

Государственное бюджетное учреждение культуры
«Белгородский государственный центр народного творчества»

В.А. Котеля

Ладово-мелодическая организация песенного фольклора

Проблемы методологии исследования
в структурно-типологическом направлении

Белгород, 2016

Котеля В.А. Ладово-мелодическая организация песенного фольклора: Проблемы методологии исследования в структурно-типологическом направлении. – Белгород: издание ГБУК «БГЦНТ», 2016. – 50 с.

В представленной работе рассмотрены вопросы исследования ладово-мелодической организации песенного фольклора. В основу работы легло критическое переосмысление базовых подходов структурно-типологического направления в методологии исследования. Рассмотрены некоторые проблемы и предложены пути их решения.

Сборник является научной работой, и может быть использован в качестве учебно-методического пособия для специалистов по исследованию песенного фольклора.

Автор: Котеля Валентин Анатольевич, кандидат философских наук, старший научный сотрудник ГБУК «БГЦНТ», главный специалист по песенному фольклору Сектора исследования традиционной культуры Отдела народного художественного творчества.

**Печатается в соответствии с решением
редакционно-издательского совета ГБУК «БГЦНТ»**

Введение. Общие вопросы методологии

Основные идеи для данной работы взяты, главным образом, из статьи М.А. Енговатовой и Б.Б. Ефименковой «Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований»¹.

Практическая потребность упорядочивания большого количества образцов песенного фольклора, их осмысления, научного исследования ставит реальную проблему выбора среди множества существующих подходов, методов, направлений исследования. Нам необходимо найти какие-то общие закономерности в строении народных песен с целью выявления региональных особенностей песенного фольклора. В настоящее время такая работа, можно сказать, успешно заведена в тупик «высокими» подходами, которые настолько углубились в теоретизацию, что попросту отошли от реальности. В результате потерян практический смысл аналитической работы, выводы из неё весьма расплывчаты, условны, туманны, и непонятно, как и где их можно применять, а главное – зачем.

При этом очевидно, что ладово-мелодический анализ народных песен, наряду с анализом их ритмической организации в координации стиха и напева, являются самыми «лежащими на поверхности», всем понятными направлениями, которые охватывают основные средства выразительности народной песни. Именно с них надо начинать, они очевидны, ясны, доступны для восприятия. Понятно, что именно эти направления (ритм, стих, напев, лад) должны быть рассмотрены, осмыслены в первую очередь. Именно по ним можно судить об основных отличительных особенностях песенного фольклора, и по ним его удобно классифицировать, различать, каталогизировать, осмысливать, изучать, и др.

Метод структурно-типологического анализа является, пожалуй, наиболее развитым, прогрессивным, сложным и интересным в настоящее время. Его приняли и продвинули теоретики Российской Академии Музыки им. Гнесиных, и это направление продолжает развиваться. В основе метода лежат очень интересные, практичные, здравые идеи. С ними трудно не согласиться. И перспективы развития, в виде возможных выводов исследований, тоже очень впечатляют. Автору настоящей работы это близко ещё и потому, что он сам закончил это учебное заведение в 1995 году по специальности «Народный хор», знаком с Б.Б. Ефименковой (тогда ещё живой), и с М.А. Енговатовой. Естественно, что это направление близко нам по «духу», и хочется продолжить его в наших исследованиях песенного фольклора. В то время такие глубины для «хоровиков» не преподавались, да и для «теоретиков» едва ли. Это были новейшие разработки, которые только-только нащупывались, готовились к внедрению. Другое дело – сейчас, когда прошли годы, и можно увидеть некоторые результаты развития этого направления. Тогда оно было весьма перспективно.

Сейчас же создаётся впечатление, что хорошая идея зашла в тупик через плохую реализацию. Как говорят, «проблема в деталях». Главной проблемой является «отрыв от реальности», создание таких «формальных» понятий и объяснений, которые реально ничего не объясняют, а напротив, вызывают множество вопросов. Сомнительные определения понятий приводят к ещё более сомнительным конструкциям из этих понятий. И уж совсем странно выглядят выводы исследований. Их невозможно даже осмыслить, понять, хотя бы, о чём они – настолько они расплывчаты, направлены «вовне», в «дальнейшее развитие», «в будущее». Тем более, невозможно использовать их хоть как-то в практической работе.

