму ярко раскрывается ее смысловой подтекст, так как символически выявляется идея традиции – преемственность.

Вместе с установлением ролей возникает и разница положений, которая в нашем примере вызвана тем, что невеста оставляет родных. Обусловленное каноном расстояние между голосами во времени как бы упреждает разобщение невесты и ее близких в пространстве, по завершении обряда.

Для народной духовной традиции, особенно на первых ее стадиях, показательно совпадение специфически музыкального значения канона и историко-культурного канона, связанного с социально-этнографическим контекстом, а также смысловым подтекстом. Проявление конкретической культуры, в которых оба значения передаются нераздельно, как раз и принадлежат к ее фундаментальному слову. В непрерывно обновляющейся внешней обстановке к нам возвращаются сущностные начала, внутренние истоки русской фольклорной культуры. В ее системе художественно-музыкальный текст, подобный некрасовскому чтению, оказывается своего рода геномом, так как содержит в себе задатки дальнейшего развития и программирует последующий рост. Внетекстовые же условия, которыми определяется социальная этнография канона, способствуют упрочению специальных мыслительных категорий. Когда они приобретают самостоятельность, тогда и каноны расстаются с бивалентным синтаксисом (полупериодичным), с гетерохронией. Они приспособливаются к условиям полной периодичности, а также "игры" с периодичностью, или же растворяются в гетерофонии.

Михаил Лобанов  
(Ленинград)

## МНОГОГОЛОСИЕ И ТЕМП

Многоголосие – явление не только структурное, но и процессуальное. Если в первом аспекте многоголосие давно уже изучается (выявление и систематизация типов хоровой фактуры народного пения, их распространение и т.п.), то традиции и направления исследований, относящихся ко второму аспекту, только еще устанавливаются (А.Мозиас, И.Виндгольц).

К процессуальной стороне многоголосия относится междустрофное варьирование вокальных линий. Существуя и в одноголосном пении, данное варьирование приобретает особую форму в коллективном исполнительстве. К обычным, известным и по одноголосию причинам мелодических вариаций (принципиальное существование напева в сознании народного певца как суммы нескольких свободно используемых редакций данной мелодии (Е.В.Гиппиус); временное отключение механической памяти певца, что заставляет включиться замещающую ее стилевую память, пробуждающую творческую фантазию певца в пределах художественного канона) в многоголосии прибавляется и причина специфическая. Это – внешние воздействия, возникающие из-за того, что непредсказуемые вариации в пении одного из участников вокальной группы заставляют на ходу перестраиваться, приспосабливаться и других лиц, совместно с ним поющих. В таком случае, каждая междустрофная вариация в многоголосии – это кратчайший поисковый процесс, характеристиками которого служат:

- а) скорость, с какой участник вокальной группы реагирует на новые повороты напева инициатором той или иной междустрофной вариации;
- б) размещение во времени ладо-интонационных опор, на которые ориентируются поющие, приходя к некоему "общему знаменателю";
- в) слуховой выбор подобных ориентиров в зависимости от скорости пения;
- г) скорость пропевания слов текста в соотношении с продолжительностью междустрофных вариаций.

Полную картину того, как протекает процесс многоголосного исполнения песни, дают многострофные нотные расшифровки много-микрофонных звукозаписей.

Все перечисленные характеристики сводятся, по сути дела, к одной проблеме: в какой мере процесс народнопесенного многоголосия зависит от темпа пения. Мы попытаемся в докладе представить методы, годные для объективного, с определенной статистической точностью, изучения поставленного вопроса.

Междустрофные вариации выделяются путем соотнесения по парадигматической оси всех песенных строф, пропетых одним из участников вокальной группы. Границы вариации "слева и справа" – позиции звуков, совпадающих в парадигме. Междустрофные вариации частично можно уподобить известным приемам мелодической фигурации: задержанию, проходящему звуку и др. Именно так они выглядят на парадигматической оси. Другая часть междустрофных вариаций имеет формы, не учтенные учением о мелодической фигурации<sup>1</sup>.

Определение среднего (общего для долгих и кратких слогонот) временного показателя для пропевания слога – в секундах:

а) переведем условные показания метронома в секунды. Взяв показания метронома с разницей на 15 биений – ММ – 15, 30, 45, 60,75 и т.д. – мы получим необходимые показания по формуле

$$15 \cdot n \rightarrow 4/n,$$

где "n" – порядковый номер деления метронома, 15 – разница между этими делениями, а 4 – количество их в ММ = 60, т.е. минуте.

Таблица I

# п/п	ММ	в сек.
1.	15	4/1 – 4,0
2.	30	4/2 – 2,0
3.	45	4/3 – 1,33
4.	60	4/4 – 1,0
5.	75	4/5 – 0,8
6.	90	4/6 – 0,66
7.	105	4/7 – 0,57
8.	120	4/8 – 0,5
и т.д.		

б) рассчитаем средний временной показатель пропевания слова по формуле

$$\frac{\sum t}{S}$$

<sup>1</sup> Подробнее см.: Лобанов М.А. Междустрофное импровизационное варьирование в русской народной песне (Традиция и обучение) – в печати.

где " $L$ " - длина взятого для анализа фрагмента песни, измеренного количеством долей, по которым проставлен метроном, " $S$ " - количество слогов в анализируемом песенном фрагменте и " $t$ " - выражение  $MM$  в секундах. Тогда искомые показатели для четырех серий песенного материала соотнесутся : следующим образом

Таблица 2<sup>I</sup>

	0	0,5 мин.	1,0 мин
<b>Поволжские:</b>			
протяжные		0,65; 0,75; 0,8 0,84; 0,92	1,15; 1,23; 1,4 1,53; 1,59
плясовые	0,28; 0,43; 0,52; 0,53; 0,58; 0,61	0,77; 0,98;	
<b>Южнорусские:</b>			
протяжные:		0,99; 1,12	1,18; 1,29;
плясовые	0,44; 0,46; 0,47; 0,5 ; 0,52	0,87; 1,01;	

Как видно из таблицы 2, средние временные показатели пропевания слогов поляризуются в плясовых и протяжных песнях, хотя между теми и другими имеется и общая промежуточная темповая зона 0,65-1,01 сек.

При всей малочисленности материала по многомикрофонной нотировке, ограниченного в публикации по существу лишь южнорусскими песнями, для некоторых приемов междустрофного мелодического варьирования намечаются следующие тенденции: количество вариаций по типу педемы (терцовые шаги) с увеличением среднего временного показателя несколько возрастает; с уменьшением данного показателя, т.е. с ускорением темпа возрастает количество нестандартных для учения о мелодической фигурации приемов междустрофного варьирования. Часть приемов междустрофного варьирования вообще не показывает зависимость от темпа.

<sup>I</sup>Материал взят из сб.: Енговатова М. Протяжные песни Ульяновского Заволжья. - М., 1981; Песни и сказки пушкинских мест. - Л., 1979; Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикрофонной записи. - М., 1979.

Николай Бояркин  
(Саранск)

### МОРДОВСКОЕ МНОГОГОЛОСИЕ В КОНТЕКСТЕ ФИННО-УГОРСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Характерная черта мордовского традиционного музыкального (песенного и инструментального) искусства - стилистически разнообразное многоголосие. Развитые формы делают его уникальным в финно-угорском мире. Публикации большого числа партитурных образцов мордовского вокального многоголосия в последнее десятилетие подтверждают эти выводы и делают дальнейшие исследования в этом направлении особенно актуальными.

