

II. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ И ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ

А. Н. ИВАНОВ

ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА ЮЖНОРУССКОГО ФОЛЬКЛОРА (от Дона до Оскола)

Обратимся к одному из простейших инструментов. Им служит отрезок трубчатого (пустотелого) стебля¹ размером обычно в длину руки инструменталиста². Трубка (канал) вмещает в себя как бы два воздушных столба — усеченный и полный, соответственно используются два множества звуков — различные по структуре серии обертонаов. Столб воздуха «споловинен» — усечен, когда канал перекрыт на выходе. Тогда колебательное движение воздуха образует обертоны только нечетные по номерам, и обертоновый ряд начинается приблизительно октавой ниже, чем другая серия, когда канал открыт³.

Переключателем с одного множества звуков на другое является палец инструменталиста, то затворяющий, то отворяющий выход из трубки. На ее противоположном конце об острую кромку свистковой прорези рассекается, возбуждая акустические колебания, воздушная струя, направляемая через узкую щель между нижней губой либо кончиком языка и внутренней стенкой⁴. В зависимости от силы вдувания меняется уровень громкости и высоты звучания.

Игра на обertonовой флейте (условимся называть ее так для краткости) представляет собой координацию элементарных мышечно-моторных напряжений пальца (он то сгибается, то расправляется) и дыхательного аппарата (меняется сила подачи воздуха). За счет смены положений пальца у выходного отверстия (согнуть — выпрямить), с одной стороны, и посыла воздуха в дульце — входное отверстие (усилить — ослабить), с другой стороны, словно обыгрываются края, границы флейтового инструмента как физического тела.

Флейтовый аэрофон, позволяющий извлекать две серии обертонаов, встречается во многих точках земного шара, от Норвегии до Южной Африки, от американского перешейка до Соломоновых островов и Новой Гвинеи⁵. Инструменты подобного типа и мототрика мышечных действий при игре на них принадлежат к этномузыкальным универсалиям. Обертоновые флейты используются у многих народов. Но чаще всего с разным конечным результатом. На основе общих начал в рамках конкретных традиций фольклора формируется тот или иной особого рода идиоэтнический язык.,

отличающий эти традиции. Своеобразное, особенное проявление общих начал, глобальных универсалий показывает в наиболее концентрированном виде специфику той или иной традиции, национальной и региональной.

В 1980—1984 гг. впервые получены материалы по обертоновой флейте у русских⁶. К этому времени ареал обертоновых флейт был совсем небольшим и находился между рекой Оскол и Доном, на полпути от Белгорода до Воронежа⁷. Круг приводимых в этой статье конкретных музыкальных материалов (см. нотное приложение) ограничен селом, старожилы которого лучше помнили инструментальную традицию ансамблевой и сольной игры. Это село Больше-Быково Белгородской области.

В настоящей статье на основе конкретных записей инструментальной полифонии показаны некоторые опознавательные знаки местной фольклорной традиции, связанной с ансамблем обертоновых флейт. Задача состоит в установлении правил образования и преобразования этих знаков. Иными словами, синтаксис, характерный для южнорусской фольклорной традиции, рассматривается с помощью конкретного инструмента. Это не только пространственное тело, вещь и не просто сфера звучания, а инструмент изучения и обучения целой традиции. Его присутствие в традиции по-своему достоверно и непротиворечиво объясняет характерные особенности народной музыки (вокальной в том числе), помогает понять ее местные черты и воспринять их. Этот инструмент, как увидим, относится к наиболее архаичным компонентам данной традиции, задействован в создании ее основы, требуется для ее последовательного выращивания, культивирования и служит целям ее сохранения. В этой связи предлагается обзорная характеристика познавательного и эстетического потенциала музыки обертоновых флейт.

Чтобы наглядно проследить, как и в каком направлении данная традиция раскрывает сказочно богатый потенциал обертоновой флейты, мы воспользуемся испытанной фабулой волшебных сказок.

Коллизии многих волшебных сказок строятся вокруг чудесных предметов, среди которых нередки музыкальные инструменты, такие, как флейта («дудка»), рожок, гусли-самогудки, скрипка, балалайка, барабан. А также и вокруг фигуры чудесного помощника, например инструменталиста (дударя, гусляра, скрипача, скомороха, пастуха)⁸. В нашем же случае предстоит рассказать о способе получения чудесного предмета и об условиях его применения, при которых выявляются его необыкновенные репрезентативные свойства⁹.

Удивительные возможности флейт обнаруживаются не только в сказке — этом мире вымысла. В южнорусском селе стоит лишь инструменталисту изготовить обертоновую флейту и заиграть на

ней, как тотчас, прямо у нас на глазах, нежданно-негаданно моделируются важные реалии народной музыкальной культуры. Попробуем оценить особую реальность, которая из них складывается. Реальность не сказочную, но, по сути дела, все-таки волшебную.

В диалоге культуры с природой

Травяные дудки — таково обычное собирательное наименование, которое в селе охватывает различные обертоновые флейты. Их название уточняют в зависимости от определенного материала, природного тела, могущего играть роль музыкального инструмента. Они делятся на лужные дудки (или: травины, свистушки) — стебли луговых зонтичных растений или тыквы, колючие дудки — из «татарника колючего» семейства сложноцветных и лычные дудки, изготовленные из лыка.

Для игры на лужных дудках используют исключительно свежесрезанные стебли («бучень» — бутень; борщевник, жабрица; дудник; «гáрбуз» — тыква). Внутренние перепонки прокалывают, полость обильно смачивают водой. Редко когда эти флейты понастоящему богаты звуковыми ресурсами. Их канал, как правило, неровен, остатки пленочных перемычек на суставах препятствуют проявлению целого ряда обертонов.

Другое естество у так называемой колючки. В отличие от любящих влагу и жирную землю зонтичных растений татарник колючий не переносит сырости, а к середине августа и вовсе засыхает на корню. Это сорное растение высотой зачастую до двух метров встречается в селе и окрест него по известковым склонам, по верху балок, по выгонам и пустырям. Зубчатые кожистые листья отсекают, поверхность ствола аккуратно зачищают, чтобы не пораниться о шипы — «колючки». В то время как травины — инструменты одноразового употребления, колючую дудку иногда сохраняли и держали при себе, отправляясь в дорогу, чтобы снова и снова на ней поиграть. Ясное, чистое звучание ее довольно-таки длинного ствола, очевидно, могло приносить большое наслаждение, и потребность день ото дня общаться с колючей дудкой бывала очень явно выраженной. Большой любитель колючковых флейт дед Данила — житель села Больше-Быково Д. Н. Капустин — признавался: «Хоть уморился, хоть не уморился, а требуется, хочется у дудку поиграть!»

Осталось упомянуть о лычной дудке. Чтобы ее сделать, лыко широкой полосой накручивают сначала на кончик пальца и вкруговую, слой за слоем, наматывают все дальше, но не позволяют заготовке слишком раздаться вширь. До самой горловины инструмент должен сохранять стройность — «стать». Добиться же этого нелегко. Полученная дудка представляет собой редкую и своеобразную — «задом наперед» — модификацию пастушьей сигнальной трубы, приспособленной для получения двух множеств

обертонаов. Дульцем служит утолщенный участок раstrуба, а выходным отверстием — тот конец, который у трубы прикладывался бы к губам.

Отрезанные стебли так же, как и лыковую трубу, «ставят с ног на голову» и, перевернув, держат в положении, близком вертикальному. Часть, примыкавшая к корневищу, сделается вершиной инструмента и теперь сомкнется уже не с почвой, а со ртом, головой играющего. Отсюда мало-помалу сужается открытый с обоих концов канал, имеющий слегка коническую форму.

Чтобы стенки инструмента не пропускали воздуха, все мелкие червоточинки и щели, как говорится, «лечат» воском или хлебным мякишем. Заготовленный ствол для опробования специально про-дувают, один конец обжав губами, а другой плотно затворив пальцем либо ладонью. Прислушиваются: не пропускает ли ствол где-нибудь воздух? А свободной ладонью обводят его в поисках дефектной точки, которую придется залепить. Дульце скашивается приблизительно под углом 45° , а на образовавшемся выступе (его называют бородкой) с внешней стороны делается прорезь.

Звучность дудки по силе и качеству зависит от удачно и точно угаданного места и очертания свистковой прорези, от гладкости внутренних стенок канала и от его длины. Однако существует естественный ограничитель длины. Играющему должно быть удобно дотягиваться до низа дудки, поэтому она не может превышать размера вытянутой руки, от плеча до кончика пальцев. Когда травяная дудка велика тому, кому хочется поиграть, он подгоняет ее себе по росту — «подлаживает под себя». То есть соизмеряет ее с длиной своей собственной руки.

Кроме этого, обертоновая флейта соразмерна человеку с обоими концами — и снизу, и сверху. Нижний конец канала — с выходным отверстием — по диаметру не может быть шире, чем подушечка пальца, и составляет не более 12—14 мм. А горловина флейты является как бы непосредственным продолжением рта исполнителя: здесь диаметр канала достигает 19—23 мм.

Таким образом, пока инструменталист «подлаживает» свою флейту, он снимает мерку с себя: ствол-рука, выходное отверстие-кончик пальца, дульце-ротовое отверстие играющего на данном инструменте. По оценке старожилов села, дудка тогда по-настоящему хороша, когда она есть вообще некоторая мерка с человека, на которой играющего. «Оттого ш она лучшая, ще усягды наблюдаю по себе, — утверждал дед Данила. — Коли я буду по низу подрезать, дак ее прижму и отмерю, тэю дудку. Тады будя хороша, и правильный будя зук» (строй, звук).

Если готовая дудка чем-то не устроила инструменталиста, это несколько взмахов ножом — и получилась другая, третья. Неались бы только полые стебли поблизости!

Налицо плеяды флейт, отличающихся не своим устройством, а в первую очередь своим природным материалом, да еще тем,

что делают их разнорослые люди, и каждый для своего удобства. При всем том обертоновая флейта не целиком подвластна своему обладателю. Дыхание человека рождает как бы звуки самой природы. Даже тренированное дыхание служит ненадежной гарантией для получения того или иного обертона в процессе игры. К тому же вместе с ним прослушиваются другие гармонические призвуки и просто сипота, внемузыкальный шумовой фон.

Требуется незаурядная сноровка, чтобы все надежнее управляться с эфемерной стихией обертонов. Травяная дудка лишь дополнительно выявляет, выделяет имеющуюся в природе конструкцию и служит ретранслятором (усилителем) натуральных звукообразований, которые уже заключены изначально в трубке стебля.

Пустотелый стебель, ствол, становится музыкальным инструментом в той степени, в какой он сохраняет в себе «голоса» самой природы. Он воспринимается в селе как ее частица. Инструмент всегда на вид слегка корявый, потому что он может оставаться собой лишь тогда, когда он необработанный, неотделанный именно в принципе, по самому своему существу. Травяная дудка есть соразмерное человеку природное тело, так и не вычлененное до конца из первородного простора.

Природное начало сохраняется и, более того, специально усиливается непосредственно в этом простом инструменте. Оно же явно культивируется вокруг него, во многом определяя условия и обстоятельства, в которых он бытовал, звучал.

Обертоновая флейта — это сезонный инструмент. На нем играли по осени, во второй половине года, с середины июля и до самых холодов, почти до Филипповки (зимний пост, начинающийся 27 ноября). В это время года пустотелые стебли растений пригодны для игры. Ее сезонность объясняется еще тем, что было принято использовать главным образом свежесрезанные стволы. Ими не дорожили, после игры выбрасывали. Как уже говорилось, берегли разве что колючую дудку. Да и то немногие. Преодолевают сезонную границу лишь флейты, вполне подходящие конкретному лицу, как бы олицетворяющие его «второе я».

Травяные дудки звучали в предельные, пограничные моменты суточного времени. Это либо сумерки, либо полдень и полночь. Так, в полдень, когда наступал перерыв в работе, тотчас уходили от солнца куда-нибудь «в теник», чтобы немного отдохнуть с дудкой, восстановить силы. Но по преимуществу играли не столько в тенистом месте, в полусумраке, подчас специально устроенному, сколько в самых настоящих сумерках. И ночью тоже.

Играли на лугах и в полях, когда втроем-четвером стерегли коней, когда ехали с дальних покосов домой. Звучание инструмента помогало обозначить путь людей, на нем играющих, — скотоводов, пастухов, — от одной точки пространства до другой. При остановках путников распределялись некоторые звучащие метки в

природном мире: музиковали там, где пасли скот, где косили сено для него, а также там, куда возвращались с работы, то есть своего дома.

Вечерами же помногу играли «у воротех», сидя на лавочке возле хаты. «Дудками запасемся и сидим где-нибудь у воротех. Дети подходят: Ну-ка сыграй, сыграй! — И поначнут приплясывать и проказывают слова», — вспоминает Д. Н. Капустин. Жена, Г. Р. Капустина, добавляет: «Тады они и для нас играли. Нас жа, девок, много...».

Но кто именно и для кого все-таки играл на обертоновых флейтах?

Прежде всего, это занятие мужской части населения, без возрастных и профессиональных ограничений. Если верить рассказам старожилов, бывало время, когда на этих дудках играли чуть ли не все (!) мальчики, подростки, мужчины, старики. В. Я. Япринцев обрисовал такую удивительную картину: идешь к вечеру по улице и слышишь, как ото всякого двора струятся в тихом теплом воздухе звучания травяных дудок; и стар и мал играл... Обертоновая флейта исключительно мужской инструмент. Имеется одно свидетельство того, что девочки-подростки изредка обращались к лужной дудке-свищушке (о чем сообщила А. Т. Япринцева из хутора Япринцев Редкодуб, неподалеку от села Большебыкова). Однако старшими это расценивалось как предосудительная и неуместная прихоть, неприятная шалость. Даже за маленькими девочками не признавалось в отличие от пацанов права играть на флейтах постоянно.