Вот почему метод структурно-типологического анализа не находит широкой поддержки в среде специалистов. О нём мало знают, почти не применяют, и относятся к нему как к чему-то сложному, непонятному, да и ненужному. В результате за много лет так и не построена единая общая система понимания особенностей песенного фольклора для разных

¹ Енговатова М.А., Ефименкова Б.Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований. – В сб.: Звуковысотное строение народных мелодий (принципы анализа). – Материалы научно-практической этномузыкологической конференции (ДТК «Руза», 11-16.02). – М., 1991. – С. 49-88.

регионов страны. Задача выявления, осмысления жанрово-стилевых особенностей остаётся актуальной по сей день. Мало что сделано для её решения.

Вот почему мы поставили целью нашей работы осмыслить, насколько это возможно, метод структурно-типологического анализа звуковысотной организации русских народных песен в его «гнесинском» варианте, и сделать свои выводы о том, насколько он пригоден для нашей дальнейшей работы. Не ставя задачу полностью вникнуть в этот метод (да это, как мы увидим, даже и невозможно), мы пытаемся воспринять и осмыслить хотя бы общие направления, и оценить возможности применения их в нашей исследовательской деятельности.

В нашей предыдущей работе «Структурно-типологический анализ песенного фольклора: проблемы методологии»¹ мы рассмотрели ряд проблем данного метода в отношении ритмики и стихосложения. Работа была написана на основе критического анализа книги Б.Б. Ефименковой «Ритмика русских традиционных песен»². Здесь мы основываемся на таком же анализе, но указанной статьи М.А. Енговатовой и Б.Б. Ефименковой «Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований». Несмотря на тот факт, что в первом случае позиция выражена в целой книге, в данном случае – лишь в научной статье, мы считаем, что позиция авторов выражена довольно подробно. Статья весьма объёмна, имеет множество нотных примеров, схем, формул. Можно сказать, что она имеет программное значение, и выводы из неё тоже программного характера, концепция выражена довольно полно. Можно сказать, что работа написана четверть века назад, в 1991 году, и сейчас, возможно, появились более развитые подходы. Но основные подходы всё-таки понятны из статьи. Кроме того, некоторые более поздние исследования тоже написаны в подобном русле, и к ним применимы те же вопросы, что и поставленные здесь. Это и даёт нам право и возможность рассматривать работу серьёзно и критически, и сделать из этого некоторые выводы.

Общий методологический подход (чего хотим, и как)

В самом начале авторы приводят подход Ф. де Соссюра, который сформулировал по отношению к языкознанию идеи, которые «носились в воздухе» ещё в самом начале 20 века. Это идеи относительно того, что собрано в процессе изучения языка, а в нашем случае, в исследованиях музыкального и песенного фольклора, много фактов, материалов, примеров, образцов. Вся эта масса остаётся неупорядоченной, изучается поверхностно по внешним признакам, которые никак не систематизируются. В результате все знания составляют разнородную массу описательных фактов, и поэтому никаким образом не дают представления о внутренних законах данного явления: у Соссюра – языка, а у нас – песенного фольклора.

Идеи о том, что есть «внутренние закономерности», «осознанные механизмы» как в языке, так и в песенном фольклоре давно не дают покоя исследователям, начиная ещё с 19 века (С.В. Смоленский³, П.П. Сокальский⁴, и др.), а возможно, и ещё ранее. Теперь поставлена благородная задача – найти эти внутренние механизмы, законы построения народной музыки. Выдвинуто предположение о том, что эти законы – суть внутренние структуры (сложились под воздействием функции), которые находятся в сознании исполнителей. Это своего рода «схемы», которые можно реализовать в любых вариативных формах данную конкретную песню. Вариантов много, а песня одна. Почему? Потому, что есть одна общая скрытая структура этой песни, и находится она в сознании исполнителей. Им нет нужды выучивать все сложности напевов или ритмов, достаточно лишь усвоить образец, модель, и таким

¹ Котеля В.А. Структурно-типологический анализ песенного фольклора: проблемы методологии. – Белгород: издание ГБУК «БГЦНТ», 2016. – 24 с.

² Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. Учебное пособие по курсу «Народное музыкальное творчество» / РАМ им. Гнесиных. – М.: издательство МГК, 1993. – 154 с.