На проблему происхождения мордовского многоголосия существует два взаимоисключающих взгляда: одни ученые считают его возникшим на основе собственных традиций, другие - перенятым от русских. Мнение о заимствовании мордвинами "обычая петь хором" у славян, в частности, русских, не доказанное конкретными исследованиями, основывается на том, что другие финно-угорские народы не обладают развитыми формами многоголосия. Поэтому некоторые исследователи при изучении архаичных форм традиционного музыкального искусства финно-угров не учитывают материал по многоголосным формам (Р.Лах, Л.Викар). Мнение о преимущественно одноголосной природе традиционной музыки финно-угров (исключение - мордва) может быть отнесено главным образом к песенному творчеству, тогда как инструментальная музыка большинства этих народов содержит, наряду с одноголосием, весьма развитые многоголосные формы. В последних следует различать два типа в организации многоголосной фактуры:

- одиночное музелирование на многоголосных инструментах (шалмеи типа волынок; щипковые и смычковые хордофоны: гусли, кантеле, скрипки; поздние многоголосные аэрофоны: гармоники различных видов);
- совместное музелирование на одноголосных и многоголосных инструментах, образующих многообразные типы инструментальных ансамблей. Сюда же можно отнести различные вокально-инструментальные ансамбли.

Сравнительное изучение мордовской полифонии и многоголосия других народов требует системных исследований, затрагивающих глубинные, доминантные формы взаимосвязей компонентов традици-

онной культуры каждого этноса. Но уже на современном этапе развития науки о музыкальном фольклоре финно-угорских народов можно сделать ряд важных выводов:

а) многоголосное искусство финно-угров - результат длительного исторического развития;

б) анализ форм финно-угорского многоголосия показывает, что они были вызваны к жизни всей системой традиционной культуры этносов, их мировоззрением, эстетикой, наконец, этнически детерминированным звукоидеалом, обусловленным типом музыкального мышления;

в) компоненты стиля традиционного финно-угорского многоголосия (ладо-мелодический строй, ритмика, композиция, тембр) определены той же системой музыкально-выразительных средств, что и в одноголосии;

г) современное многоголосие финно-угорских народов отображает различные этапы развития культуры, в нем сохранились стадиально различные формы - от древнейших (рунические песни, програмmaticная инструментальная музыка, различные виды обрядового озвучивания пространства с магической целью), до исторически поздних явлений, возникших при активных этно-культурных контактах;

д) древнейшие формы мордовского многоголосия (гетерофонические, диафонические) имеют, как показывают материалы и исследования по отдельным народам (У.Кольк, Я.Сарв, Л.Кершнер, С.Кондратьева, В.Коукаль, П.Чисталев, О.Герасимов, Р.Чуракова и др.) ясно прослеживаемую типологическую общность с многоголосием финно-угров; более всего они обнаруживаются в песенном искусстве эстонцев сету;

е) близкие нам по времени формы мордовского многоголосия возникли на основе претворения в мордовской среде поздних форм русского и украинского многоголосия - преимущественно терцовой вторы (Л.Бояркина).

Особые сложности сравнительного изучения мордовского многоголосия в контексте других национальных музыкальных культур возникают при исследовании развитой двух-, трехголосной бурдонной полифонии, являющейся наиболее распространенным типом у всех этнических групп мордвы и имеющей множество этнически и регионально обусловленных подтипов.

Изучение мордовского, и - шире - финно-угорского многоголосия очень важно для понимания коренных свойств не только финно-угорской культуры, но и культуры соседних народов, прежде всего

русских (эту мысль неоднократно высказывали Е.Гиппиус, И.Земцовский).

Надежда Жуланова  
(Пермь)

### НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО МНОГОГОЛОСИЯ КОМИ-ПЕРМЯКОВ

В коми-пермяцкой народной музыкальной культуре сохраняются различные формы сольного и коллективного музицирования. Однако безусловно сольными можно считать лишь немногие из традиционных вокальных жанров. Таковыми являются, прежде всего "присказки", "прибаутки" (короткие песенки для развлечения детей), колыбельные, а также песни-сказки и песенки в сказках. Причтания ("герйетан", "герье", "вытье", "причет") занимают промежуточное место между многоголосными и одноголосными вокальными жанрами. Свадебные причтания, имеющие стабильную музыкально-поэтическую структуру, многоголосны, а импровизационные по форме похоронно-поминальные в большинстве случаев исполняются одноголосно. Задокументирована также особая форма коллективного вытья родственниц по умершему, когда голоса не совпадают по тексту и ритму, образуя "разноголосие", несколько напоминающее свободный бесконечный двойной, тройной, четверной и т.д. канон.

Собственно песенные жанры (они составляют основу репертуара коми-пермяцких народных певиц) исключительно многоголосны. Пение "артелью" вообще считается более предпочтительной формой музыкального общения. Если учесть, что в традиции коми-пермяков широко распространены ансамблевые инструментальные и вокально-инструментальные формы, а также многоголосные музыкальные инструменты (многоствольные флейты - "поляны", "дудки", "зорьки"; струнный "сигудёк", балалайка, гармонь и др.), то, очевидно, не будет преувеличением говорить о преобладании многоголосного типа мышления в коми-пермяцкой традиционной музыкальной культуре.

В многоголосном песенном наследии коми-пермяков различаются два историко-стилевых пласта. Для каждого из них характерны особые формы соотношения голосов. Более ранняя по происхождению группа напевов охватывает "свадьбенные", "рождественские", "плясовые", "старинные протяжные" (в том числе "качульные на Пасху"), "троиценские" ("летние") песни. Большая часть поэтических тек-

тов раннетрадиционного песенного пласта русскоязычна, а между тем в плане музыкального языка эти песни составляют стилевое ядро песенных традиций, сложившихся на коми-пермяцкой этнической территории. Виды многоголосия, наряду с ладо-интонационными особенностями напевов, являются важнейшим фактором регионально-стилевой дифференциации коми-пермяцкого музыкального фольклора.

Так, многоголосные формы, сложившиеся в песенных стилях р.Иньвы (южная, кудымкарско-юсьвинская диалектно-этнографическая группа коми-пермяков) характеризуются следующими признаками: линеарно-мелодической малоподвижностью голосов и, наоборот, большой значимостью вертикали, подчинением структуры опорных созвучий терцовому принципу, обязательным наличием двух или трех равноправных "голосов" и относительно равномерным распределением певцов по этим мелодико-фактурным функциям. Функциональное разделение голосов осознано и отражено в местной народной терминологии. Известны не только названия голосовых партий ("кыз голос", "воспитит голос", "средний голос", "баз" или "базан", "тонкий голос"), но и предпочтительный порядок расположения участниц ансамбля во время пения. В типологически сходном многоголосии р.Лупьи (один из северных притоков Камы на границе с Кемской АССР) заметно усиливается роль бурдонного принципа в строении верхнего голоса (в его речитативном, но не педальном варианте), а в качестве опорного созвучия преобладает квинта. Разновидности ангемитонной линейно-кластерной гетерофонии с одноголосной основой напевов и секундово-кластерной вертикалью определяют специфику многоголосного стиля кочевских пермяков и юрлинских русских, населяющих верхнее и среднее течение р.Косы и междуречье Косы и Иньвы. Наряду с тем в кочевских песнях проявляются и другие принципы организации многоголосной ткани. Особенно богата смешанными формами фактура кочевских протяжных песен, в которой сочетаются признаки гетерофонии, элементы бурдона, терцовой вторы и т.д. Унисонно-мелодическая гетерофония на диатонической (гемитонной) основе типична для песен "зюдинских" (верхнекамских) коми-пермяков.