При том, что население Южной России является земледельческим, этнографические реалии игры на обертоновой флейте указывают на раннестадиальные черты культуры скотоводов. Действительно, непременные спутники человека, владеющего этим инструментом, — лошади, а также крупный рогатый скот и овцы (заметно реже). Отмечены поверья, которые даже в предельно удаленных один от другого уголках земного шара почти идентичны. При звучании обертоновой флейты стадо спокойней чувствует себя и пасется лучше. Мужская простейшая флейта причастна к ритуалам по врачеванию, восстановлению сил, а равно и к тому, чтобы играющий на ней очаровал девушку, полюбился бы¹⁰.

Большебыковские парни охотно музиковали на дудке перед своими невестами (чтобы больше привлечь их к себе). А мужчины старше — перед ребятишками (чтобы усваивали музыкальную суть традиции).

В остальном же играли не кому-то конкретно, а скорее всему сущему. У сельских жителей от описания к описанию настойчиво повторяется: «Луна на нас глянет, у полю всяка живность потишает, а лошади йдут — прислушаются». Или еще: «Конь дудку тока слушает, тока ухами так поводит, а ты сидишь играешь. А как зук подымешь, так лошади аж приостановятся».

Как раз здесь понятия об адресате музыки (играется для самого себя, для нас, для них, для всех) вряд ли окончательно установились. Пока что они мало отделились одни от других и включены в природную всеобщность. Голос травяной дудки внятен всему живому, да и всем сферам мира. Отлаживание с ее помощью взаимопонимания между играющими и окружающим пространством является делом простым.

Игра на обертоновой флейте есть подлинно эстетическая деятельность с материалом природы. Голоса травяных дудок завораживают. У них и впрямь обнаруживается целительная способность. Ее начало заложено во взаимной зависимости человека и природы, в проверке этими травинами гармонии между внутренним и внешним.

Плынет в пространстве и колеблется, мерцает звукоинтоационное «пятно». Оно соткано из невесомых и невидимых обертоновых созвуков, а вместе с ними будто бы из лунных лучей, неслышимых, гаснущих в просторе, к осени матовых. Приглушенно и гулко отзыается большой ствол на легчайшие постукивания, когда палец притрагивается к отверстию на конце травяной дудки. Сам этот ствол слабо трепещет от внутренней акустической вибрации. Неизбежно несет он — упругий до жесткости, прямой, напоенный колдовским соком звучаний! — обязательный вообще для ритуализированных «столбов», жердин, трубок некоторый фаллический смысл. Дудками-стеблинами игруны, как порой водилось, задирали проходившую мимо бабу!.. Но в общем-то этот смысл «размыт», элиминирован. Чувственное начало не довлеет при созерцании миров и стихий и самого себя в традиционном эстетическом диалоге с ними.

Травяная дудка позволяет легко достичь особого, промежуточного состояния психики. Это и не сон, и не активное бодрствование. Полуянь, полудрема, раскрепощающая в человеке его духовность. Он остается очарованным десятки минут, пока звучит флейта. Вокруг полуденный июльский зной, истома... Или долгие осенние сумерки и ночи, когда во мглистом воздухе слабеет ритм природных шелестов, все более редки голоса, и музенирующие «восполняют» их. Здесь даже время суток — наступление ночи — соответствует обострению слуха, органов чувств.

Вот почему игра на травяных дудках — это несказанно особенная, утонченно художественная психотехника, удостоверяющая нераздельность человеческого существа и природного вещества, мира Природы-Космоса. Исчезает время. Удаляются заботы дня. Совершенный покой...

Будучи природным телом и предметом народной культуры, оберточная флейта изначально бивалентна. Она принадлежит одновременно двум сферам и соединяет их — природу и то, что природой не является, — культуру. Посредством этого сезонного мужского инструмента ведется диалог между культурой и приро-

дой. Содержанием диалога становится поиск всего того, что есть между ними общего.

Ладовая диалогика

Травяная музыка — таково условное, самое общее наименование игры на травяных дудках. Обязательной для нее является ладовая диалогика — звуковысотная организация интонирования, которая исходит из логики противопоставления.

В трубке обертоновой флейты заключены натуральные звукояды. Их два, и они заложены от природы. Инструменталист должностным образом пользуется ими при игре. Он чередует один с другим так, как велит традиционная культура. Извлекаемая из флейт травяная музыка есть частный случай перехода, процесса трансформации природы в культуру. Совершается восхождение от вещественных предметов внешнего мира к специфическим предметам внимания, переживания, разумения, из которых лад специфичен в наибольшей мере.

Итак, есть диада «тел» — человеческое и собственно природное, делающееся музыкальным инструментом. Соприкосновение их телесных концов — подушечки пальца с кончиком трубы флейты вызывает диаду пальцевых действий, ритмически в той или иной степени отрегулированных. Эти моторные движения совершаются в пространстве каких-нибудь двух—пяти сантиметров у выходного отверстия инструмента. Подобная диада обусловлена двухфазной работой мышц человека: напрячь — расслабить, сжать — разжать, согнуть — выпрямить, поднять — опустить, приблизить — отдалить, закрыть — открыть, свернуть — развернуть и т. п.

Образуется симметричное движение «туда—сюда». Им-то и организуется звуковысотное пространство, потому что ему сопутствует диада звуковысотных серий. Обе представляют собой результат двух возможных положений пальца. Два режима натурального звукообразования отличаются по тембру. Ведь при закрытом канале издается ряд только нечетных обертонов, несколько более матовый по звуку (в точности таким же тембром обладают флейты Пана¹¹), если сопоставлять этот неполный спектр обертонов с полным при открытом канале. Непосредственное сравнение тембров все время производится при игре на обертоновой флейте.

Тембральная диада подчеркивает деление всего множества звуковысот на сопряженные подмножества. Собственно ладом является здесь система отношений между одним и другим подмножеством. Эта система строится как на тональных, так и модальных началах.

Тональный принцип обусловлен подвижностью мелкой мускулатуры, мышц и сенсорных регистров психики. Общий тонус флей-

тиста отражается на дыхании и на пальцевой моторике. Вследствие падения либо повышения дыхательного тонуса интонируются сразу целые высотные регистры (нижний, центральный, верхний). В них тональная организация интонирования воплощается как бы вчера, предварительно, однотемброво. Связь двух тембров — это проявление двигательного тонуса при смене положения пальца на обратное. Существующие раздельно (в двух обертоновых рядах) тембротоны в этот момент интонационно соединяются между собой. Значение тонуса пальца становится звуковым: целая серия музыкальных тонов есть функция от того или иного положения пальца в пространстве. Складывается наглядный ритм его движений: вверх — вниз, к себе — от себя. Это чисто пространственный ритм. Его музыкальным выражением является звуковысотное пространство, объединяющее тональные функции этих положений пальца в пару.

Модальный принцип соотносит интонационно характерное пространство звуковысот с координатой времени. В условиях периодичности этот принцип определяет ладовые значения позиций — музыкальных времен, составляющих период (тактовая черта в нотной записи показывает его границу). Их отношения предшествования и последования составляют содержание музыкального периода от его начала до конца. В звуковысотном пространстве возникает музыкальный ритм счета позиций. И каждой из них сообщается определенное ладовое значение в зависимости от порядкового номера позиции.

Для травянной музыки не столь важна динамическая акцентуация музыкальных времен или их долгота и краткость. В итоге здесь не присутствуют в явном виде основные факторы, вносящие иерархическую организацию звуковысотного интонирования. Не приходится говорить о том, что является главным и подчиненным элементом ладовой структуры, о ее центре и периферии. Ритмика отсчета определенного количества позиций устанавливает в периоде приблизительное равноправие двух совокупностей музыкальных звуков. В достижении и соблюдении примерного паритета между ними заключается предназначение ладовой диалогики.

Их равновесие носит условный характер. Звуковым подмножествам далеко до состояния абсолютно застывшего, незыблемого паритета. Он во многом относителен и подвижен именно благодаря диалогической структуре, которая отличается очень своеобразной, гибкой ритмичностью и внутренней сложностью¹².

Ритмы настоящего диалога не бывают строго периодичными. Так же и в травянной музыке нередки отступления от полной периодичности ритма игры. (См. в Приложении партии I, IV ансамблевых наигрышей 1—2, а также 3)*.

* Здесь и далее ссылки даются на нотный сборник «Южнорусская флейтольная музыка», представляющий собой приложение к настоящему изданию.

В ритмическом рисунке пальцевой игры не совсем, но только более менее поровну распределены между собой положения, обеспечивающие закрытость и открытость флейтовой трубки. Конкретные записи травяной музыки нередко показывают приоритет то одного из них, то другого. Например, в партии IV (см. в Приложении, 1—2) стоимости всех музыкальных времен, выпадающих на долю закрытого и открытого выходного отверстия инструмента, соотносятся как 13 : 7. Здесь чаще используется усеченный столб воздуха. В то же самое время игра остальных участников ансамбля идет с небольшим перевесом обертонов полной серии. В № 4 между звуками закрытого и открытого канала наблюдается пропорция 1 : 3. Но «последнее слово» остается за обертонами закрытого канала флейты, а завершающий звуковой комплекс очень важен с точки зрения модального принципа музыкальной организации. И, может быть, одно это до некоторой степени служит компенсацией за возникший в ходе игры дисбаланс.

Как видно, обе совокупности музыкальных звуков могут получать то или иное временное преимущество, набирая несколько больший удельный вес.

Собранные в Приложении наигрыши позволяют вычислить коэффициент вероятности (в % от суммы музыкальных времен) использования пальцевых положений. Он составляет для закрытого канала (палец полусогнут) 46,5%, для открытого канала (палец отведен вниз от себя) — 50,4%. В остатке оказываются процентные доли трудноопределимых случаев. Полученная пропорция характеризует в целом ладовую систему, которая производна от ритма пальцевых положений и в своей основе полностью зависит от него. Создается шаткое равновесие между половинками звуко-высотной структуры.

Суммарная организация звуковысот по самой своей природе ритмична. Чередование противолежащих и примерно равнозначных ее составляющих выглядит как непрестанный обмен ролями в отношении их опорности. И все же опознание ладовой опоры есть субъективный процесс, связанный с амплуа слушателя музыки. А эта музыка ничуть не рассчитана на чисто слушательское восприятие, на приход наблюдателей со стороны.

Обязательным условием диалога выступают разные точки зрения, соотносимые между собой. Необходимая парность ракурсов есть в строении лада травяной музыки. Наличие двух «отправных точек» — фундаментальных тонов — уже настраивает соответствующим образом регуляторы диалога. Но в действие эти регуляторы вступают только при сопряжении коммуникативных сигналов (реплики, знаки внимания к собеседнику и др.). Участники реального диалога обладают широкими возможностями прерывать друг друга, перехватывать инициативу, подстраиваться к ритму своего партнера. В системе травяной музыки звуко высотные подмощества издаются вперемежку одно с другим. Они всег-

да сменяются во времени так, что последующее выключает (прерывает) предыдущее. И никогда они не могут зазвучать разом! Тем отчетливей выражена раздельность идеального существования этих «партнеров» по диалогу.

Во всем остальном реально они неразлучны. Обе серии обертонов как-никак вложены в общую для них телесную оболочку — в канал флейты. По этому каналу параллельно человеческому корпусу (совсем близко от канала спинного мозга) направлены импульсы от кончика пальца к голове. Диалог звучанийкрыт в потаенной полости инструментального корпуса. Именно там зарождается новая субстанция — ладовая, это мыслительное претворение двухстороннего взаимодействия инструменталиста с глубоко традиционной флейтой в его руках.

Этот инструмент позволяет на конкретном натурально-звуковом материале решать условные задачи моделирования внутреннего, специфического диалога — мыслительного. Звуко высотной моделью диалогики мышления¹³ становится ладная диалогика травянной музыки.

Обертоновая флейта показывает один из порождающих механизмов лада. Такой лад бивалентен. Он возникает в момент переключения от внemuзыкальной сферы к музыкальной, сочетает в себе тональную основу и модальную. Его содержанием является «диалог» разных и не могущих одновременно прозвучать обертоновых серий. Звуко высотная организация травянной музыки есть аналоговая инструментальная модель человеческого мышления, диалогичного по своему содержанию.

Терцowość. Южнорусские звукоряды

Основу игры на обертоновой флейте образует интеграция двух техник — пальцевой и дыхательной. Пальцевые движения, как уже говорилось, определяют собой двоичность общей организации звуко высот. Дыхательная же техника формирует систему трех регистров, в которой имеется центр и периферийные участки, обусловленные ослабленным (нижний регистр) и сильно активизированным (верхний регистр) вдуванием воздуха в трубку флейты.

С точки зрения пальцевой техники одинаково естественно применение закрытого и открытого выходного отверстия. Напротив, наиболее естественному дыханию инструменталиста соответствует только один регистр игры — средний. Центральный регистр есть музыкальный эквивалент спокойного ровного дыхания. Он выделяется из всей звуко высотной шкалы и является зоной притяжения для флейтиста благодаря тому, что он удобен для дыхания.

Окаймляющие, крайние регистры для продолжительной игры совсем не подходят, так как требуют либо очень слабой, либо резкой воздушной струи. То и другое должно побуждать музыкан-

та предельно сосредоточенно и напряженно следить за напором воздуха.

Отсюда очевидны силы тяготения к естественной опоре дыхательного аппарата. Функциональная дифференциация касается в этом смысле больших звуковысотных масс и сопровождается их субординацией¹⁴. Так образуется централизованная система регистров. В ней налицо контрастно-регистровый принцип архаичного лада¹⁵. Система регистров является особой формой его существования. В то же время она оказывается формой становления зрелой тональной организации, так как подготавливает тернарную структуру лада, в корне отличающуюся от бинарной, бивалентной, которая рассматривалась выше.

Сочетание тернарной централизованной структуры (три регистра игры) с бинарной (пара обертоновых серий) имеет исключительно серьезные и важные последствия для всей музыкальной системы.