³ Смоленский С.В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. – В сб.: Памятники древней письменности и искусства. – СПб, 1904. – С. 13-50.

⁴ Сокальский П.П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной гармонической музыки. – Харьков, 1888. – 368 с.

образом понять механизм. На его основе можно как угодно импровизировать, развивать, усложнять или упрощать пение. Надо лишь найти эти модели, скрытые структуры.

Возникает интересный вопрос: если люди прошлых эпох, без образования, без современных знаний и способностей наших учёных, так легко владели этими структурами, моделями, схватывали их, и понимали их, и, тем более, применяли на практике, то почему же наши исследователи не в состоянии найти такие механизмы? Или они нашли, но не могут объяснить, предьявить их? Или нашли, поняли, но не могут выразить научными словами? Или могут, но объяснение настолько сложное, «высоконаучное», что даже специалисты не могут сделать перевод с «углублённого научного» на «просто научный», или «реальный», или «практический» язык, чтобы этим пользоваться, или, хотя бы, понять, в чём смысл? Факт остаётся фактом: эти «неуловимые» механизмы или образцы так и не найдены, или не объяснены внятно. Во всяком случае, пользоваться ими, как практически, так и для теоретической работы, пока невозможно.

До сих пор эти «скрытые модели» остаются лишь красивой сказкой, в которую можно только верить, и создавать некие теории, или, скорее, теоретические изыскания, которые хоть как-то «приближаются» к раскрытию секрета. Но пока секрет не раскрыт. И так, чего бы мы хотели, мы выяснили. Теперь остаётся вопрос – как, каким образом к этому прийти? Тут начинаются сложности, которые требуют детального рассмотрения.

«Язык» и «текст» в фольклоре

Возможным началом проблем является попытка свести любой фольклорный текст, в том числе, и песенный, музыкальный, – к параллелям с понятиями «язык» и «текст». Идея в том, что язык имеет не только слова, но и законы построения текста. Зная язык можно составлять любые тексты, варьировать их. В бесписьменных культурах, согласно идее Ю.Лотмана, есть скрытые модели, которые содержат, не только правила построения текста, но и «линейно организованную структуру – текст-код».

Возможно, это ключевая идея, которая, в принципе, до некоторой степени правильная, но приводит, на наш взгляд, к неправильным «техническим» решениям. «Каждый знак текста-кода может представлять в виде парадигмы», и определять «пределы возможного варьирования текста»¹. Едва ли кому-то о чём-то говорит «линейно организованная структура». Мы предположим, что в переводе на русский язык, это означает примерно следующее. Язык содержит не только слова, но и смыслы. Многие слова являются носителями ключевых, центральных смыслов, которые можно выразить и другими словами, более развёрнуто, подробно, детально. Вот эти ключевые слова и выступают в роли «парадигм» – образцов, ключевых моментов. Тогда получается, что каждый конкретный текст воспроизводит мысль не «абсолютно», единственно возможно, а представляет собой «вариант» мысли. Тогда возможны и многие другие варианты, выражаемые другими словами, либо частично теми же, но в другой последовательности («линейно организованной структуры»). А «ключевые» слова превращаются в те самые «парадигмы», и таким образом становятся элементами «текста-кода». Т.е. в них закодирован ключевой смысл. Но, с другой стороны, любой текст можно взять в качестве кода, где «идеально» выражена какая-то определённая мысль в её каком-то уточнении – мнении, отношении к деталям. Если её выразить другими словами, то смысл немного изменится, или изменятся его «акценты», приоритеты. Тогда окажется, что для немного другой мысли, несколько изменённой, данный текст тоже станет «идеальным», т.е. кодом. Тогда, что считать кодом, и с какой точки зрения? Уточнения вызывают множество вопросов, которые приводят к пониманию «расплывчатости» всей идеи.

Другая возможная идея по нашей трактовке лотмановского «текста-кода» заключается в том, что язык – это всё-таки, прежде всего, образ мышления, система мыслей. А уж во вторую очередь – это обличение мыслей в слова. И в словах важнее смысл, а не их звучание. Слова превращаются в смысловые «коды». Тогда текст может быть представлен, как «пра-

¹ Лотман Ю.М. Текст в тексте. – В сб.: Учёные записки Тартуского государственного университета. – Вып. 567: Текст в тексте. – Тарту, 1981. – С. 3-18.