Поздний стилевой слой коми-пермяцкой песенности охватывает главным образом русские песни и романсы "городской" традиции (местное наименование "заувные" песни), лирические народные песни на родном языке и фольклоризованные авторские песни. Для этого "верхнего", общеэтнического слоя народно-песенной традиции не характерна территориально-стилевая дифференциация, в том числе по многоголосному признаку. Повсеместно наблюдаемое двух-трехго-

лосие с терцовой второй сходно с многоголосием поздних стилей русской народной песни.

Наконец, широко распространён в коми-пермяцкой музыке аккордово-гармонический многоголосный стиль. Наиболее ярко он реализуется в хоровых частушках и частушечных песнях, особенно медленных ("по улице идти", "прохожих"), в наигрышах на многоствольных флейтах и гармони, а также в некоторых смешанных вокально-инstrumentальных формах (ансамблевое пение с сопровождением многоствольных флейт).

Лариса Шипицына  
(Пермь)

### О МНОГОГОЛОСИИ КОМИ-ПЕРМЯЦКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

При анализе коми-пермяцкого музыкального фольклора и, в частности, иньвенской локальной традиции<sup>I</sup>, мы исходим прежде всего из того, что специфика этой традиции состоит в своеобразном симбиозе элементов русской и местной культуры. Такая двойственность коми-пермяцкой культуры проявляется на многих уровнях. Вот почему и многоголосие этой традиции следует попытаться рассмотреть сквозь призму сосуществования в ней русского и финно-угорского элементов.

Местное многоголосие представлено основными типами фактуры, характерными также и для окружающих русских традиций волжско-камского бассейна, а именно: функциональным двухголосием и гетерофонией. Помимо того, для местного многоголосия чрезвычайно характерен такой тип фактуры, который нельзя трактовать однозначно. В нем содержатся признаки обоих указанных выше складов фактуры.

Осознание фактуры самими носителями традиции довольно определенно говорит в пользу функционального двухголосия. Голоса в ансамблях, состоящих, как правило, из четырех-шести женщин подбираются с учетом тембрового контраста. Каждый голос выполняет строго отведенную ему роль: певица с низким, зычным голосом поет "кыза" (толсто), с тонким - "воспитника" (тонко).

<sup>I</sup> Традиция южной этнической группы коми-пермяков, обосновавшихся в бассейне реки Иньва (приток Камы).

Со существование русского и коми-пермяцкого элементов характерно и для местной жанровой системы. Весь музыкальный фольклор иньвенских коми-пермяков можно разделить на три группы. Здесь жанры, исполняемые на коми языке, русскоязычные жанры (удельный вес которых велик), а также двуязычные жанры. Типы многоголосия четко распределяются по жанрам песенной системы. Заметим, что подобное распределение тесно связано у коми-пермяков с дифференциацией манер исполнения. Приведем таблицу соотношения типов многоголосия, контрастных манер звукоизвлечения и жанров песенной системы:

манера звукоизвлечения	I		P
	напряженная, суровая, теснитурно-низкая, с сильной подачей звука, резкая, горянная		менее напряженная, с умеренной подачей звука, тесситурно-высокая, мягкая, светлого тембра
типы многоголосия	гетерофония	смешанный склад	функциональное двухголосие
жанры	похоронный, свадебный причеты, свадебные песни (локуса жениха) <sup>2</sup>	традиционные лирические песни	свадебные песни (локуса невесты), хороводные, плясовые, частушки, "поздняя" лирика

Характерно, что наличие разных манер звукоизвлечения также связано с со существованием русского и коми-пермяцкого элементов. Так, на наш взгляд, существенно отличающейся от русских традиций волжско-камского бассейна является первая манера исполнения, которая вызывает слуховые ассоциации с пением финнов-сету, мордвы. В такой самобытной манере у коми-пермяков интонируются жанры, соответствующие многоголосию смешанного типа и гетерофонии (см. таблицу I).

<sup>1</sup> Групповая причеть коми-пермяков, заимствованная от русских, может иметь в местной традиции разные жанровые наклонения: она выполняет функции не только свадебной причети, но и функцию похоронного причитания. Заметим, что в обоих случаях применяется один и тот же термин - "вытничать".

<sup>2</sup> В настоящее время песенный фольклор коми-пермяков бытует в женской традиции. По воспоминаниям, в прошлом исполнителями были и мужчины, которые при исполнении лирики участвовали в смешанных ансамблях. Только мужским составом исполнялась часть свадебных песен. Подобное "мужское" исполнение свадебных песен (локуса жениха) отличает местную свадьбу от русской.

Преобладающими в местной традиции являются напевы смешанной фактуры. В них при "внешней" видимости проявления функционального двухголосия (в осознании фактуры самими исполнителями, в самостоятельности каждой голосовой партии и, их субординации в подчиненности верхнего голоса нижнему, в чередовании терцовых и квинтовых созвучий двух терцовых рядов (содержатся также и признаки гетерофонии: небольшая раздленность диапазонов голосовых партий, частое схождение в унисон, сочетание таких ячеек в верхней и нижней голосовых партиях, которые можно считать вариантами друг друга, неразделенность тембров голосов, что можно объяснить одной их вокальной позицией).

В результате соотношения данного типа многоголосия с другими компонентами песенной системы коми-пермяков выявилось следующее:

I) Сосуществование гетерофонии и функционального двухголосия по-разному реализуется в напевах песен, большую часть которых мы относим к напевам узкообъемной ладовой конструкции. Здесь встречаются примеры как наиболее "чистого" проявления гетерофонии, так и те, в которых большой удельный вес имеет функциональное двухголосие.

2) Соотношение гетерофонии и функционального двухголосия тесно связано с соотношением ангемитоники и диатоники в напевах песен местной традиции. В тех напевах, где сильны гетерофонные признаки, ярче проявление ангемитоники. Соответственно, функциональное двухголосие ориентировано на напевы диатонического строения.

Формы совместного пения в традиции коми-пермяков - традиции, стоящей на перепутье между финно-угорской и русской культурами, нуждаются в дальнейшем исследовании.

Римма Чуракова  
(Ижевск)

### О ПЕСЕННОМ МНОГОГОЛОСИИ ЮЖНЫХ УДМУРТОВ

Многоголосие в удмуртской народной музыке мало изучено. Известно, что у южных удмуртов, чья культура долгое время формировалась в соседстве с тюркскими народами, господствует унисонно-гетерофонный тип хорового пения. Многоголосие северных удмуртов, издавна контактировавших с русскими, имеет более развитый тип, характеризуемый И. Травиной как полифонно-гармонический.

Коллективное пение у южных удмуртов широко распространено. Поют и большим хором, собираясь на календарные или семейные праздники, и небольшими ансамблями в 4-6 человек. В деревнях Кизнерского района (Гучин-Бодья, Вичурка, Новый Мултан, Аравэз-Пельга, Кармыж, в селе Кизнер) как и в других местных песенных традициях южной Удмуртии, господствует гетерофонный стиль совместного пения, и лишь несколько жанров представляют одноголосную традицию. Это колыбельные песни ("нуны веттан гур"), песня заклинания пчел ("муш утён гур"), благодарственная поминальная песня ("тау йыр-пъд сётон гур"), моление перед Троицей ("Троица азъло вёсяськон"). Все они, кроме колыбельных, записаны в единичных экземплярах.