Центральную область музыкального пространства занимают участки серий, представляющие собой терцовые последовательности звуковысот. Терцowość гармонической вертикали в среднем регистре натурального звукообразования дополняет секундовая мелодическая горизонталь, которая соединяет терцовые комплексы один с другим.

В общей сложности из обертоновой флейты временами удается извлечь до пятнадцати и даже более звуков различной высоты. При открытой трубке инструмента — это обертоны со второго-третьего по восьмой-девятый. При закрытой — обертоны с нечетными порядковыми номерами от третьего или пятого по тринадцатый-пятнадцатый. Однако лишь в единичных записях травянной музыки обнаруживается целиком набор перечисленных обертонов (см. в Приложении, 1—2). Практически куда чаще используется весьма ограниченное количество звуков, главным образом относящихся к среднему регистру игры. По частоте своего применения огромное значение приобретают четвертый, пятый, шестой, седьмой обертоны из полной серии и седьмой, девятый, одиннадцатый, а также тринадцатый из усеченной, неполной серии. Они-то и составляют два терцовых ряда, скрепленных между собой как руки со сцепленными пальцами: звуки одного из них вставляются в промежутки, которые имеются внутри другого ряда.

Звуковысотная структура отличается здесь ясно и четко выраженным свойствами периодичности¹⁶. Вертикаль и горизонталь образованы повторением однотипных элементов на новой высоте. Одни и те же связи между соседними тонами при постепенном охвате среднего регистра последовательно воспроизводятся каждый раз через терцовый интервал. Это терцевая периодичность.

Чуть ниже терций находится квартовый комплекс, в котором свойства периодичности менее определены, а выше начинается область кластерной звукописи, где они пропадают. Таким образом,

наблюдается восхождение от слабо выраженных свойств квартовой периодичности к терцовой периодичности. Последняя, в свою очередь, по мере усиления динамики звучания словно бы плавится, ступеневая звуковысотность перетекает в тембр ярко сверкающего кластера. Верхние обертоны сплавляются как бы в сплошную грозь, и их высоты становятся неразличимы.

Любое малейшее, неуловимое изменение интенсивности дыхания при сохранении того же самого положения пальца влечет за собой появление обертонов, вполнеправно возмещающих предположительно ожидаемый тон. Звуковысоты принадлежат к какому-либо одному из двух подмножеств, в нем все они объединены общим значением, обладают одинаковой валентностью — той, которую придает им положение пальца. Звуки внутри обертоновой серии приобретают свойство эквивалентности. С невероятной легкостью и стремительностью они заменяют друг друга. Это естественно для них в той мере, в какой естественна едва ощутимая градация дыхания. В их ряду каждый означает больше, чем он есть сам по себе, так как в любой данный момент подразумевает за собой присутствие остальных элементов того подмножества натуральных звуковысот, которое он представляет.

Основной регистр игры служит усилителем и фиксатором свойства эквивалентности. Вот почему именно терцовые созвучия устойчиво закрепляют за собой свойство эквивалентности, наиболее прочно удерживают его.

Благодаря этому стремлению звуков к замене друг друга терция выступает как мелодико-гармонический интервал. Чтобы раскрылась внутренняя динамика интервала, недостаточно гармонической вертикали. Нужна горизонталь, мелодика особого рода, неразрывно связанная с терзовыми рядами и их чередованием во времени. Свою мелодико-гармоническую природу в первую очередь раскрывают большие терции, поскольку в центральном регистре как раз на них зиждется натурально-звуковая вертикаль и той, и другой серии обертонов (см. примеры 2—3).

Как из готовых строительных частиц, из больших терций образуются наиболее традиционные для народной музыки этих мест компактные звукоряды? Всякий действительно раннетрадиционный звукоряд здесь составляется, собирается из большегтерцовых созвуков. Важное место подобные звукоряды занимают в вокальной музыке, главным образом в женской, в то время как у мужчин они большей частью сосредоточены в сфере, которая их порождает, — в сфере травянной музыки — инструментальной.

Перебор звуков при игре на обертоновых флейтах помогал утверждению в вокальном интонировании ступеневой дискретности. Двоичный, двухмерный реестр натуральных звуков неизбежно давал настройку пению. Он репродуцировался в памяти как мужчины, так и женщины, проецировался на музыкальное время вокального интонирования. В тех местностях, где бытовала обертоновая

флейта, песенные традиции «воспользовались» парами больших терций — от того и другого обертонового ряда, выделив их, эти парные созвучия, из самого центра всего звуковысотного пространства травяных наигрышей. Отсюда же звуковое пространство традиционных напевов — олиготонных (всего из нескольких соседних тонов) — целиком воспринимает характерные свойства периодичности звукоряда, его бивалентности, а также эквивалентности терцовых тонов.

Полностью взаимозаменяемыми бывают не только звуковые точки какой-либо одной из терцовых вертикалей. При совершении определенных условиях в том же регистре свойства эквивалентности приобретают отрезки суммарного звукоряда, в данном случае выстроенного сразу из двух терцовых вертикалей. Такие отрезки включают в себя по три-четыре смежных тона и смещены один относительно другого на расстояние целого тона либо двух тонов.

Предположим, используются четыре звука — седьмой и девятый (либо девятый и одиннадцатый) обертоны при закрытой трубке флейты, а также пара обертонов при открытом выходном отверстии — четвертый и пятый (см. пример 1). Из них образуются мелодии, любую из которых на этом же инструменте легко повторить тоном выше или ниже. Если запастись инструментом, строй которого отличается на тон, то эта музыка зазвучит у разных флейт на одинаковой высоте.

The musical example consists of three parts. The first part, labeled '1. Фундаментальные тоны' (Fundamental tones), shows three staves for Flute 1 in A, G, and F. Each staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The notes are indicated by small circles on the staff, with some having numbers below them (e.g., 7, 5, 4, 9, 11). The second part, labeled 'Используются обертоны' (Overtones used), shows the same staves with different note patterns. The third part, labeled 'Изменения способа игры и высоты наигрыша' (Changes in playing technique and pitch), shows two rows of sixteenth-note patterns for each flute, with some notes having dots above them, indicating changes in playing technique or pitch.

В приведенном примере седьмой и девятый обертоны усеченной серии плюс четвертый и пятый полной серии вместе абсолютно подобны отрезку суммарной шкалы, в котором уже нет седьмого из нечетных, зато вводится одиннадцатый обертон.

Не меняя музыки, ее можно сыграть на флейтах различного строя, разной величины. А вместе с тем совершенно одинаковую музыку можно сыграть различными способами. При сравнении этих способов игры очевиден зеркально симметричный рисунок движений пальца. Условно, всякое движение пальца «туда» ставится взамен движения «сюда». Эта мышечно-двигательная бивалентность, заключенная в пальцевой технике, специфическим

образом отражена в музыкальной системе через «двоение» малых звукорядов, заполняющих основной регистр. По отношению друг к другу они тождественны, эквивалентны. Только получены разным путем.

Обязательным условием полного соответствия одного другому является интервал октавы между фундаментальными тонами (см. в примере 1 слева). Или, что то же самое, целотонность суммарного звукоряда в среднем регистре.

Отнюдь не обязательно все, но довольно многие инструменты отвечают этому условию. Обмеры 29 экземпляров флейт показали целотонность звучания 16 инструментов. Для обертоновых флейт существенна уже сама возможность просто и быстро конструировать целотонный комплекс из звуков двух обертоновых шкал. Важно действие сложения четвертого-пятого обертонов открытого ствола со своего рода выдиркой из целотонного участка парной натурально-звуковой шкалы¹⁷. Из последней не могут быть взяты все обертоны, но только нечетные — седьмой, девятый и одиннадцатый в нашем случае. Расположение пяти ступеней подряд по целым тонам есть один из вполне вероятных результатов такого суммирования.

Отсюда либо целотонный комплекс как таковой, либо тритоновая интонация увеличенной кварты, его олицетворяющая¹⁸, передается вокальной народной музыке. Выступают «рука об руку», с одной стороны, игра на обертоновой флейте, с другой стороны, интонирование голосом увеличенной кварты от нижней ступени, целотонные и близкие целотонным четырех-, пятиступенные звукоряды в песнях. Одно из этих явлений становится попутным свидетельством о другом. Есть серьезные основания отметить безусловную их связь на примере определенных местностей. Прежде всего это финно-угорские и славянские локальные группы поляков-горцев, норвежцев, словаков, западных украинцев, жителей Моравии, Далмации, коми-пермяков и др. (примеры ограничены здесь только частью территории Европы и перечисляются выборочно)¹⁹.

Это звукообразование — тритоновое от 1-й ступени — проинкало на протяжении XIX—XX вв. в композиторскую музыку ряда национальных школ, непосредственно отталкивающуюся от образов местных традиций народного искусства, народного музикации. У Ф. Шопена, Э. Грига, Л. Яначека и далее у Б. Бартока, З. Кодай, Г. Свиридова и еще многих эта интонационность представлена как элемент национальной специфики. Причем, элемент нормативный. Первопричиной же послужили те или иные разновидности обертоновой флейты со свойственными ей звуковыми ресурсами.

Однако целотонной структурой далеко не исчерпывается круг специфических малообъемных звукорядов, происходящих из полости стеблей-флейт.

Как раз в местах сочленения индоевропейского субстрата и финно-угорского на территории Южной России, по всей видимости, много играли на суставчатых стеблях растений из семейства зонтичных — лужных дудках. Нередко у них наблюдается непредсказуемое и совершенно необыкновенное соотношение обертоновых серий. Самыми обычными надо считать параметры их канала, меняющие октавную дистанцию от одного фундаментального тона до другого в сторону хорошо воспринимаемого на слух сжатия этого интервала.

Звуки, которые извлекаются при закрытом канале, смещаются вверх в пределах полутона. Иным делается звуковое наполнение основного регистра игры. Чаще всего «диалог» звуковых подмножеств ведется вне рамок темперированной системы.

Да и с колючими дудками, бывало, если выходное отверстие чересчур велико, чтобы его плотно закупорить подушечкой пальца, то в ствол снизу вгоняли короткий цилиндрический обрубок полого стебля, что поуже. В селе Больше-Быково подобным же образом поступали, когда дудка слегка коротковата, а кроме нее под рукой ничего другого нет. Место надставки обматывали тряпицей, накрепко перевязывали и смачивали водой. И тогда перестраивается — особенно явно и сразу — интервальное соотношение обертонов, производимых в «закрытом» и «открытом» режимах пальцевой игры. Меняется вся мелодика, которая определяется их соотношением.

Частое употребление в данной местности стеблей зонтичных с маленькими остатками пленки внутри растения между суставами, а также широких стволов с гладкой полостью, снабженных более узкой надставкой, — все это органически влияет на суммарный звукоряд и заметно разнообразит его формы. Он реализуется как зона звуковысотных версий, как система тонких внутренних градаций. Системообразующим началом выступает южнорусская обертоновая флейта. А содержанием системы, ее элементами являются конкретные южнорусские звукоряды (см. пример 2).

Наглядность трансформаций внутри этой системы имеет два следствия. Оба четко проступают не только и не столько в травяной музыке, сколько в пении, в традиционных местных напевах.

Одно из них: раскрывается зонная природа звукоряда. Он вариативен. Его структурная динамика прослеживается, например, при сопоставлении многократных записей той или иной песни, а также отдельных голосов в некоторых партитурах.

Суммарный ряд звуков по своей сути вариативен постольку, поскольку его структура меняется от инструмента к инструменту²⁰. Она допускает как незначительные удаления, так и приближения к некоему стереотипу. Прежде всего целотонному. Но в одном ряду с ним оформились несколько иные стереотипы. Ведь любой флейтовый ствол — это совершенно конкретное, созданное

природой тело. Переход от одного инструмента к другому, третьему и т. д. означает дискретность преобразований звукоряда.

Второе следствие выражается в том, что вокально-песенная сфера народной традиции подхватывает и упорядочивает этот стихийный процесс градуировки всей полутоновой амплитуды колебаний, происходящих внутри звукоряда. Определенные группы напевов показывают наиболее заметные деления, основные разновидности звукоряда.

В таблице 1 (см. пример 2) зачерненными нотными головками отмечены звуки, соответствующие обертонам усеченного воздушного столба, полыми кружками — обертоны полного столба воздуха. Слева указаны с помощью фундаментальных тонов интервальные параметры обертоновых серий. Справа — олиготонные формы суммарного звукоряда, распространенные в вокальной музыке. Цифрами обозначены порядковые номера обертонов.

2.

Таблица 1

Фундаментальные тоны	Обертоны двух серий в центральном регистре меры	
1.	1).	7 9 11 4 5 6
2	2).	7 9 11 4 5 6
3.	3).	7 9 11 4 5 6

Из представленных в таблице специфических звукорядных форм для малообъемных напевов села Больше-Быково особенно характерны 1 а (см. пример 4), 1 б (см. пример 10), 2 б. Свойство переходности устанавливается у форм 1 б — 2 б, 2 а — 3 а. Здесь может реализоваться зонность форм. Однако 2 б никогда не переходит в 3 б. Последняя — только одна из таблицы — отсутствует в песнях Больше-Быкова. Эта форма наблюдается во многих селах южнорусских областей. И наоборот, к примеру, в селе Подсередине, для песен которого она характерна, не бывает формы 2 б.

Совершенствование звуковысотной системы направлено по пути всемерной детализации ее количественно-измерительной стороны. Микроинтервальное соединение диатонических созвуков —

больших терций — раскрывает подлинное богатство звукорядного материала.

Другая сторона — качественно-функциональная. Здесь она выглядит просто как перевод в гармонические вертикали внемузыкальной пары функций, на которых держится вся пальцевая техника. Функциональная сторона ярче заявлена в регистровой организации и получает развитие главным образом в строении ансамблевых партитур. К ним и обратимся теперь.