По характеру гетерофонного многоголосия песни данного региона делятся на две группы:

1) Песни древнего происхождения: обрядовые календарные - начала пахоты ("акашка"), окончания сева яровых ("гужем юн"), начала сенокоса ("Петровка"), окончания уборки урожая ("портмаськоң"), помочные ("веме") и обрядовые семейные - свадебные ("сюан", "бörьсь"), поминальные ("Йыр-пъд сётон"). Им свойственны наиболее архаичные лады в амбитусе малой и большой терции, ангемитонные лады в амбитусе квинты. Гетерофонное многоголосие характеризуется унисонным или октавным движением голосов, отклонения при этом редки и нестабильны.

2) Песни более позднего происхождения - рекрутские, гостевые ("кую"), песни проводов невесты ("ныл келян"), песни гулянья на улице ("урам"), лирические. Они имеют более развитые ангемитонные и диатонические лады в амбитусе от квинты до октавы. В этих песнях наряду с унисонным и октавным движением возникают цепочки терцовых и секстовых ответвлений, повторяющихся от строфы к строфе в один и тех же постоянных местах.

Наряду с этими традиционными типами гетерофонии, в двух певческих ансамблях данного региона встретилось исполнение лирических неприуроченных песен в гетерофонном стиле, обогащенном гармоническими средствами. Певицы этих ансамблей в детстве и юности (в двадцатые годы) пели в церквиах. Местные традиционные песни эти ансамбли поют в обычной местной манере.

Елена Бойкова  
(Пермь)

### О ДВУХ ФОРМАХ СОВМЕСТНОГО ПЕНИЯ У ЮЖНЫХ УДМУРТОВ

Музикальный фольклор южных удмуртов с точки зрения исполнительской традиции представляет собой культуру совместного пения, в котором существуют две формы: традиционная и более поздняя.

Первая характерна для традиционных приуроченных жанров южноудмуртской народно-песенной системы (календарные, свадебные, поминальные, рекрутские). Вторая - для поздних, преимущественно неприуроченных жанров (гостевые, лирические, плясовые, частушки). Большинство из них не являются собственно удмуртскими, а главным образом заимствованы у русских. Исключение представляет жанр гостевых песен, являющийся собственно удмуртским и содержащий два стилевых пласта напевов - традиционных и более поздних, при подавляющем большинстве последних.

Традиционный тип фактуры представляет собой гетерофонию монодийного типа, а более поздний - вариантную гетерофонию. В обоих случаях возможны двух- и трехрегистровые октавные удвоения.

В гетерофонии монодийного типа отклонения от унисона очень незначительны, встречаются только на определенных участках напевов. За счет орнаментальных отклонений и замены ступеней образуются двузвучия от секунды до кварты.

Вариантная гетерофония связана с мелодикой, опосредованной созвучиями. Для нее характерно образование почти исключительно терцовых созвучий. Отклонения от унисона в этом типе фактуры колеблются от единичных до преобладающих в напеве.

Фактура совместного пения у южных удмуртов зависит от стилистических особенностей напевов. Так, гетерофония монодийного типа характеризует напевы пезурированной ритмики, опирающиеся на стих силлабической организации, строфические (с преобладанием строфы типа ABB), узкообъемного строения (с неопределенным интонаированием 2-ой ступени).

Вариантная гетерофония связана с напевами иной стилистики: преимущественно акцентной музыкальной ритмики, опирающимися на стопное стихосложение, поэтической четырехстиховой строфой с

повтором третьего и четвертого стихов, с развитыми звукорядами в амбитусе от квинты до октавы.

На основании вышеуказанного, можно сделать вывод, что гетерофония монодийного типа в данном случае является собственно удмуртской. Соответственно, вариантная гетерофония, связанная с поздним, заимствованным стилистическим пластом, является привнесенной в южно-удмуртскую песенную культуру, преимущественно за счет русского влияния. Вопрос, встающий в связи с совпадением традиционного южно-удмуртского типа фактуры (монодийная гетерофония и ее 2-хрегистровый вариант) с традиционным северорусским типом 2-хрегистровой гетерофонии ("тонкие" и "толстые" голоса), на наш взгляд, должен быть решен в пользу первичности финно-угорских культур (не только южно-удмуртской, но и других - всех, где будет зафиксирован подобный феномен) - как коренных, искони проживающих в регионе, лишь в последние несколько столетий колонизированном русским населением.

Татьяна Ананичева  
(Москва)

#### НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ МНОГОГОЛОСНОЙ ФАКТУРЫ РУССКИХ СВАДЕБНЫХ И ХОРОВОДНЫХ ПЕСЕН В СЕЛАХ БАССЕЙНА р. СУРЫ

Традиционные русские свадебные и хороводные песни на территории бассейна р. Суры бытуют как в русских, так и в мордовских селах. Для многоголосия свадебных и хороводных песен Присурья характерны разные виды фактуры, в том числе вариантная гетерофония, контрастное двухголосие, элементы диафоны. Все эти виды бытуют как в однорегистровой версии, так и с регистровым удвоением. Они могут проявляться либо полностью, либо частично, в зависимости от местной песенной традиции. Принадлежность песни к определенному жанру и музыкально-ритмическая структура напева не играют решающей роли для фактуры свадебных и хороводных песен.

Взаимосвязи фактуры песен и их ритмической формы ориентированы на местную жанровую стилистику. Под влиянием особенностей музыкального языка соседних финно-угорских и тюрских народов музыкально-ритмические структуры напевов русских свадебных и хороводных песен подвергаются модификации на уровне отдельных частей ритмической формы, что особенно характерно для песен, исполняемых в мордовских селах. В ряде случаев это влияние прослеживает-

ся и в русских селах.

При интонировании русских традиционных песен русскими и мордовскими ансамблями своеобразие фактуры последних очевидно. Так, на финалисе напева голосовые партии в русских и мордовских ансамблях обычно сходятся в унисон (при регистровом удвоении - в октаву); в русских селах на протяжении всего напева в соотношении голосовых партий наряду с терцовыми (они преобладают) возникают секундовые, квартовые, квинтовые созвучия, а в мордовских ансамблях в соотношении голосовых партий преобладают квинтовые созвучия, возникающие в условиях ангемитоники.

Запевы свадебных и хороводных песен в русских селах исполняются большей частью верхними голосами, а в мордовских - нижними. Тесситура голосов в русских селах более высокая, чем в мордовских. Самым характерным типом многоголосия в мордовских селах при исполнении русских песен является диафоны.

Анатолий Рахаев  
(Нальчик)

#### ФОРМЫ МНОГОГОЛОСНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В ЭПИЧЕСКОМ ПЕСНЕТВОРЧЕСТВЕ НАРОДОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

По ряду сходных музыкально-типологических признаков и универсальным законам бытования эпическое песнетворчество народов Северного Кавказа объединяется в общий фольклорный регион. Общность характеризуется и типичными формами многоголосия, и системами музыкальных структур, и показательной для всех народов региона жанровой системой, приоритетное место в которой традиционно отводится эпическим жанрам.