Партитура

В целом ряде южнорусских сел от Оскола и до Дона на обертоновой флейте было принято играть поодиночке. «Я в компании с ними не был, — говорил о травяных дудках С. Н. Колесников, 87 лет, село Хмелевец Валуйского района Белгородской области. — А вот когда у полях скотину стерег, я их сам для себя делал... Дуешь, пальцем шлепаешь — а она балакая». Если, к примеру, в центральном и западном регионах Славии обертоновая флейта используется как мелодический инструмент (28)*, то южнорусский стиль игры раскрывает возможности флейты как инструмента изначально многозвучного. Получается как бы сольное многоголосие.

Южнорусским наигрышам очень свойственна темброво-динамическая полифония. Когда играются созвуки, их тембровость бывает более значима, чем высотность отдельных составляющих. Затрагиваются время от времени крайние регистры. Терцности среднего регистра противопоставлены широкointервальный, нижний и узконинтервальный, верхний. Эта сольная полифония регулируется контрастами тембра и динамического уровня игры.

Вместе с ней существуют виды полифонии, которые подразумевают участие нескольких флейт.

Несколько человек могут играть одновременно. Если каждый музицирует сам по себе и остается в своем собственном пространстве, тогда это нестройная игра, разноголосица. Одновременная игра отличается от совместной. Последняя требует создания единого пространства музицирования. Прежде всего, путем зрительного контроля за всем тем, чем занят сосед, за тем, как «ходит» вниз-вверх у него палец. Тогда устанавливается общий темп и ритм игры. Однако игра так и будет нестройной до тех пор, пока инструменты не согласованы по строю. Необходимо подобрать ансамблевый комплект, то есть выстроить их по высоте.

Только в этом случае обнаруживаются сразу два уровня координации — ритмический и звуковысотный. Пространство музицирования преобразуется в единое музикальное пространство.

* Здесь и далее ссылки даются на Список литературы, помещенный в конце статьи.

во совместной игры. Сумма сольных исполнений возводится в качественно новую степень. Складывается ансамблевая партитура.

Как уже отмечалось, тот, кто собирается играть на дудке, первым делом подлаживает ее под себя. Так как инструмент принято подбирать по росту, то сама естественная разнорослость людей дает импульс к включению неравновеликих флейт в ансамблевый комплект. Их высотный строй принципиально, заведомо не совпадает. Такое трудно себе представить по отношению к музыкальным традициям монодического или же мелодико-гомофонного типа. Иное предполагают гетерофония и полифония. Южнорусская традиция позволяет наблюдать их высокую контактность. В широком смысле слова полифонический характер музыкального мышления является предпосылкой для культивирования настройки от разных высот.

Когда собираются музенировать вместе, то подлаивают инструмент к инструменту. При этом, если флейты подготовлены заранее, в отдельных случаях кому-то приходится немного и поступиться, скажем, подрезать свою дудку, чтобы она лучше ладила с прочими. В ансамбле участвуют инструменты неодинакового размера, а разница проверяется ладонью.

В селе Больше-Быково С. Д. Ермаков, Д. Н. Капустин и И. А. Косинов подробно показали, как добиваются хорошего ансамблевого строя, располагая стеблями разной длины.

Из пустотелых довольно-таки длинных стволов они отобрали самый высокий, затем другой, короче его на ширину ладони, и третий сделали еще короче, вновь ладонью отмерив разницу с предыдущим. Длиннее остальных был ствол травянки, двухсуставчатый с небольшим бочкообразным вздутием и отверстием широкого диаметра. Когда проверяли этот огромный стебель, он чем-то не устроил «центрового» игруна — деда Данилу. Эту лужную дудку отложили в сторону. Оказалось, что нехорош не только внешний вид, но и интервал между звуками обертоновых серий — несколько странный: вероятно, воздушный вибратор приобретал коническую форму с широким сечением не в горловине, а в нижней части дудки. (Почти всегда бывает наоборот. Здесь случай из ряда вон выходящий.)

Зато еще две дудки оказались отличными. Обе — колючие. Опробовав их, деды решили тут же подправить строй. Меньшую взял в руки дед Данила и показал, чтоб у другой дудки из не затыкали, а сам на своей затворил пальцем отверстие. Взяли — подули разом и в один миг отыскали сливающиеся звуки. Это седьмой и девятый обертоны закрытого канала (меньшая дудка), которым соответствуют четвертый и пятый открытого канала (средняя дудка). Их-то извлечь как раз проще всего! (См. в Приложении строй инструментов II и III перед нотной партитурой.) Поменяли на обратное положение пальца на той и на другой дуд-

ке. Еще дунали вместе: сверили четвертый-пятый на короткой дудке и девятый-одиннадцатый на средней. Из-за крохотного расхождения звуковой высоты пришлось чуть подрезать конец среднего ствола. Стой дудки едва ощутимо поднялся.

Последним через некоторое время подошел Н. Д. Щербинин. Пора включать магнитофоны и делать запись! Но колючевых стволов, увы, в запасе больше не осталось (их черви поточили). Были приготовлены несколько лужных, из которых Н. Д. Щербинин взял короткую дудку: он невелик ростом. Этот дед в протяжных песнях ведет верхний подголосок, прославленный мастер «брать тоном». В ансамбле обертоновых флейт его дудка играет ту же роль. Ее длина совпадала с меньшей из колючих дудок.

Деды сошлись на том, что самая длинная — лужная, ранее отложенная в сторону, может «басовать» (на ней играет С. Д. Ермаков, см. голос IV в партитурах из нотного Приложения), средняя (Д. Н. Капустин, см. голос III) будет «вести («рассказывать», «брехать»), а меньшая колючая дудка (И. А. Косинов, см. голос II) должна «подбрехивать» ведущей, то есть будет ведомой заодно с «басовой» дудкой. Наконец, «басу», да и вообще всем перечисленным партиям противопоставляется «тон» (лужная дудка Н. Д. Щербина, см. голос I).

Партитура строится функционально. В основе ее лежит одна из универсалий — разделение на ведущих и ведомых. Средний голос берет на себя функцию ведущего. Все другие являются ведомыми. Но при этом нижняя партия сочетает функцию ведомого голоса с более специфической функцией баса, а верх — это не только ведомый голос, но еще и верхний подголосок («тон»).

Всего выделяются три яруса ансамблевой игры, три высотных строя. Интервал между соседними измеряется ладонью. Можно положить перед собой обертоновые флейты и, коль скоро у человека две руки, одной обхватить низ самого длинного ствола, а другой — средний по величине ствол. Ладонь имеет своим музыкальным эквивалентом приблизительно целый тон. Обычнее всего на столько же отстоят друг от друга большетерцовые звуки, которые принадлежат двум обертоновым сериям. Поэтому на флейтах разной длины несложно получить звуки одинаковой высоты при следующих условиях: если есть отличие в положении пальца (он согнут у одного инструменталиста, но в тот же момент у другого выпрямлен) и если строй инструментов отличается на тон.

Ширина ладони является дополнительной мерой для корректировки высот. Применительно к комплекту обертоновых флейт имеются бесспорные основания говорить о мышлении антропоморфными категориями²¹. Для комплекта неравновеликих инструментов и сложения партитуры имеет значение и ладонь человека, и подбор инструмента по руке того или иного играющего. А в конечном счете разновысотность травяных дудок объясняется разно-

рослостью людей (более важно именно это, а не различная высота растений, которые берутся в качестве заготовок).

Самая знающая и авторитетная во всей округе певица Мария Евдокимовна Заздравных, родом с большебыковского хутора Высокое, рассудила так: «Люди разные усе — и по годах, и по всему же... У ночном одноростки николи не сбиралися вместе. А по дудке себе любой от плеча подрежет, и пытая они тэи дудки. Да и ще же? Усе тэи дуки, сдается, уже ладят, у них!» Даже когда флейты еще не образуют специально выверенный (с помощью ладони, а напоследок и на слух) комплект, они все-таки могут сливаться вместе, почти как в организованном ансамбле. Осуществляется стихийная, спонтанная кристаллизация ансамблевой нормы.

Норма ансамблевого строя до конца здесь и не может быть определенной решительно на все случаи. Она безусловна в антропоморфном плане и несколько условна в специфически музыкальном плане. Когда ансамблисты имели бы флейтовые стволы с октавой между фундаментальными тонами и никакие более, лишь тогда измерение интервалов ладонью на все сто процентов вознаграждалось бы в смысле извлечения общих звуков. Местные обертоновые флейты не все таковы. (Об этом достаточно сказано выше: см. предыдущий раздел.) Что растет поближе, то и пускалось в ход.

Настройка инструментов полагалась не строго обязательной, но желательной. Она была разработанной и входила в традицию флейтового ансамбля. Инструменталисты могли получать в свое распоряжение совпадающие по высоте звуки, хотя и немногие, непременно на флейтах, несовпадающих по высотному строю.

Принцип общности звуков при несовпадении инструментов по количественно-измерительному параметру в Южной России распространяется как на мужской флейтовый ансамбль (травяные дудки), так и на женский флейтовый (кугиклы)²².

Найденные на обертоновых флейтах одинаковые звуки концентрируются в целотонный «пучок», который функционально выделен из пространного совокупного звукоряда. Обеспечивается сцепление очень разных звуковых массивов, производимых на инструментах неравной высоты (см. пример 3).

Таблица II

3.

8 5 9 7 9 7 11 13 15 17...
2 3 5 4 7 9 11 6 7 8 9...
2 5 7 11 13 15 17 19...
2 3 5 4 6 7 8 9 10...

Средний голос контролирует всю область общих звуковысот. Он является ведущим. Ведомые держатся соответственно тоном ниже и выше его. Для исчерпывающей полноты ансамблевого зучания достаточно трех смежных уровней игры. Сверхизобилие разновысотных дудок (такие записи были получены в 1981 и 1983 гг.) выдает, пожалуй,rudиментарную аморфность, незавершенную кристаллизацию оптимального ансамблевого строя.

Традиционная для этих местностей вокальная партитура нередко организуется аналогичным образом. Она бывает целотоновой или в других особых модусах (звукоряды см. в таблице 1, пример 2), которые родственны между собой. Партитура строится наподобие олиготонной шкалы. В роли ступени выступает не отдельный тон (как в зукоряде), а звуковысотное звено. Звуковысотных звеньев может быть три (см. пример 4) или два, и они накладываются одно на другое²³. Ведущая партия находится в середине (из трех возможных высотных положений) или снизу (при двух возможных положениях). Один и тот же ярус бывает занят несколькими голосами (в примере 4 см. средние строки партитуры), и все они относятся к той же самой партии.

Вот одна из таких партитур²⁴:

2. J = 112 — 132

I. Ми ко - ла е ва ма му ши - ка ой

II. У - сю но чу - ши ку не спа ла о

III. ..ку не спа - ла,

IV. ..чу шкы ды не спа ла,

V. А ли ё и лё ли, не спа ла э

VI. Э - й не спа ла

VII. А о - и пё ли, не сы па па о

VIII. А - ли - лей не спа ла

IX. Э - ли - ой лё хо - ли, не спа ла о.

X. А - ли ё и лё ли не спа ла



Партитура строится как централизованная система периодических элементов. Она тернарна. В ней есть центральный элемент, с функцией ведущего, и два побочных — нижний и верхний. Кроме того, любой из трех может быть удвоен на своей высоте. Высотное положение — определитель места голоса в партитуре, его партии.

Партитура образуется по законам лада. Доминанте соответствует функция верхнего звена (партия верхнего голоса), субдоминанте — функция низа. Периодичность носит не октавный характер, а терцовый. Этим обусловлено секундовое (не гармоническое, а мелодико-линеарное!) сопряжение ведомых голосов с ведущим, опорным.

Разновидности канонов

Комплект из неравновеликих инструментов предусматривает еще и то, что вместе могут музицировать взрослые и подростки. Скажем, отец с сыновьями, дядя с племянниками, дед с внуком, старшие и младшие братья и т. п., то есть люди не только разного роста, но и возраста, опыта. В этом смысле флейтовый ансамбль как бы намеренно рассчитан на обучение взрослыми подростков.

Обучению традиции соответствует логика канона: ведомые держатся за ведущим.

Канон есть особая, полифоническая форма периодичности. Для нее существенны не только последовательные повторения во времени. (Ведомые вторят ведущему, следуя за ним.) Она имеет свое пространство повторений, так как разложена по партиям, причем с обязательным смещением во времени.

Канон и периодичность — категории художественного сотворчества, художественного мышления, которое вскрывает их близость, а также и то, что они, как показывает пример ансамбля обертоновых флейт, сопричастны обучению основам фольклорной традиции. Вот уж где в самом деле повторение — мать учения!

В то же время это очень конкретный способ взаимного упорядочения мышечно-двигательной моторики и ее координации. Здесь перед нами моторно-мышечный канон. Он образуется за счет смены пальцевых положений в заданном ритме. На всем протяжении совместной игры периодичность пальцевых движений наблюдается в двух или в большем количестве партий. Такого рода период представляет собой двукратное ритмичное сгибание и разгибание пальца. Обычно у соседей по ансамблю этот период пальцевой игры имеет сдвиг во времени и проходит каноном.

Полифоническая партитура пальцевых движений наглядна в полном смысле этого слова. Параллельная запись музыкальных звуков, извлекаемых на флейтах, и рисунка пальцевой игры помогает проследить за перемещениями пальца вверх-вниз у участников ансамбля. (См. Приложение «Южнорусская флейтова музика», нотные партитуры 1, 2.)

Остановимся на первом наигрыше (Приложение, 1), чтобы на этом материале обобщить некоторые данные статистического анализа и показать форму канона в виде модели. Наигрыш 1 называют двояко. Когда он играется в пути, на ходу (скажем, едут на телеге), то наигрыш обозначается словом «Проходная». Если он звучит на месте, тогда эта же самая музыка будет не «Проходной», а «Протяжной».

Период здесь характеризуется постоянным числом музыкальных времен²⁵. В нем заключено восемь позиций (4+4), в восьмую длительность каждая. Структуру периода передает общепринятая символика двоичного кода. Мелизмы внутри позиций снимаются, и за каждой из восьми закрепляется свой символ, один из двух возможных — 0 либо 1. Знак «0» показывает, что палец распрямлен и находится внизу, выход из трубки обертоновой флейты открыт, используются обертоны полной серии. «1» означает, что палец согнут и находится вверху, выход из трубки инструмента закрыт, используются обертоны усеченной серии.