Наиболее архаические музыкальные формы северокавказской эпики представлены национальными версиями традиционного общекавказского героического эпоса "Нарты". Его сюжетные коллизии в музыкально-интонируемом звучании можно зафиксировать в Кабарде, Балкарии, Черкесии, Адыгее и причерноморской Шапсугии, Осетии, реже в Карачае и Чечено-Ингушетии. И хотя генетическое общерегиональное родство отдельных тематических нартских циклов несомненно, национальная специфика музыкального воплощения сюжета очевидна, вне зависимости от зачастую идентичного структурного оформления.

Тамара Блаева  
(Нальчик)

Эпические нартские повествования у всех народов - носителей традиции, воплощаются, как правило, в вокально-инструментальном структурном типе (солист + традиционный инструмент), причем вокал, несущий основную функциональную нагрузку, и инструментальная музыка могут сочетаться как антифонно (нартская традиция в Балкарии, Карабае с неизменным рефреном събызгы), так и стреттно (Кабарда, Черкесия - шачагшина, Осетия - хысын Фандыр, Балкарья - къыл къобуз, харс), а также характерном для всех северо-кавказских национальных традиций сольно-групповом вокальном типе музыкальной структуры в антифонном сочетании партий запевалы-солиста и ансамблевого сопровождения.

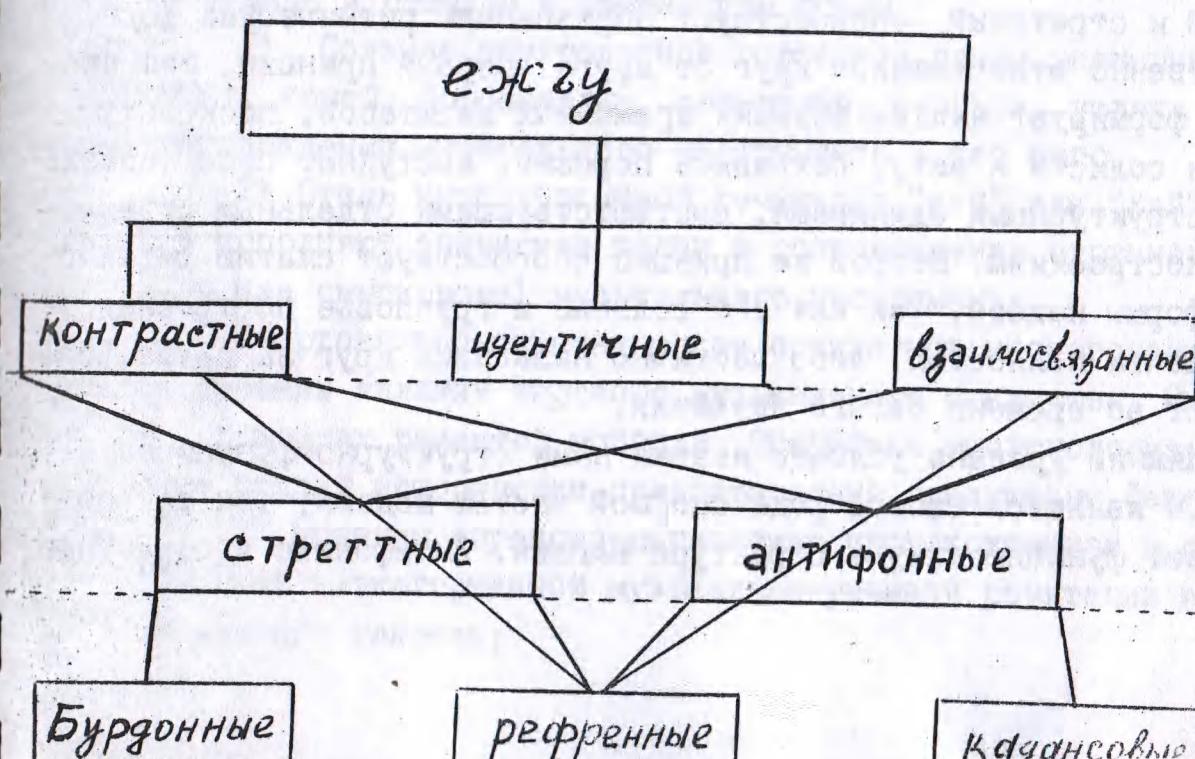
Последующее стадиальное развитие традиционного эпического песнетворчества народов региона - жанры историко-героические. В своих музыкально-структурных типах они ознаменовали становление специфической формы вокальной полифонии - сольно-групповой, в стреттном сочетании вокальных партий с привлечением в отдельных культурах традиционных инструментов (Кабарда, Осетия). Универсализм данной структуры в различных ее модификациях (например, два солиста, поющие попеременно - Балкарья, Адыгея, Кабарда) распространился и на другие песенные жанры, предлагая свои возможности для реализации приуроченной архаики, лирики. Что же касается конкретного претворения сольно-групповой стреттной структуры в отдельных национальных культурах, то самобытное музыкальное мышление предлагает самые разнообразные сочетания линий внутри формы: унисонная либо разделенная в октаву линия вокального сопровождения - Кабарда, Черкесия, Адыгея, Балкарья; в квинту - Балкарья, Карабай, отчасти Кабарда; в кварту - Осетия; свободное регистровое перемещение вокальных партий солиста и сопровождения; одновременная цезура на стыке мелострок в одних культурах и непрерывность звучания группового сопровождения за счет "цепного дыхания" на протяжении всей песни в других и т.д.).

В жанрах лиро-эпических, в отличие от подчеркнуто объективизированного повествования традиционного эпоса, превалирует субъективно-эмоциональное отношение сказителя к материалу. Соответственно, музыкальная стилистика предполагает более личностное выражение (хотя возможны исключения), и в структурных типах намечается тенденция к монодии. Но традиции эпики отчетливы и в лиро-эпических жанрах, в структурном сольно-групповом оформлении существующего в данных жанрах многоголосия.

### ТРАДИЦИЯ СОЛЬНО-ГРУППОВОГО ПЕНИЯ В ЕЕ СВЯЗЯХ С МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫМИ ОСОБЕННОСТЯМИ АДЫГСКИХ НАПЕВОВ

Традиция сольно-группового пения выступает одним из важнейших аспектов межнациональной этнокультурной общности народов северо-кавказского региона. У адыгов напевы сольно-группового склада составляют наиболее значительную группу в народной музыкальной культуре, так как лучшие ее достижения определены созданием произведений национального героического эпоса, звучавших только в сольно-групповом мужском исполнении. Кроме того, данную традицию мы склонны выделять в качестве корневой первоосновы, возникшей еще в раннем фольклорном пласте и достигшей в процессе исторического развития наивысшего совершенства художественной формы в шедеврах адыгского народного песнетворчества.

Весь корпус адыгских напевов сольно-группового исполнения может быть охарактеризован многообразием соотношений партий солиста и вокального группового сопровождения, называемого у адыгов "емъу". Последние, рассматриваемые в координации с солирующим голосом, подлежат четкой типологической систематике, что позволяет нам вывести своего рода модель фактурного типа, вбирающую в себя все основные виды традиционной многоголосной фактуры адыгских напевов. Данная модель иерархична, она содержит три качественно различных, и в то же время генетически взаимосвязанных уровня - верхний, средний и нижний.



На верхнем уровне, называемом нами мелодико-комбинационным, определяется характер ладо-интонационных связей партий солиста и ежъу, то есть рассматриваются соотношения мелоструктур сольных и групповых построений. Типы этих соотношений обычно могут реализоваться в трех различных мелодических качествах – контрастном, идентичном (иными словами – параллельно-дублирующем) и родственновзаимосвязанном (то есть в большей или меньшей степени интонационно-однородном), что в итоге формирует тот или иной тип мелодической композиции напева.

Средний уровень – фактурно-координационный – представляет две основные формы традиционного диалога в виде по-разному скординированных между собой в пространстве и времени сольных и групповых построений: а) в антифонно-горизонтальной их последовательности; б) в стреттно-вертикальной их одновременности. Данный уровень является центральной стержневой осью модели, органично связывающей все ее компоненты. Так, стреттные и антифонные ежъу могут, в свою очередь, дифференцироваться по принципу их интонационно-тематической автономии: либо составлять контраст, либо быть взаимосвязанными с партией запевалы. Кроме того, данный системный уровень непосредственно связан с ритмическим компонентом, имеющим одно из важнейших значений в структуре напевов. Два различных принципа диалогичного традиционного исполнения – антифонный и стреттный, способствуют образованию ритмических форм, существенно отличающихся друг от друга. Первый принцип, как правило, формирует напевы больших временных масштабов, поскольку партии солиста и ежъу, появляясь порознь, выступают самостоятельными структурными единицами, соответствующими отдельным ритмическим построениям. Второй же принцип способствует сжатию ритмической формы напева, так как его сольные и групповые построения либо почти полностью, либо частично налагаются друг на друга, совпадают во времени своего звучания.

Нижний уровень условно назван нами структурно-функциональным. Он является своего рода опорной частью модели, так как показывает функцию ежъу в структуре напева. Антифонные и стреттные

ежъу в координации с солирующим голосом в тех или иных адыгских напевах способны выполнять различные структурные функции: бурдонного педального фона, рефrena – самостоятельного раздела песенной формы и каданса – краткой концевой мелодической формулы. В последнем случае ежъу – не самостоятельная структурная единица, а лишь часть мелодического построения – каденционное завершение партии солиста.

Структурно-функциональные виды ежъу во многом раскрывают особенности звуковысотной организации напевов: антифонное чередование различных слоев фактуры ярко проявляет систему горизонтальных связей мелодической структуры, стреттное – показывает и формы вертикальной корреляции голосовых партий.

Хамза Ихтисамов  
(Уфа)

### ОБЕРТОНАЛЬНО-ГАРМОНИЧЕСКОЕ МНОГОГОЛОСИЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ ТЮРСКИХ НАРОДОВ

специфически  
Цель настоящего сообщения – представление обертонально-гармонической формы многоголосия традиционной музыки тюрков. Обертонально-гармоническое остинатное двух и трехголосие – основной тип многоголосия тюрских народов Саяно-Алтайского региона, Поволжья и Приуралья, Средней и Передней Азии. Оно пронизывает основные жанры – эпические, обрядовые, лирические песни, музыку для духовых и струнных инструментов. Для анализа мы избираем наиболее архаичные и стойкие к изменениям формы.

1). Сольное двухголосное гортанное пение различных стилей: сыгыт, хомей, борбаннадыр, эзенгилэр, каргыра, узляу, хоздау в сопровождении музыкального инструмента и без него.

2) Стиль низкогортанной речитации "кай" или "хай", в котором исполняют эпические песни в сопровождении струнного (щипкового или смыкового) музыкального инструмента.

Обертонально-гармоническое остинатное многоголосие – одно из древних явлений тюрского музыкального искусства. Оно созревало в недрах развитой монодии. Специфика многоголосия указанных выше стилей исторически предопределена следующими факторами:

1) древним обрядово-магическим происхождением и сакральной функцией низкогортанной музыкально-речевой речитации эпического, обрядового текстов;

2) акустико-физиологическими законами музыкальной системы, базирующихся на природном звуко-системном феномене – натурально-обертоновом звукоряде;

3) особой системой распределения ладовых функций: низкий гортанный тон – акустический фундамент, ладотональная опора произведения; верхний обертоновый ряд – обертональное наслаждение, изложение индивидуализированного мелодико-тематического материала;

4) антифонной структурой напева, восходящей к групповой форме исполнения с разделением на голоса, в широком смысле диалогическим принципом музыкального мышления.

Сущность остинатно-диафонического интонирования – обострение ладового ощущения верхних обертонально-мелодических звуков. Обычное линеарное сопряжение тонов мелодии, значительно смягченное вследствие чередования тонов, на фоне устойчивого звучания основного тона приобретает особую напряженность, остроту, тембровую контрастность. Одновременное мелодико-линеарное и гармонически-вертикальное развертывание ладовых функций приводит к их взаимному усилению. Удаленность обертонов от тонального центра создает звуковую перспективу и объемность звучания.

Сольное двухголосное гортанное пение существует в двух структурных разновидностях: сольной диафонии с бурдоном, и сольной диафонии, предворяемой обычной гортанной речитацией, целиком строящейся на соотношениях звуков натурального ряда. Моделью для всех типов сольного двухголосного пения (узляу, хомей, сыгыт, каргыра и т.д.), эпических, обрядовых, лирических песен в сопровождении топшуура, чатхана, игиля, шанзы, хомуса, а также остинатно-диафонической игры на духовых и струнных музыкальных инструментах служит натурально-звуковая система. Так например, мелодическая линия двухголосного гортанного пения построена почти на неизменном обертоновом составе (от 6-го до 12-го обертона). Последнее объясняется звуковысотной настроенностью физиологического механизма извлечения обертонов двумя с половиной октавами выше нижнего опорного тона, а также особой тембр-звуковой семантикой, указанного обертонового ряда.

Сольное двухголосное гортанное пение реализуется двумя физиологическими механизмами: реальными голосовыми связками (нижний остинатный тон) и ложными голосовыми складками, образующими свистковый механизм (верхний обертоновый ряд). Эти дополнительно усиленные свистковым органом гортани и резонаторными полостями

обертоны и создают мелодическую линию. Естественно, в реальной практике певцы не ограничиваются только набором обертоновых звуков: они обогащают мелодию проходящими и вспомогательными звуками. Но несмотря на эти привнесения, верхний мелодический голос по своему производному характеру, звуковому составу, тембровой характеристике, динамике звучания является обертональным по природе. Опираясь на координирующую роль нижнего фундаментального тона, слух музыканта организует обертоны интонационно и ладово.

Эпические песни тюркоязычных народов Саяно-Алтайского региона (алтайцы, хакасы, тувинцы), как правило исполняются в предельно низком регистре и гортанной манере в сопровождении струнного щипкового инструмента (топшуура, чатхана, шанзы) или струнного смычкового инструмента (игиля, кылкубыза, бызанчи). Низкогортанная манера пения "кай" (алтайцы), "хай" (хакасы) культивируется особо и добивается долгими тренировками. Смысл гортанно-певческих упражнений – как можно ниже опуститься по звуковой шкале, достигнуть при помощи грудного, надгортанного резонаторов эффекта хриплого, дребезжащего звучания голоса. Это один из важных семантико-эстетических компонентов "звукового образа этноса" (Фриц Бозе). Низкогортанная одновысотная ритмизированная речитация – язык общения с духами, высшим божеством – тенгри. Стиль гортанного пения – сугубо мужская традиция.