Основой канона является полный цикл движения пальца — период 0001 0011 в партиях III и II, отчасти в I, а в партии IV та же структура периода как бы получает зеркальное отражение: 11100 1100. (Партия IV, такты 3—5, 10 и далее почти до конца записи. В тактах 66—69 наблюдается форма 0001 0011).

Эти формы (0001 0011 и 1110 1100) при их потенциально бесконечном повторе обеспечивают устойчивость канона — так называемого бесконечного канона в прямом и в зеркальном движении. Обе формы составляют сильную периодичность.

На протяжении игры канон находится в становлении, так как не раз меняется его расстояние: у ведомых задержка периода по отношению к ведущему измеряется различными долями такта. Расстояние канона бывает в одну, две, три четверти такта. Эта характеристика канона иногда меняется оттого, что ровно полпериода имеет дубль. Вместо 0001 0011 появляется 0001 0001 0011

либо 0001 0011 0011, вместо 1110 1100—1110 1110 1100 или 1110 11001100. (Партия I, такты 6, 34, 46, партия III, такты 27, 40, 48, партия IV, такты 27, 35, 62.) В этих совсем нечастых случаях период превращается в двенадцатимерный, однако в нем проступает восьмимерная исходная схема. А момент вступления голоса смешается в силу масштабного укрупнения формы периода.

Параметры канона могут варьироваться по причине незавершенной кристаллизации структуры периода. Исключительно редко при повторении периода возникают расширения либо усечения самых различных его позиций. То растягиваются начальные позиции (партия I, такт 21), то в середине формы V и VI позиции однажды делятся не две, а три единицы счета (партия I, такт 31), а на конце периода вместо пары позиций (VII—VIII) успевает появиться только одна (партия I, такт 33):

I, такт 1	0 0 0 0 0 1	0 0 1 1
I, такт 31	0 0 0 1 0 0 0 1 1	
I, такт 33	0 0 0 1	0 0 1

Перемена расстояния в каноне вызывается и другими причинами. Это кратковременные паузы (выключения из процесса игры) и моменты апериодичности (выпадения из канонического ансамбля). Примеры апериодичности: партия I, такты 7, 25, 26, 49, 54—55; партия IV, такт 2 и др.

Помимо точного канона в наигрыше присутствует свободный канон. Он базируется на восьмимерных структурах, в которых перемещения пальца не во всем следуют норме или же вовсе не соответствуют ей, ибо поддерживают лишь постоянство суммы счетных времен в такте. Эти восьмимерности несут с собой те или иные отклонения от точного канона.

Крайние партии ансамбля (I и IV) показывают всевозможные мутации, которым в течение игры подвержена структура 0001 0011 (1110 1100). Отдельными наплывами, не закрепленная большим количеством повторений, вперемежку с сильной периодичностью появляется слабая:

I, такты 1—2, 8, 20, 22	0001	1011
I, такты 5—6, 23—24, 40	1001	0011
IV, такты 6—8	0100	1100

Каждая из названных мутаций встречается по нескольку раз, хотя бы трижды.

Однократно проскальзывающие восьмимерные образования тоже главным образом принадлежат к мутациям периода и входят в форму свободного канона. Их появление в наигрыше объясняется и выравниванием ритмического рисунка, и заменами знака тех или иных позиций на противоположный:

IV, такт 9 1100 1100
 I, такт 39 0011 0011
 I, такт 29 0001 0001
 IV, такт 69 0001 0010
 I, такт 3 0000 1011 и др.

Некоторые из восьмимерных рисунков пальцевых движений находятся в стороне от формы канона и тем самым соприкасаются с апериодичностью. От последней они отличаются тем, что сохраняют внешнюю оболочку периода — тактометрическую моторику. В остальном же они теряют связь с внутренним его составом. Это псевдопериодичность:

IV, такт 1 0000 1100
 I, такт 10 0001 1110
 I, такт 50 0011 0110 и др.

Соотношение материала, включаемого и не включаемого в канон, показывает таблица 3. В ней представлено отдельно по четырем партиям ансамбля процентное содержание тех или иных проявлений (на уровне пальцевой моторики) масштабно-синтаксической периодичности — сильной, слабой, псевдо- и апериодичности.

Таблица 3

Номера партий	Сильная периодичность		Слабая периодичность (мутационность)			Псевдопериодичность и апериодичность					
	0001	0011	1110	1100	1001	0011	0001	1011	0100	1100	
I	46	0	7	9	0						38
II	100	0	0	0	0						0
III	97	0	0	0	0						3
IV	6	81	0	0	0						10

Цифровые (в процентах) выкладки характеризуют манеру игры инструменталистов, наиболее свободную у первого, очень строгую у второго и третьего (ведущего в ансамбле), наконец, менее строгую у четвертого. Манера игры влияет на процесс становления канона и на степень постоянства его определенных форм. К ним относятся строгие, а также свободные бесконечные каноны. Вместе они составляют рассредоточенный канон с переменным расположителем расстояния между ведущим и ведомыми и с изменяющимся направлением их вступления. Для примера ограничимся схемами строгого канона (см. табл. 4).

a)	II, т. 1 III, т. 7 IV, т. 3	00010011 0001001100 11101100
б)	I, т. 11 II, т. 16 III, т. 22 IV, т. 18	00010011 00010011 0001001100 11101100
в)	I, тт. 35, 42, 47 II, тт. 46, 54, 60 III, тт. 50, 58, 64 IV, тт. 47, 55, 61	00010011 00010011 00010011000100 11101100
г)	I, т. 52 II, т. 66 III, т. 70 IV, т. 66	00010011 00010011 00010011000100 00010011
д)	I, т. 4 II, т. 7 III, т. 13 IV, т. 9	0001001100 00010011 0001001100 11101100
е)	I, т. 40 II, т. 51 III, т. 56 IV, т. 52	00010011 0001001100 00010011 1110110011
ж)	I, т. 16 II, т. 22 III, т. 27 IV, т. 24	000100110001 00010011 00010011000100 11101100
з)	I, т. 27 II, т. 36 III, т. 41 IV, т. 37	00010011 0001001100 000100110001 1110110011
и)	I, т. 48 II, т. 61 III, т. 66 IV, т. 62	00010011 000100110001 0001001100 11101100

Из вышеперечисленных форм следует, что канон желателен и даже обязателен для инструментов смежной высоты. В то же время обращает на себя внимание наличие дублировок (зеркальных и обыкновенных) между определенными (не любыми!) партиями инструментального ансамбля. Ни вторая, ни четвертая партии не вводят период синхронно с третьей, к которой они по своему высотному строю обе примыкают. Но дублировки возможны и обычны в партиях через одну (партии II и IV), а также при одинаковой высоте инструментов (партии I и II).

Как видно из соотношения инструментальных партий, канон с точки зрения моментов вступления периода исчерпывается двумя (см. табл. 4, схемы «а» — «е») или тремя (см. табл. 4, схемы «ж», «з») реальными составляющими. Эти составные части канона бывают простыми (только одна инструментальная партия) и сложными (синхронное движение пальца в нескольких ансамблевых партиях).

Уместно сослаться на то, что норму высотного строя определяет ансамбль двух-трех неравновеликих инструментов. Но не более трех, так как остальным предпочтительно быть той же длины, что и предыдущие инструменты. Наверное, канон связан с высотным строем партитуры. Посредством канона пальцевых положений обыгрывается музыкальный строй сопряженных по своей высоте, соседних инструментальных партий.

И тут у моторно-мышечного канона обнаруживается способность к перевоплощению в музыкальный канон.

Первичным материалом канона служит периодичность рисунка пальцевых движений. А это значит, что моторно-мышечный канон гарантирует несовпадения положений пальца в определенные моменты, снова и снова регуляриро воспроизводимые. И следовательно, он обеспечивает появление эквивалентных тонов — совпадающих и созвучных. Сливающиеся друг с другом звуки скрепляют в единое целое соседние партии.

Общие звуки обязаны своим возникновением противопоставлению двух пальцевых положений в данный момент времени. В условиях канона совмещаются по вертикали позиции периода, которые отличаются одна от другой своими порядковыми номерами. Для звуковысотного слияния голосов необходимо вертикальное соединение не только позиций разнорядковых, но и с противоположным знаком. Их совпадение друг с другом во времени вскрывает звуковысотную сочетаемость этих позиций. Например, расстояние канона равно четвертной доле такта. Свойство сочетаемости различных позиций обнаружится лишь в те моменты, когда вторая позиция из партии ведомого голоса накладывается на четвертую у ведущего, четвертая-шестая на шестую-восьмую, а пара, замыкающая период (седьмая-восьмая позиции), соответственно на начало периода (на первую-вторую позиции).

При рассмотрении схем моторно-мышечного канона (они приведены выше) легко установить для каждой из его форм коэффициент звуковысотной сочетаемости смежных голосов. Чем больше по вертикали набирается позиций с противоположным знаком, тем вероятнее насыщение партитуры общими звуками. Иными словами, тем выше чисто музыкальный «кпд» конкретной формы канона. В таблице 5 этот показатель выражен в процентах (%).

Таблица 5

Обычный канон		Зеркальный канон		Звуковысотная сочетаемость позиций периода в смежных партиях (%)
расстояние (в четверт- ных долях такта)	схема	расстояние (в четверт- ных долях такта)	схема	
2	00010011 000100110001	1 или 3	0001001100 11101100	25
1 или 3	00010011 0001001100	2	000100110001 11101100	75

Трех вещей хватает, чтобы на фоне всех различий внутри ансамбля получить некоторые общие звуки. Ранее сказано о периодическом рисунке ритма и о расстоянии канона. Но соблюдения только двух условий недостаточно. Теперь о последнем условии, наиболее специфичном в музыкальном плане и трудновыполнимом в плане игры на травяных дудках. Это стабильность звуковысотного рисунка, содержащегося в периоде. Его формирует не столько пальцево-двигательная техника, сколько техника (а здесь даже — искусство!) дыхания.

При данном условии переходят в качественно иное состояние: период пальцевых положений — в музыкальный период, партитура пальцевых ритмов — в музыкальную партитуру. И сфера канона распространяется не только на ритмический рисунок совместной игры, но и вдобавок на звуковысотный рисунок. Лишь тогда правомерно характеризовать канон еще и как музыкальный.

В связи с конструкцией инструментов это новое состояние канона отличается большой условностью, зыбкостью, неопределенностью. В травяной музыке он если и не может совсем превратиться в музыкальный канон, то все же находится на пути к достижению этого состояния. Кристаллизация звуковысотного рисунка нангрыша видится как процесс, как тенденция, менее значимая для первой партии, тяготеющей, как говорилось, к свободному стилю, и более существенная для инструменталистов, которые при-

держиваются остинатной манеры игры. Голоса их флейт — II, III, IV — образуют ядро ансамбля и непрерывно, за малыми исключениями, участвуют в каноне.

По каждому из голосов в таблице 6 показана частота использования в наигрыше «Проходнáя» («Протяжнáя») различных уровней интенсивности дыхания — хорошо прослушиваемых обертонов (обозначены их номера) в зависимости от положения пальца, с одной стороны, и, с другой стороны, от позиций (обозначена соответствующей римской цифрой) в периоде 0001 0011 (1110 1100 для нижней партии). За 100% принимается количество тактов, исполненных в виде этого периода тем или иным флейтистом.

После отсева наименьших процентных величин, проведенного последовательно по восьми позициям, полученный цифровой график персводится в звуковысоты. Обобщенное звуковысотное содержание музыкального периода без учета пауз предстает в виде модели. Она должна быть своя для каждого голоса. Вот как она выглядит на примере II и IV голосов:

Таблица 6

Голоса флейт в партитуре	Положения пальца	Номера обертонов	Позиции периода							
			I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Верхний подголосок (I)	1	7 5 3				52 48			4 50 23	57 23 23
	0	пауза 4 3	19 43 38	10 90 5	95		19 5 76	90 10		
	1	7 5				97 3			91 7	7 29
	0	пауза 4 3	3 27 70	74 7 19	13 87		96 4 74	26		64
Верхний ведомый (II)	1	7 5				62 37			33 66	80 19
	0	пауза 4 3	100	57 27 16	40 60		7 92	20 10		
	1	7 5				66 34			8 91	
	0	пауза кластер 3 2		84 14	95		84 16		11 89	11 89
Бас нижний ведомый (IV)	1	7 5	98	84	4	66 34	8			
	0	пауза кластер 3 2								

В партиях II и IV устанавливается один и тот же звуковысотный рисунок, причем, в квинтовой дублировке. Как правило (см. табл. 4, схемы «а» — «з»), эта пара ведомых голосов преподносит музыкальный период в синхронном звучании типа параллельного органума. Среди канонических сочетаний в голосах II—IV многократно появляется схема «в» (см. табл. 4). Ее обобщенная запись:



В переводе на нотопись интонационный профиль музыкального периода у I и III голосов следующий:



Из нотных примеров 6 и 7 видно, как в разных голосах звуко-высотные рисунки музыкального периода образуют систему подобий. Значительное сходство есть между голосами I и III, с одной стороны, и внутри пары II и IV — с другой. Эти пары голосов несколько отличаются своим интонационным рисунком одна от другой. Отсюда выводятся попарная дублировка голосов и двойной канон (см. табл. 4, схема «и»).

Запись модели музыкального периода, а также и музыкальных форм канона изображает средствами нотной графики процесс управления дыханием. Заметно, на каких позициях музыкального периода струя воздуха обычно усиливается, а на каких ослабевает. В партиях I и III к пятой позиции напор воздуха падает, и, наоборот, он возрастает в партиях II и IV. После пятой позиции он во всех голосах регулируется скачкообразно, но скачки эти направлены в противоположные стороны.