Однако, при более широком подходе, предпочтение низких тонов оказывается характерным для эпических, обрядовых песен и других тюркских народов: казахов, киргизов, туркменов, узбеков, башкир. Так например, в исполнении эпоса казахским жырши, обрядовых заклинаний (сарын) баши в сопровождении домбры и кобуза на долгих звуках и возгласных тонах постоянно возникают обертональные наслаждения.

Звуковой состав тюркских эпических песен представляет собой синкретическое единство вокального и инструментального начал. Слияние певческого и инструментального исполнительства, взаимодействие мелодических линий и фактуры сопровождения настолько тесно, что оно образует многоплановую звуковую ткань, далеко не одноголосную по своему генезису. Причем, специфика развертывания тюркского монодического многоголосия такова, что свойства компонентов обнаруживаются только в их совокупности. Словом, для эпических песен тюркских народов, сопровождаемых аккомпанементом струнных инструментов характерна иерархическая система соотношения голосов.

Распределение функций голосов в эпическом звуковом комплексе таково: одновысотная гортанская речитация - ладотональный фундамент всего комплекса; двувзвучие открытых струн топчуура или чатхана (кварто-квинтовое остинато) - среднерегистровое обертональное наслаждение на речитацию; сопровождающий музыкальный инструмент - изложение собственно мелодико-тематического материала, обладающего индивидуальным обликом, образно-смысловой нагрузкой. Переход эпической речитации в сольное гортанное двухголосие равнозначен "инstrumentальному" проигрышу и при отсутствии сопровождающего музыкального инструмента вполне может заменить его.

При этом важно отметить, что одновременное сочетание мелодико-линеарной функциональности голосов с вертикальной обертоново-гармонической функциональностью подчеркивает монодическую сущность многоголосия. Немаловажно и другое: все это исполняется одним человеком. Лишь в редких случаях пению аккомпанирует другой музыкант.

Сольное гортанное двухголосие и музыка эпоса тюркоязычных народов по своему генезису связаны с диалогическим принципом мышления. Поочередное разнорегистровое, контрастнотембровое чередование гортанной речитации с двухголосным обертоновым пением, гортанной речитации с инструментальными эпизодами, есть конкретные проявления антифонного чередования голосов. Есть основание утверждать, что диалогическое пение (по тувинской терминологии "кожамъктажыр") между двумя певцами или между двумя группами исполнителей было характерно для тюркских народов с древних времен. Возможно, когда-то в глубине веков подобные песни исполнялись хоровым унисоном двумя группами музыкантов, о чем свидетельствует ряд письменных источников.

Сейчас это исполняется одним певцом под собственное инструментальное сопровождение. В итоге возникает своеобразное, национально-специфичное обertoнально-гармоническое многоголосие, с диалогическим принципом переключения голосов. Такое многоголосие основано на психофизиологическом ощущении тоникальности голосов, проявляющейся в опоре верхнего мелодического голоса на нижний звук натурально-обертоновой шкалы. Конечный опорный тон низкой гортанной речитации служит звеном переключения из одного вида пения в другой. На наш взгляд, психофизиологическое ощущение нижнего, квинтового, квартового, терцового тонов как опорных и переключение голосов по этим интервалам в ладу составляет универсаль-

ный способ образования многоголосия в монодических музыкальных культурах. Во всяком случае подобный диалогический подхват голосов в хоровой полифонии мы встречаем в фольклоре многих народов мира: сербов, хорват, болгар, албанцев, грузин, адыгов, осетин, балкар, евреев, арабов, иранцев, индусов и других.

Несомненно, здесь не обошлось без исторических этнокультурных влияний и заимствований. Но это уже тема для будущего этно-музыкального и этноисторического исследования тюркского многоголосия.

Дашинима Дугаров

(г. Улан-Удэ)

#### К ПРОБЛЕМЕ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ЖАНРА ПЕСЕН АЙ-ДОН И ГЕТЕРОФОННОГО МНОГОГОЛОСИЯ У ЗАПАДНЫХ БУРЯТ

Народная музыка бурят относится в целом к так называемым монодическим культурам. Однако в ней имеются некоторые древние жанры, в которых явно слышатся элементы многоголосия. Таков, например, жанр древнебурятских протяжных песен "ай-дон". В фольклоре западных бурят эти песни считаются самыми древними по происхождению и самыми важными по значению. Прежде они были неравнвно связаны с обрядностью культа Неба, Земли-Воды и плодородия. Исполнялись песни "ай-дон" группой стариков, обычно в начале лета, во время ежегодных возлияний кумыса или молочной водки своим добрым божествам-покровителям, а также и в некоторых других обрядах "белого шаманства".

Для исполнения песен "ай-дон" певцы усаживались, обращая круг или полукруг, и взявшись за вытянутые руки пели слегка покачиваясь. Песню начинал и вел запевала. Каждая песенная строка начиналась с протяжного рефrena "ай-ээ-э" и им же заканчивалась. При этом на конечный рефрен запевали накладывался начальный рефрен хорового втора. Песня состояла из трех четверостиший (куплетов) и девять (3x3) куплетов составляли один законченный цикл песен "ай-дон". По окончании каждого такого цикла

делался небольшой перерыв, во время которого собравшиеся общались между собой, а виночерпий "ъабаша", сидевший в центре круга со Ѵбаном молочной водки, пропускал очередной раз свой ритуальный кубок - деревянную пиалу "аяга" - по кругу. Затем начиналось пение песен "ай-дон", возлияние водки божествам и духам и ее ритуальное распятие до конца этого обряда, который назывался "сасали" ("брзганье"). Обряд "сасали" был посвящен культу Неба, Земли-Воды и плодородия. Это видно из текста песни:

"Ай-ээ, ай-ээ! Песня березового Ѵбана, ай-ээ-э!"

Ай-ээ, ай-ээ! Тэнгрием дождливым да будет услышана, ай-ээ-э!"

Ай-ээ, ай-ээ! Песня веселого свата, ай-ээ-э!"

Ай-ээ, ай-ээ! Богом-творцом да будет услышана, ай-ээ-э!"

Все вместе: "Ай-ээ-э! Айскую благодать ниспошлите!"

Большое значение придавалось рефрене "ай-ээ!" и припеву "ай дон зухы дэллю даа". Что же означали эти слова? У западных бурят, где данная песня записана "Ай Хайрхан бурхан ("Милостивый бог "Ай(а)" считался их верховным богом-творцом и громовержцем, Дон - призывный возглас произносимый шаманом-жрецом или заменяющим его стариком во время ритуального брызганья молочной водки. В монгольском слово "дон" зарегистрировано со значением "мания", "похоть", "страстное (половое) влечение." В индоиранских языках дон, дан "вода", "роса" ("дождь"), "река", откуда Дон, Донец, Днепр, Дунай и пр. Однако слово дон имеет более широкое значение, его нужно рассматривать в неразрывной связи с древнейшей концепцией Неба, как творца мира и всего живого в нем. Небо-отец оплодотворяет Землю-мать своей небесной влагой-семенем "дон". Такое представление полностью подтверждается словами урянхайского шамана Хуулара из Северо-Западной Монголии:

С Великого Неба спуспись,

Всех людей избавь

От эпидемий, болезней и страданий.