Регулирование внутри музыкального периода силы воздушного потока составляет особую, самостоятельную структуру, которая не связана с одними и теми же конкретными звуковысотами. Сам план контроля за вдуванием воздуха в трубку флейты остается прежним, независимо от того, берутся за отправную точку высокие тоны или же более низкие.

Своеобразие рассматриваемого наигрыша (см. Приложение, 1) заключается в том, что звуковысотный рисунок пересекает условную границу между средним регистром и нижним. Отнюдь не все из преобладающих обертонов собраны в центральный регистр игры. Поэтому одинаковые звуки проступают в каноне отдельными точками, а слитные звуки обладают то терцовой, то широколинейной структурой.

Перемещение только что построенной модели на вышележащий «слой» обертонов раскрывает значительно возросшую массу общих звуков высот между голосами партитуры. Для примера приводится двойной канон по схеме «и» (см. табл. 4). Структура управления дыханием остается без изменений, только повышается уровень игры:



Наконец, как знак перемены в последний раз при завершении совместной игры замедляется течение музыкального времени в голосе II; между ним и ведущим голосом (III) образуется пропорциональный канон (см. пример 9). Его схема:

II, такт 70	0 0 0 1 0 0 1 1
III, такты 74—76	0 0 0 1 0 0 1 1 0 0 0 1 0 0 1 1

Это и канон пальцевых положений, и музыкальный канон, благодаря совпадению звуковысотного рисунка у голоса II с тактами 75 и 76 голоса III:

Травяная музыка наполнена всевозможными формами канона. Следствием характерных для традиции инструментального ансамбля смещений и наложений голосов оказывается двойственность звуковысотного значения тех или иных позиций уже в музыкальной традиции вокального ансамбля. Внутреннее содержание ряда позиций вокального, слогоритмического периода (см. примеры 4, 10) кажется вроде бы расплывчатым, неопределенным. Еще бы! Вместе могут появиться сразу все (или почти все, за вычетом, скажем, одного) тоны малообъемного звукоряда. Однако дело не только и не столько в неоткристаллизованности звуковысотного состава некоторых позиций, сколько в совершенно определенной логике совмещения, наслоения друг на друга терцовых созвуков, расположенных рядом, на смежной высоте.

Эта бивалентность звуковысотной вертикали предопределена канонами травянной музыки. И расцвечена мелодическими опеваниями, вспомогательными и проходящими тонами, от которых во многом зависит густота, плотность музыкальной ткани. В местную женскую песню отголоски канонов как бы приняты извне, будучи услышаны издали. Отдельные потоки звучаний, составляющие партитуру канона, сведены в одно широкое русло интоационного музыкального «тезауруса» певиц и, когда песня поется, рассеяны по разным голосам.

Если во флейтовом наигрыше составная форма целого канона рассредоточена по горизонтали, во времени, то в традиционной песне остаточные проявления канона рассредоточены по вертикали певческой партитуры, в пространстве многозвучных сочетаний вокальных голосов.

В нотном примере 10²⁶ структура вертикального соединения голосов с момента их вступления производна от зеркального канона:

0	1	0	1	0	0	1	1
				0	0	1	1
Ан-ка		то,		Ва-силь-		ев- на,	
0	0	0	1	0	0	1	1
				1	1	1	0
				0	1	1	0
				1	0	1	1
О-хы		ле-ли,		ай		ле-ли	

10 J = 96 — 108

1. А эх, о-бма-нка - о бы - ма - ны щи - ца
...е-бы-на,
Аны на то Ва - си - ле - вы - на,
...си - ль - е-бы-на,
...си е - ле-вы-на,

Ой и лё ли
а - ли
ле хэ ле - а ли,
Э - хы ля-о ли,
о ли пё - ли,
Е - хы лё - хо ли,
а - ё лё - во ли,
о - хы лё - ли,
а - ли лё - ли,
Э - хы лё - ли, ей лё - ли.

Итак, в каноне соприкасаются между собой несколько аспектов, сторон традиции. Назовем его основные виды. Канон есть обучающий прием («Следи и следуй за мной! Повторяй то же самое!»). Затем, это согласованность в плане моторно-мышечных напряжений. Моторно-мышечный канон задает определенный режим совместного поиска и использования нужных музыкальных

звуков. Периодичность движений пальца вызывает алгоритмический эффект в области звуковысот. Отсюда происходит музикальный канон, в котором рисунок голосов должен быть неизменным. Моделирование звуковысотного рисунка позволяет узнать то, что хотели бы сыграть большебыковские деды на своих дудках, то, что содержится в мыслительных навыках и в подсознательном опыте людей.

Инструменталисты на своих разновысотных флейтах заняты сличением музикальных высот и ведут спонтанный поиск общего звучания, общих тонов. В их получении при различной длине стволов — суть настройки флейт. Но сверка высот продолжается во время игры! Партитура наигрыша скомпонована так, чтобы ее содержанием было отыскание сливающихся музикальных звуков. В этом отношении наигрыш сродни настройке. Конечно, с тем отличием между ними, что настройка дудок еще не есть музыка.

Канон — своего рода преобразователь **внемузыкальной стороны** в музикальную полифоническую форму. Он представляет собой алгоритм поиска эквивалентных звуков, то есть позволяет обнаружить их, а они, в свою очередь, скрепляют отдельные партии в единую партитуру.

Разновидности канона многообразны: свободный и строгий, обычный (в прямом движении) и зеркальный, канон с дублировкой голосов, двойной канон, пропорциональный канон. В процессе игры одни формы и разновидности канона сменяются другими. Идет перебор алгоритмов.

В совместной игре используются техника канона и техника вертикальной дублировки голосов. Традиция мужского флейтового ансамбля опирается по преимуществу на канон. Дублировка же голосов (терцовая) получает развитие в мужских песнях. Женская раннетрадиционная песня сочетает в себе элементы той и другой техники, выраженные не столь явно.

Сенсомоторика. Нarrатив. Игра

Травяные наигрыши в каждом отдельном случае строятся на том или ином сочетании алгоритмов по существу внemuзыкальных, но благодаря обертоновым флейтам получающих собственно музикальное претворение. Каноны с дублировкой голосов, в особенности зеркальной, составляют лишь часть реальных воплощений алгоритма игры на травяных дудках. Эта часть в музикальном отношении глубоко специфична. Другие же алгоритмы почти или вовсе безразличны к процессу координации звуковысот и поэтому свободны от обязательств перед музыкой как искусством звуко-высотного интонирования. И вот тогда наигрыши полны внemuзы-

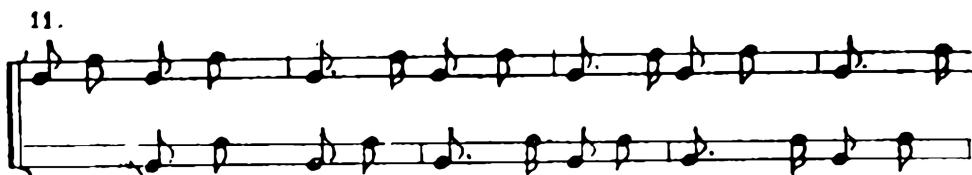
кальных заимствований, главным образом в области ритма и формы.

Чтобы в этом убедиться, нужно окунуть взглядом то, что находится вне музыки, но в рамках опыта традиции способствует обучению травяным наигрышам, формирует интеллект людей, отдающих свое время музенированию на обертоновой флейте.

Алгоритмы наигрыша можно делить на коллективные (их нельзя построить в одиночку; примером является канон) и индивидуальные. В то же время они группируются в соответствии с тремя сферами интеллекта.

Первую сферу определяют мышечно-моторные ощущения периодичности каких-либо телесных действий, которые могут быть совместными и индивидуальными.

В селах рядом с Больше-Быково песни, по форме такие же, как в нотных примерах 4, 10, часто сопровождались совместной пляской; удары ног, в частности, складывались в характерный рисунок канона:



В селе Больше-Быково пляшут не так. А ритмы совместных движений — те же — есть в пальцевой игре на дудках. Здесь и там, как бы стекаясь по телу человека к противоположным концам, эти мышечные ритмы сосредоточены с самого краешка, в ногах плясунов, бьющих по земле, и в руках флейтистов — на кончике их пальцев.

Похожий рисунок сообщается кистевым движением, на сей раз индивидуальным, когда в руки берется коса в качестве идиофона. Поднятое над землей лезвие звенит от быстрых равномерных ударов по нему. Сокращения кисти (левая рука) позволяют вычленить из сплошного оглушительного звона упорядоченный ритмический рисунок: сжимание руки мгновенно гасит вибрацию лезвия, то есть силу звука и его тембристость. (Вспомним, что тембр обертоновой флейты тоже приглушается, когда прижимают палец к кромке наконечника.)

Перечень однотипных мышечно-двигательных схем пополняют собой ритмы труда, большей частью совместного. Это полифония стремительных взмахов цепами при молотьбе, ударов толкачами при растирании конопли в ступе, перемещений кросен и челнока на ткацком стане (17, с. 62—63, 70).

Схема пальцевой игры на травяных дудках, ритмы пляски (перестук ногами) и игры на косе (кистевые действия), перечислен-

ные виды труда (моторика напряжений всего корпуса), отличаясь по темпу движений, очень похожи по своему рисунку. Временами даже совершенно тождественны друг другу. Собственно, моторика действий здесь одна и та же. Желающим подключиться к ее схеме предлагается и обеспечивается постоянный широкий выбор конкретных вариантов.

Палец, рука, ноги, тело целиком — это как бы одна шкала со все укрупняющейся разметкой конкретных степеней свободы действий, скоординированных по определенной схеме. Для нес все равно, когда и какая именно мышечная ткань приводится в движение. Беспрепятственный перенос заданной схемы из одних форм деятельности в другие свидетельствует о глубоко своеобразной сфере интеллекта — сенсомоторике (13). Ее характеризуют моторная координация движений и их интеграция в разную событийную обстановку.

От сенсомоторной координации зависят следующие особенности наигрышей.

Моторика пальцевых движений определяет ритм игры на инструменте. А конкретно, диктует темп, выступает в роли метра (служит логической стороной ритма) и отчасти способствует оформлению в звучании ритмического рисунка. Исключительное значение приобретает мышечно-сенсорный контроль за сменой положений пальца. Те, кто составляют ансамбль, стараются постоянно и внимательно приглядываться к движениям пальца у соседа. Этот внемузикальный фактор важнее слухового контроля над звучанием. Одновременно сенсомоторика дает толчок развитию слухового контроля и интонационного — музыкального слуха.

Повышению мышечно-моторного тонуса в ходе музенирования на флейтах сопутствует, с одной стороны, убыстрение смены пальцевых положений и активизация дыхательного аппарата — с другой. Благодаря более резкому вдуванию струи воздуха в трубку инструмента поднимается звуковой уровень игры. Совершается скачок с одного «слоя» обертонов на соседний, вышележащий пласт обертонов. Сжимаются все промежутки, разделяющие звуко высоты на шкале обертонов. Все чаще выдувается «гроздь» обертонов. Происходит накопление темброво-динамического многоголосия.

Наигрыши показывают, что изменение тонуса человека влияет на соотношение двух мыслительных логик — интонационной и сенсомоторной. Вторая проявляется главным образом за пределами музыки, а из звуков большей частью выбирает тембры шумов — удары, свист воздуха, звон, писк. Скорый темп, высотная tessitura, подчинение звуковых тембру, яркая метричность движений и (нередко) выравнивание их рисунка — все это благоприятные факторы для присутствия внemузикального начала в самой форме наигрыша.

На роль алгоритма во второй партитуре (см. Приложение, 2) претендует форма канона, от которой меньше всего пользы в звуковысотном плане, с расстоянием в полпериода (так в пляске и в ритмах труда!). Выравнивание ритмического рисунка сводит на нет звуковысотную сочетаемость позиций периода.

0 0 1 1 0 0 1 1
0 0 1 1 0 0 1 1

О каноне здесь напоминает характерное дробление движений пальца в конце такта (см. Приложение, 2, партия III, такты 1—7, 9—42; партия IV, такты 4—9, 21, 31—41; партия II, такты 1—6, 13—15, 17—18, 21—25, 28, 30, 32).

Звуковысотное упорядочение партитуры заменяется логикой чисто ритмического плана. Это двойственная логика поддержания и избежания метричности наигрыша.

Упругий, регулярный метр поддерживается, в частности, с помощью отточенной мысленной скороговорки. Все время, пока деды играют на флейтах «Камарья» (быстрый наигрыш), как сами они признают, их так и подмывает проговаривать: «Кукирики-камарики, кукирики-камарики...» Тем самым периодичность движения мысленно раскладывается на восемь единиц, слог знаменует собой отдельную позицию в периоде. Слоги группируются попарно («куки-рики, кама-рики»). Границы периода и его состав отмечаются «по складам».

Звуки речи артикулируются инструменталистом как бы про себя, а «вслух» произносятся его дудкой. При этом положение его губ и языка все равно, хоть чуть-чуть да меняется. Начало периода (слог «ку») соотнесено с гласной, предполагающей движение губ: они округляются и выпячиваются. «У» — единственный здесь лабиализованный гласный. Остальной цикл связан с положениями языка. «И» является верхним передним («-рики»), тогда как «а», напротив, есть нижний задний гласный («кама-»). Подобно «и», к верхним гласным принадлежат «у» вместе с «ы», из них «и» — переднего ряда, «ы» — среднего ряда, «у» — заднего. Напряжения языка направлены вперед («куки-рики, кама-рики») и обратно, назад. Язык ритмично поднимается («кама-рики»), затем опускается. Четыре слога создают единую двигательную fazу — вперед — назад, вниз — вверх). Из двух faz складывается полный цикл движения, то есть период.

Выходит, что мысленно язык представляется как двойник пальца. Палец в то же время также специальный артикуляционный орган, уже непосредственно (телесно) касающийся внешнего предмета, такого, как стебель растения. А по сути в плане сенсомоторного интеллекта язык и палец едины.

Беспрерывная речевая артикуляция²⁷ обеспечивает крупномасштабную регулярность метра. Нарушения этой регулярности — девосьмимерные образования (см. Приложение, 2, партия II, такты 4, 14, 18, 21, 25, 28; партия III, такты 36, 40; партия IV, такт 5•

42) — имеют свои предпосылки к появлению в наигрышах. Причины и способы преодоления регулярной метрической пульсации находятся в орбите влияния алгоритмов уже другого рода и согласуются условно со второй и третьей сферами интеллекта.

Вторую сферу отражает речевое умение объяснить что-либо. В некоторых случаях бывает практическое растолковать существо дела не на словах, а на собственном примере — через свои действия и с привлечением сюда музыкального инструмента. С его помощью тоже удается построить рассказ, «обсудить» какие-то темы, предметы.

По традиционному сельскому этикету из-за ограниченного поступления свежих новостей предмет беседы обсуждается во всевозможных нюансах, эластично и непостижимо долго варьируетсѧ: «Я ее, сатану, всю по косточкам разберу!» Если беседа действительно следует разработанному этикету и проливает свет на возникновение самого своего предмета и на ожидаемое развитие событий, тогда ее, беседу, организует глубинный принцип. Точнее определить его позволяет логико-семиотическая категория нарративности (8, с. 502—505). Алгоритм — создатель нарративных свойств — сокращенно обозначим словом «нарратив».

Из материала нотного приложения нарратив особенно ярко представлен в № 3. Это «музыкальный рассказ», который записан в шумном вестибюле клуба и являлся частью пространных рассуждений Сергея Даниловича Ермакова о дудках и о старине.

По мнению многих людей, дед Серега — «чудной» (эксцентрик). Он берет дудку, порываясь объяснить, что есть примечательного в травянной музике. Показать ее формы — значит «нащупать» основную схему, «так и эдак» меняя положение пальца. В № 3 видна логика нанизывания, сцепления моторно-двигательных тактов, различным образом отклоняющихся от схемы пальцевых положений 0001 0011. Вокруг этого периода вращается вся повествовательная форма. Такты, выполненные по этой схеме, выписаны столбцом на нотном листе справа (см. Приложение, 3). Иногда их стоят несколько рядом (такты 12—13, 15—21, 23—27, 31—34, 36—37). Во всех оставшихся тактах перебираются отдельные элементы и варианты цикла пальцевых движений; искомое находится и раскладывается по фазам. Направление поиска указывает нотная строка.

Обычный период чередуется с «поисковыми» периодами (они же мутационные: такты 1—3, 5—7, 9, 11, 14, 22, 28—30, 35, 38, 40—42) и «ложными» периодами (такт 10). Результатом чередования является форма инструментальной тирады-псевдострофы²⁸.

Тот же алгоритм отразился на манере игры Н. Д. Щербинина в ансамбле (см. Приложение, верхний голос в 1,2). Свообразие подобной манеры игры, в отличие от предыдущего примера, видится в том, что дед Никифор словно бы подтверждает лирическое впечатление о себе как о певце — солирующим верхнем подго-

люске и запевале в протяжных песнях. Деда Никифора отличала высокая самооценка (полностью обоснованная) своего певческого таланта. В условиях инструментальной полифонии переведено в двигательно-ритмический план характерное противопоставление собственного голоса другим голосам, предшествующее слиянию, соединению с ними. Распределение в наигрыше этих отрезков контраста и тождества соразмерно масштабу песенной мелострофы.

Только что приведенные примеры сближают между собой алгоритм самоописания. У деда Сереги травяная музыка «рассказывает» о своей форме. А дед Никифор, используя инструмент, оставляет в партитуре наигрыша свидетельства о своем призвании и даре певца.

Этот алгоритм связан с личными склонностями и навыками человека вести разговор. Словоохотливые С. Д. Ермаков и Н. Д. Цербинин, естественно, получают фору перед молчунами — Д. Н. Капустином, И. А. Косиновым. В целом же степень выраженности нарратива определяется для исполнителя обратной зависимостью от постоянства среды проживания и определенности социального статуса этого человека. Многое испытавшие на своем веку мужчины (дед Серега — крестьянин, шофер, солдат- рядовой в годы войны, церковный староста, социальный прожектер — докучливый ходок по инстанциям различного государственного ранга, от районного до союзного) как раз и набирались специального и характерного опыта убеждать, хитрить, втихую гнуть свою линию, располагать к себе.

И обязательно исполнитель данного алгоритма намеренно, осознанно привержен традиционным ценностям и, как может, провозглашает их.

Алгоритмы третьей сферы заимствованы из игр — ролевых (сюжетных) и предметных. Само собой подразумевается, что игра на музыкальном инструменте уже есть своеобразная разновидность игр²⁹. «Инструментарий» игры здесь музыкальный. Однако используется он для условного воспроизведения внемузыкальной игры.

Условия могут быть оговорены перед началом. Так, приступая к наигрышу «Камарья» (Приложение, 2), Д. Н. Капустин на практиках ведущего в ансамбле наставлял кого-то из партнеров: «Вот я пошел в разлад, а ты давай не обманись!» И вот что получилось. Мало того, что быстро меняться параметры канона (кто кого обгонит? кому теперь водить...), сверх этого Д. Н. Капустин предпринял две попытки оторваться от общей канвы тактометрического движения. Первая (партия III, такты 8—10) неожиданно кончилась синхронной игрой I, II и III инструментов. А вот со второй попытки его дудка «обходит» соседние голоса на одну восьмую (партия III, такты 18—20). Они потеряли своего ведущего, поискали да не нашли! Обстановка рассогласованности со-

храшилась до предпоследнего такта. Причем, сам зятейник, когда захотел, не сразу сумел воротиться назад; чтобы избавиться от ненужной восьмушки, в тт. 38—39 были испробованы даже средства нечетной группировки:

III, такт 38	0 0 1	0 0 1 1 1
такт 39	0 0 1	0 0 0 1 1

Теперь пример обратного рода. В № 1, когда собрался вступить С. Д. Ермаков, И. А. Косинов строго велит ему: «Ладь!» — очевидно, остерегаясь той чрезмерной путаницы и пестроты, которую, зная деда Серегу, нетрудно предвидеть.

В № 1 игровая логика еще завуалирована. В № 2 она приступает настолько явно, что наигрыш живо напоминает забаву на подобие салочек, догонялок, горелок. Вводится алгоритм реальной игры, который можно получить только при хорошем усвоении алгоритма музыкальной игры. Нередко голоса снуют «вокруг да «около» формы канона. Любое отступление от заданного формата периодичности как бы дает шанс одним игрокам уйти от преследователей, а другим — найти разбежавшихся. Тут же игроки меняются ролями: кто был впереди, теперь догоняет. Вносятся не-предсказуемые помехи в движение голосов каноном.

Это игра друг с другом, а также с идеальным, условным предметом. Дудка — реальный предмет. Можно играть на ней, но не с ней. Совсем иначе обстоит дело с наигрышем. Он служит не только материалом для игры («Сыграем «Камарья!»), но и сам есть игра: «Сыграем в «Камарья!» Комар мал и невесом, поясняли в селе, и у дудки тон вроде невидимки. Попискивает, а не угадаешь, где же он... Ловля комара или попытки отогнать его связаны с пестрой чересполосицей разнонаправленных взмахов рукой. Они обыгрываются в «Камарьке». Эта музыка на лугах и дворах была окутана комариным пением и сливалась с ним. А поздней осенью заменяла его собой, воспроизводила в игровой манере. Комарик в этом наигрыше будто спрятан под «шапкой-невидимкой» — обертоновой флейтой, по-комариному писклявой.

Даже названия травяных наигрышей включены в стихию игры. «Камарья» называют также «Раскамарской», то и другоеозвучно «Камаринской». Однако с настоящей «Камаринской» есть разница в форме. Отчего же не обыграть это несовпадение? Образуется полиметрия у А. Я. Юриной — припевки типа «Камаринской» и Д. Н. Капустина — флейта (см. Приложение, 4). Игровая логика лишь подчеркивается наложением припевок различной формы (сравните в Приложении, 4 и 5) на данный наигрыш. Сочетание неравноформатных периодов — вокального и инструментального — и горизонтальный сдвиг одного относительно другого указывают на связь с полифонией флейтового ансамбля.

Активные движения, пронизывающие наигрыш «Камарья», уместно соотнести с плясовым жанром. Наигрыш «Протяжная» так же условно передает жанр протяжной песни. То, что находится вне травяного наигрыша, воспроизводится в нем. В заведомо преображенном виде. На то она и игра.

Как отмечает Е. В. Назайкинский, «речь, моторика и игра являются тремя прототипами музыкальной логики» (12, с. 228). В специфическом значении, относящемся к свойствам логики мышления, они переформулируются в сенсомоторный, нарративный и игровой алгоритмы. Как достояние мыслительного опыта все они скрыты от наших глаз. Структура мышления ненаблюдаема.

Фольклорная традиция не может не скрывать как раз то, что наиболее существенно для нее и способствует ее сохранению, — свою логико-мыслительную структуру. К анализу этой структуры позволяет подойти та ее часть, которая выступает наружу. Из внешнего мира она стержнем проходит внутрь и вглубь, как своего рода канал к сознанию, мышлению людей, их духовному началу. В этой своей роли южнорусская обертоновая флейта есть подлинно волшебное тело, чудесная находка. Неявное она делает явным и помогает узнать о приобретении и наследовании мыслительного опыта в традиции.

Существо этой фольклорной традиции характеризует сенсомоторный алгоритм. Он затрагивает область подсознательного, координирует двигательно-моторные ощущения со зрительными (визуальный способ контроля совместной игры на флейтах) и слуховыми. Сенсомоторное мышление есть предвестник и прародитель интонационного мышления.

Отличительные особенности южнорусской народной музыки обусловлены глубиной опосредования двигательного опыта, чувственно переживаемой моторики.

Воплощение сенсомоторного алгоритма в музыкальном пространстве звуковысот вторично. У него есть другая ипостась, а именно пространственно-двигательная. Она первична для мыслительного содержания этой традиции.

Нарративный алгоритм направлен на охват пределов допустимого в формообразовании. Возникает колебательный, волновой процесс выявления многоплановости формы. Выполнение нарратива требует какого-либо свидетеля (это может быть собиратель фольклора) либо хотя бы еще одного участника построения формы. В результате «включается» механизм самосознания музыкальной традиции.

Игровой алгоритм вводит в каноническую, периодичную форму фактор случайности, заставляя ценить неповторимость в музыке, которая основана на повторе.

...Натурмифологи XIX — начала XX в. многие и различные свидетельства культуры умели сводить к чему-то одному, напри-

мер к олицетворениям луны (кратко об этом: 19, с. 11—12). С этой познавательной установкой в нашем случае не пришлось бы усомниться в том, что обертоновая флейта все объяснит в музыкальной традиции Южной России. Но вряд ли такой подход поможет начатому здесь обсуждению конкретного материала, который впервые появляется в научном обиходе.

На травяных дудках играется, по сути, «ночная музыка». Флейтовый ноктюрн в подлунном мире! Флейты насищают свои мотивы «лунного мифа», слагают свою волшебную сказку, которую принято исполнять на ночь, на сон грядущий. Простирающиеся кругом дали холдеют в ту пору и погружаются в дремоту — в свою, осеннюю.

А заканчивается волшебная сказка не так уж безотрадно. Чаще всего свадьбой. Кстати, в этих селах свадьбыправляли тогда же — осенью. В селе Больше-Быково — с Покрова, когда близился к завершению сезон травяных дудок.

И рассказ о флейте имеет свою логическую развязку: мы наблюдали, как трансформируется принцип противопоставления и как бинарную структуру сменила тернарная, представленная сенсомоторикой, нарративом и игрой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Для изготовления инструментов берутся многие растения семейства зонтичных, татарник колючий семейства сложноцветных, может применяться также лыко. В качестве детских инструментов используются трубчатые стебли тыквы, побеги и ветви деревьев — ивы, бузины, калины, рябины, яблони и других с выбитой сердцевиной.

² С учетом детских инструментов длина трубки колеблется в широких пределах от 250—300 мм (тыквенный стебель, иногда дягиль, бутень и др.) до 720—860 мм (татарник колючий, борщевник, бутень). Естественным ограничителем максимального размера является длина руки человека.

³ Несохранение строго октавной дистанции между фундаментальными тонаами обертоновых серий обусловлено конической формой вибрирующего столба воздуха.

⁴ Щелевая натуральная продольная флейта без отверстий, укорачивающих длину воздушного вибратора, по классификации Э. Хорнбостеля—К. Закса, относится к подразряду 421.221.11. Необходимо уточнить, что щель, направляющая воздушную струю на острый край свистковой прорези, отсутствует в корпусе самого инструмента и создается с помощью губы (в таком случае флейту можно называть губнощелевой) или языка музыканта. Флейты данной разновидности нет в такой крупнейшей мировой коллекции музыкальных инструментов, как Музей человека в Париже.

Обертоновая флейта с прорезью против рта среди ближайших к южнорусскому региону народов имеется у мокши.

⁵ Норвежский образец натуральной поперечной флейты (421.121.11 по определителю Э. Хорнбостеля—К. Закса) имеется, например, в собрании Музея человека в Париже. Сведения, показывающие широкую географию обертоновых флейт, в частности, см. 24—31.

⁶ Первые записи сделаны в августе 1980 г. в селах Больше-Быково и Подсереднее Белгородской области экспедицией, направленной кафедрой теории музыки и кабинетом народной музыки Московской консерватории. В экспедиции работали также студенты Ленинградской консерватории.

⁷ Сведения различной степени полноты получены в селах Алексеевского, Красногвардейского и Валуйского районов Белгородской области и Острогожского района Воронежской области. Ранее эти села относились в большинстве своем к территории бывш. Воронежской губернии.