Пять главных тэнгриев,

Владеющие всеми богатствами (...)

Скот твердокопытный, сотворив нам подайте (...)

Гигантским шатром небосвода укрывающиеся

Золотую воду нам уступающие

Ай(а) дай нам ниспошлите.

Вместе с "небесной водой", громом и молнией божества небожители передают людям, животным и растениям свою плодовитость, плодородие, богатство и счастье. Они же уничтожают все злые силы, причиняющие людям зло. И весь этот обширный комплекс представлений неразрывно связан с небесной водой (благодатью) "жон".

Следующее слово "зухы", по словам наших информаторов призвано умножать счастье ("жаргал нэмээхэ"). В то же время в некоторых тюрко-монгольских языках оно означает "преклонять колени", "кланяться". И, наконец, последнее слово припева "дэллю" происходит от глагола "дэлхэ" (широко распахивать двери), а также означает "обильный", "обширный". Таким образом, припев в целом представляет собой призывание небесной благодати в обмен за жертвоприношение и моление коленопреклоненных бурят от своего небесного праотца - бога-творца и громовержца Ай(а).

Бурятский Ай(а), как и якутский Айны тойон - "творец", "создатель"<sup>I</sup>. Но на основе тюрко-монгольских языков этот термин и теоним не этимологизируются. Он может быть объяснен, как и слово "дон" только из тех же древнейших индоевропейских языков. В хеттском, лувийском и тохарском, иные давно уже мертвых индоевропейских языках а і а означает "сделать", "создавать", "сформировать". Передне- и малоазиатское же происхождение имеет и термин (теоним) Тэнгри, который в тюрко-монгольских языках означает "небо" и "бог", т.е. аналогично шумерско-хеттскому Дингир - "небо", "бог".

<sup>I</sup> Д.С.Дугаров. Исторические корни белого шаманства (в печати)

Таким образом, главные припевные слова Ай(а) и "дон" имеют индоиранское и индоевропейское происхождение. Поэтому сам культ Неба, Земли и плодородия, как и жанр обрядового песнопения "ай-дон" с его несвойственным алтайским народам многоголосием, имеют, по-видимому, также древнейшее индоевропейское происхождение. Такой вывод убедительно подтверждается археологическими, лингвистическими, этнографическими и другими данными. Как же это произошло? Культ Неба, Земли, Воды и плодородия у племен Центральной Азии и Южной Сибири возник вместе с их переходом к кочевому скотоводству. Хронологически это совпадает со скифским временем (VII – III вв. до н.э.), когда на огромном пространстве Великого евразийского пояса степей, простиравшегося от Дуная до Забайкалья и населенного в основном индоиранскими племенами, сложились многочисленные культуры так называемого скифо-сибирского мира.

Принцип антифонного хорового пения издревле был известен культовой практике народов Древнего Востока. Позже он был введен в древнегреческую трагедию и христианское богослужение.

Евгений Трембовельский  
(Воронеж)

#### РАСКРЫВАЮЩИЙСЯ ЛАД В НАРОДНОЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ (на примере сочинений М.П.Мусоргского)

1. Фольклороведение достигло в наше время столь высокого уровня, что, по аналогии с принципом сообщающихся сосудов, его данные все чаще "перетекают" в другие сферы музыкоznания. В результате устанавливаются многие неоткрытые ранее общие звенья между народным и композиторским, в частности, между раннефольклорным "современно-профессиональным" творчеством.

2. Одно из них – раскрывающийся лад (РЛ), специфические процессы которого были открыты и изучены исследователями древних пластов народной (якутской) музыки (Г.Григоряном, Н.Пейко, И.Штейнманом и особенно Э.Алексеевым). Позднее это понятие было распространено на фольклорных культурах. Изучение же РЛ в профессиональном творчестве остается белым пятном, хотя он действует и в нем, в первую очередь, в системах монодийно-гетерофонических, модальных (о подобной системе как основе мышления Мусоргского см. нашу статью: "Советская музыка", 1989, №3).

3. Напомню, что процессы РЛ заключены в расширении вариантико соотносимых мотивов, складывающихся из неподвижной и двигающейся ступеней, которые все время остаются соседними. То есть двигающийся скрытый голос не добавляет к ладу новые ступени, а высотно трансформирует одну и ту же ступень (соответственно и попевку). Аналогией может служить растягиваемая пружина, один конец которой закреплен: расстояние между смежными кольцами меняется (соответственно растет напряжение), хотя кольца остаются смежными.

4. Явление РЛ можно трактовать как частное выражение такого общего принципа расширения или сжатия интервальных ходов, который изучался В.Задерацким (в связи с интервальной плотностью в музыке Стравинского), Вл.Протопоповым (на музыке Шебалина), Ф.Рубцовым (при анализе вариантов смоленских причитаний), Ю.Коном (отметившим в современной музыке приемы деформации традиционных ячеек).

5. У Мусоргского РЛ впервые в профессиональной музыке стал существенной чертой стиля. Его истоки коренятся в речевой интонации, которая в этом аспекте изучалась литераторами, например, Н.Черемисиной. Привлекая к музыкальным образцам филологическую терминологию, можно говорить об увеличении в РЛ эмфатического удараия, то есть об усиливании эмоциональной выразительности мотива и о повышении уровня его семантизации. В этом плане небезинтересно сравнить различные музыкальные воплощения Мусоргским какого-либо одного лексического элемента, например, слова "такой", многократно встречающегося в речи свахи из "Женитьбы".

6. Наиболее показательны примеры, в которых "речевые варианты" интервала располагаются в строгом соответствии с РЛ, то есть в порядке постепенного изменения. Именно в этом случае наиболее ярко проявляется особого рода линейно-мелодическая (монодическая) функциональность: рост напряжения (неустойчивости) при уходе от "закрепленной" высотной позиции, спад – при возврате к ней. Такого рода функциональность отдаленно напоминает функциональность гармоническую, определяемую уходом от центра и возвратом к нему, чем и объясняется возможность их параллельного взаимодействия (яркий пример – "Тюльерийский сад").

7. В связи с Мусоргским, как, впрочем, и с сочинениями любых композиторов, претворяющих указанную технику, встают следующие вопросы: о соответствии (точнее, несоответствии) традиционной нотографии особенностям РЛ, об отношении РЛ и альтерации, о противоречиях горизонтали и вертикали и об их урегулировании, о "высотном барьере" в РЛ и

о его преодолении в многоголосной музыке.

8. После раскрытия этих вопросов в сообщении обращается внимание на сравнительно сложные проявления РЛ, когда происходит оттягивание не ступени, а ладовых сегментов с числом ступеней (опорных тонов, интонационных уровней – по Э.Алексееву) больше двух (третья тема "Гнома"). Внутренне родственным оказывается и столь масштабное (в сравнении с обычным РЛ) явление как излюбленное Мусоргским ползучее транспонирование разделов формы (рассказ Феклы о приданном).

9. Сказанное позволяет укрепить тезис о непредустановленности и динамичности ладовых структур Мусоргского, об их образовании в процессе развертывания сочинения, о тесном сплетении ладового и мелодического развития и о невыделяемости лада как некой абстрактной, существующей "над произведением" субстанции. Сделанные фольклористами открытия, как видно, способны служить ключом к тем композиторским стилям, которые сложились словно бы вразрез с традициями "предустановленной гармонии".