⁸ Например, см. по указателю сюжетов (18): 151*, 151**, 168, 285А, 407*, 465В, 516**, 569, 570, 592, 677*, 779*, 779**, 780, 790В, 850, 920*, 946А*, 1652, 1652* и др.

⁹ О проблеме репрезентантов фольклорной традиции см. в статье А. А. Банина и А. Н. Иванова в данном сборнике.

Болгарская исследовательница С. Захариева распространяет аллегорию «волшебной флейты» на духовой инструмент вообще (в болгарском фольклоре это кавал, свирка, цафара и др.), отмечая важность представлений о магической мощи духовного народного инструмента в плане мифopoэтического миросозерцания (10, с. 15). Южнорусские наигрыши на обертоновых губнощелевых флейтах и вокально-песенная область местного фольклора, связанная с ними, образуют большую совокупность художественных текстов, которую мы вправе рассмотреть как целое музыкальное произведение и условно назвать его «Волшебной флейтой» (в частности, по аналогии с «Волшебной флейтой» — зингшпилем Эм. Шиканедера—В. А. Моцарта).

¹⁰ На поверья, связанные с обертоновыми флейтами, специально указывают некоторые из исследователей (см.: 25, с. 171, 179; 30, с. 116).

¹¹ К. В. Квитка подчеркивает, что «общая акустическая особенность флейт Пана, состоящих из закрытых трубок... — отсутствие четных частичных тонов» (11, с. 256).

¹² Яркую характеристику структуры диалога, опирающуюся на данные междисциплинарных исследований, предлагает А. Е. Войскунский (6). Его выводы во многом служат основой последующего изложения, посвященного выявлению черт диалогичности.

¹³ В контексте общих логико-философских проблем культуры понятие диалогики мышления подробно рассматривается В. С. Библером (4). Флейтовый инструмент служит вспомогательным приспособлением, подчеркивающим двойственность мыслительного процесса. Глубоко оригинально эту идею двойственности раскрывает А. Платонов: «Надо было привыкнуть координировать две мысли — одна из них встает из-под самой земли, из недр костей, другая спускается с высоты черепа... Два темных течения... превращаются в человеческую мысль... От животных нас отделяет один миг, когда мы теряем двойственность своего сознания... Но вновь сцепляются наши два сознания, мы опять становимся людьми в объятиях нашей «двусмысленной» мысли...» (14, с. 32).

¹⁴ Наличие функциональной дифференциации и субординационных отношений внутри регистровой организации сближает ее с ладовой, как она понимается согласно широко распространенной музыковедческой традиции. В этой связи показательно одно из определений ладовой структуры (9, с. 125).

¹⁵ Э. Е. Алексеев показывает, что контрастно-регистровой принцип музыкального интонирования не нуждается в использовании звукоряда. Лад строится на «вневысотных» началах, так как ступенчатая высота звуков «поглощена тембром и как бы растворена в нем, еще не является смыслонесущим компонентом музыкальной речи» (1, с. 167—168, а также: с. 40—41, 56—64, 84—85 и др.).

¹⁶ Периодичность звуковысотных структур можно рассматривать как основу их систематики в народной музыке (2).

¹⁷ Суммируя литературу по южнорусской целотонности, Э. Е. Алексеев (1, с. 110—111) высказался несколько неопределенно о том, что посредством местных духовых инструментов натурального строя «мог реализоваться» отрезок натурально-звуковой шкалы, охватывающий обертоны с седьмого по одиннадцатый. Необходимы уточнения. Прежде всего, на данное время нет никаких сведений о южнорусских инструментах, на которых свободно можно было бы оперировать всеми только что названными звуками. Зато есть флейта, позво-

ляющая комбинировать звуки двух обертоновых шкал и получать в результате (причем отнюдь не всегда) звукоряд, упорядоченный приблизительно по целым тонам в чрезвычайно удобном для использования среднем регистре инструмента. Составление лада из двух различных совокупностей тонов не является реализацией целотонного отрезка обертоновой серии. Закрытая флейта не имеет этого отрезка, потому что на его месте находится увеличенное трезвучие. На открытой флейте эта группа обертонов относится к верхнему регистру и не извлекается более отчетливо, чем в виде кластера. Потребовался бы другой инструмент, длина которого (рукой уже не дотянуться до выходного отверстия) препятствовала бы его применению в качестве обертоновой флейты.

Среди объяснений природы южнорусского звукоряда с увеличенной квартирой следует выделить оригинальное мнение А. В. Рудневой, которая сочла его одним из продуктов обиходного лада (15, с. 276; 16, с. 13, 95—98). В суждениях А. В. Рудневой справедливо то, что данный звукоряд образуется путем наложения. Он составлен, что тоже неоспоримо, с участием октавной транспозиции, только не терцовых звеньев (согласий) многоступенчатой обиходной диатоники, а терцовых рядов из пересекающихся между собой обертоновых серий. Начало одной из них действительно отстоит на интервал октавы от точки отсчета обертонов другой серии.

¹⁸ Тритоновая интонация расположена в центральном регистре. Она может прозвучать, когда совмещаются простейшие действия: меняется и положение малыца, и сила дыхания флейтиста. Обертоновые флейты делают тритоновую интонацию естественным и важным предметом внимания и тем самым как бы подтверждают ее особую роль для ладового мышления, отмеченную в музыковедении (наиболее последовательно мысль о специфическом значении тритоновости для устройства звуковысотной организации выражена в музыкально-теоретической концепции Б. Л. Яворского).

¹⁹ На примере народной музыки словаков О. Эльшек определяет причинную связь между распространением обертоновых флейт и характерной мелодикой песен, до 50% которых в этих местах строятся на оборотах лидийского лада (24, с. 84). Н. И. Жуланова обратила внимание на то, что специфические звучания (целотонные и другие) в песнях коми-пермяков сохранились как раз там, где до недавнего времени жители помнили о местной обертоновой флейте — умре. Также известно о наличии обертоновых флейт у поляков Подгалии в Высоких Татрах (26, с. 347—348). Этот указатель примеров легко продолжить.

Возданный в научный оборот материал по южнорусской обертоновой флейте обязывает нас напомнить о предположении В. М. Беляева, которое приводит в своих работах В. М. Щуров (21, с. 118—121; 23, с. 93—94), а затем Э. Е. Алексеев (1, с. 110—111): «Слуховое восприятие некоторых характерных инструментальных звучаний могло воздействовать на ладовое мышление народных певцов» Южной России (23, с. 93). В. М. Щуров писал: «Думается, что неверно было бы объяснить распространение тритоновых попевок на юге России лишь подражанием звучанию народных инструментов» (23, с. 94). Здесь он полемизирует не столько с идеей В. М. Беляева, сколько с собственным ее истолкованием. Исходный тезис, понятый таким образом, конечно, легче оспаривать.

В. М. Щуров обсуждал эту догадку В. М. Беляева, руководствуясь своими экспедиционными материалами. Надо пояснить, что обертоновые флейты оставались вне поля его зрения. Когда В. М. Щуров утверждал, что «не получили большого распространения целотонные последования звуков в наигрышах на дудках» (23, с. 94; в более ранней редакции его текста — «не получили распространения» — 21, с. 118), то имелись в виду охарактеризованные А. В. Рудневой (15, с. 170—176) флейты из дерева с отверстиями на боковине ствола, укорачивающими вибратор (421.221.12 по Э. Хорнбостелю—К. Заксу). Их необходимо отличать от обертоновой флейты, которая стадиально предшествует им (5, с. 7).

²⁰ Вариативность, зонность в структуре звукоряда проявляется в местной традиции помимо и как бы сверх того обычного зонного интонирования, кото-

рое характеризует музыкальный строй отдельно взятого инструмента. Последнее осветил в своих трудах Н. А. Гарбузов, в том числе для духовных инструментов (7, с. 210—235).

²¹ Стволы кугикл — южнорусской флейты Пана — женщинами комплектовались тоже под влиянием антропоморфных предпосылок. Если в мужской флейтовой традиции разница между стволами устанавливалась по ширине ладони, то здесь выбиралась уже ширина пальца — наименьшая из величин, присущих в руке человека. Тот же определитель интервала — палец кладется поперек ствола флейтовых инструментов, помогая разметить грифные (боковые) отверстия в стенках. В селах по реке Іссел и на прилегающей части территории Курской и Белгородской областей на этих флейтах с игровыми прорезями для пальцев играли мужчины вместе с кугикальницами в одном ансамбле.

²² Пример строя кугикл приводит О. В. Величкина (см. Приложение). В мировой практике традиционного музенирования очень часты противоположные случаи, когда ансамбль образуется по принципу несовпадения звуков неравновеликих флейт, дополняющих одна другую.

²³ Сцепление малозвучных звеньев В. М. Щуров отмечает в песнях русских сел Харьковской области. В этих песнях суммарный звукоряд, полученный за счет напластования этих звеньев, является целотонным (23, с. 95).

²⁴ В примере 4 дано начало песни хороводной формы в день свадьбы: это напутствие жениху в его доме перед отправкой свадебного поезда к невесте. Записал на шесть мгф. каналов А. Н. Иванов в 1981 г. в с. Большое Алексеевского р-на Белгородской обл. Поют: верхний голос — П. Т. Капустина (1920 г. р.), средние голоса — А. Ф. Толмачева (1938 г. р.), М. Т. Толмачева (1916 г. р.), М. К. Япринцева (1914 г. р.), А. Т. Капустина (1911 г. р.), нижний голос — А. Т. Япринцева (1912 г. р.).

Транскрипция сделана примерно на тон выше звучания фонограммы.

²⁵ Период с постоянным числом музыкальных времен А. А. Банин называет музыкально-временным и классифицирует как второй генеральный ритмосинтаксический тип фольклорной формы (3, с. 176, 177 и др.).

²⁶ В примере 10 дано начало песни хороводной формы, которая являлась первой во время свадьбы: с нее начинался «пропой» невесты. Сведения о записи на шесть мгф. каналов см. в примеч. 24.

Транскрипция сделана примерно на полтора тона выше звучания фонограммы.

²⁷ Опирающуюся на артикуляционную моторику особую лексику и псевдолексику, как правило, отличает соподчиненность мнемотехники и поэтики флейтового наигрыша. Характерная псевдолексика используется и в женской флейтовой традиции некоторых сел Курской области (наигрыши на пятиствольной флейте Пана), и в традиции коми-пермяков (наигрыши на флейте Пана, записанные и исследованные Н. И. Жулановой).

²⁸ Сравните с аналитическими наблюдениями над инструментальным тирадно-строфическим периодом в статье А. А. Банина (3, с. 192).

²⁹ Общую характеристику игровой логики в инструментальной музыке дает Е. В. Назайкинский (12, с. 218—236).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М., 1986.
2. Банин А. А. Ладозвукорядный аспект историко-стадиальной концепции П. Г. Сокальского и его новая трактовка//Музыкальная фольклористика: Проблемы истории и методологии. М., 1990.
3. Банин А. А. Слово и напев: Проблемы аналитической текстологии//Фольклор. Образ и поэтическое слово в контексте. М., 1984.
4. Библер В. С. От наукоучения — к логике культуры: Два философских введение в двадцать первый век. М., 1990.

5. Вертков К. А., Язовицкая Э. Э., Благодатов Г. И. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. 2-е изд. М., 1975.
6. Войсунский А. Е. Я говорю, мы говорим... Очерки о человеческом общении. 2-е изд., дораб. и дополн. М., 1990.
7. Гарбузов Н. А. Избр. труды//Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. М., 1980.
8. Грейсмас А. Ж., Курте Ж. Семиотика: Объяснительный словарь теории языка//Семиотика/Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 1983.
9. Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. М., 1981.
10. Захариева С. С. Свирачът във фолклорната култура. Автореф. на дис. за присъжд. на науч. ст. докт. на изкуств. науки. София, Ин-т за музикознание БАН, 1984.
11. Квитка К. В. Об историческом значении флейты Пана//Музыкальная фольклористика. Вып. 3./Ред.-сост. А. А. Банин. М., 1986.
12. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
13. Пиаже Ж. Схемы действия и усвоение языка//Семиотика/Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 1983.
14. Платонов А. Счастливая Москва, роман. Публ. М. А. Платоновой//Новый мир. 1991. № 9.
15. Руднева А. В. Курские танки и карагоды: Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы. М., 1975.
16. Руднева А. В., Щуров В. М., Пушкина С. И. Русские народные песни в многомикрофонной записи. М., 1979.
17. Скрынник Т. Н. Хореография в народном празднестве: На основе народной традиции весенне-летних хороводных игрищ//Методические рекомендации. М., 1986.
18. Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка/Отв. ред. К. В. Чистов. Л., 1979.
19. Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976.
20. Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов//Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов в 2 ч. Ч. 1/Ред.-сост. И. В. Мациевский. Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1987.
21. Щуров В. М. О ладовом строении южнорусских песен//Музыкальная фольклористика. Вып. 1/Ред.-сост. А. А. Банин. М., 1973.
22. Щуров В. М. Особенности многоголосной фактуры песен Южной России//Из истории русской и советской музыки. Вып. 1. М., 1971.
23. Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция: Исследование. М., 1987.
24. Эльшек О. Стилевые типы народной инструментальной музыки в Словакии//Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов в 2 ч. Ч. 1/Ред.-сост. И. В. Мациевский. Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1987.
25. Baines A. Woodwind Instruments and their History. London, 1957.
26. Chybinski A. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu//O polskiej muzyce ludowej. Krakow, 1961.
27. Densmore Fr. Music of the Tule Indians of Panama//Smithsonian Miscellaneous Coll., Vol. 77, N 11. Washington, 1926.
28. Elschek O. Die Volkmusikinstrumente der Slowakei. Leipzig, 1983.
29. Filip M., Leng L. Slovenské ľudové pist'aly//Hudobnovedné štúdie. Bd. IV. Bratislava, 1960. S. 70—99.
30. Kirby R. The musical Instruments of the native races of South Africa. Ed. 2. Johannesburg, 1965.
31. Leng L. Slovenské ľudové hudebné nástroje. Bratislava, 1967.