вильное» или «неправильное» сочетание этих кодов, с точки зрения задачи более «правильно» или «полно», или «качественно» выразить данную мысль.

Получается, что в лотмановском «прототипе» системы анализа лада и мелодии, через параллели с языкознанием, также нет «идеальных» моделей или смыслов, или кодов. Всё очень относительно. Если «модель» является простым частным выражением частного смысла, то, что же в ней «модельного»? Только то, что она выступает в роли «темы», на которую возможны «вариации». Вот эта идея и взята из языкознания, и её пытаются перенести на музыкознание, применить по отношению к ладу и вообще музыкальному языку. И здесь появляется ещё больше вопросов.

В отличие от словесного текста, музыкальная «мысль» не такая уж «абсолютная». Она очень «абстрактная», условная, эмоционально-чувственная. В ней нет строго закреплённого «эталона». И в то же время, как и в словесном языке, здесь можно взять за «эталон» любую последовательность звуков, устоев, их сочетаний. Выходит, что идея как будто бы хорошая, но её никак невозможно проверить. И в этом кроется начало дальнейших проблем и «нестыковок», противоречий в дальнейших рассуждениях и теоретических построениях.

Вероятно, создаваемые «эталоны» или «модели» в напевах, в виде ладовых или мелодических структур, – это попросту попытки найти более красивые или выразительные элементы. Их целостность в системе, в песне, тоже формировалась путём поиска, сравнения, отбора. Попытки разложить их теперь на составные элементы, «поверить алгеброй гармонию», пока не приносят результатов. Вернее, результаты есть, но они формальны, размыты, имеют субъективную трактовку, частное выражение.

Проблема здесь, вероятно, в том, что, в попытках найти «модели» или «эталоны», «образцы», делается простое описание напевов. Даже если это описание в виде схем. И поскольку оно не раскрывает механизмов, то авторы пытаются сам процесс описательности (или результаты) представить как уже выявленный «механизм». Одно описание становится эталоном для других анализов. Это в принципе неправильно. И это методологическая ошибка.

Вывод простой: попытка перенести понятия «языка» и «текста» из сферы словесности в сферу музыки в принципе интересная, и возможно даже, в предельно абстрактном смысле, вероятно, правильная. Но она не приводит пока к каким-то реальным результатам. Надо искать какой-то свой путь исследования, а не механически переносить чужие пути на свою почву. А для этого надо глубже изучать детали. Нужны сравнения множества текстов, раскрывающие механизм, который работает.

Методика моделирования фольклорных текстов

Авторы декларируют, что методика моделирования фольклорных текстов ещё не завершена, но уже сформулированы её основные положения. Жаль, что они не объясняются более конкретно, не раскрывается и не доказан их механизм. Декларируются лишь направления работы.

Так, прежде всего, надо выводить инвариантную модель текста из большого количества вариантов или схожих текстов, или исполнительских версий. При этом утверждается: «структурные инварианты отдельных текстов не существуют изолированно друг от друга. В общей системе данной культурной традиции они образуют определённые совокупности типологически родственных явлений, центры интеграции. Поэтому объектом исследования в фольклоре должен быть корпус текстов единой структуры, а предметом изучения – исторически сложившийся стилевой тип» (с.50). Хотелось бы понять, что это за «структурные инварианты отдельных текстов» – каждого конкретного текста, или целого вида текстов, например, на один сюжет? И почему они не существуют изолированно друг от друга? И что значит «изолированно»? Как вообще в культуре что-то может быть «изолированным»? Что такое «совокупности типологически родственных явлений» и «центры интеграции»? Авторы, конечно, что-то понимают под этими словами, но как это понять читателю? Возникает впечатление, что эти слова надо писать в кавычках, поскольку они не являются терминами, а

лишь образными выражения для обозначения чего-то, смутно осознаваемого, но не объяснённого. Либо это лишь «наброски» будущих направлений исследования, где пока ещё нет никакой конкретики и ясности.

Путь построения модели следующий. Сначала выявляются составные элементы, их связи, порядок. Конкретизация некоторых элементов происходит уже в процессе их выявления. Некоторые элементы так и остаются «подразумеваемыми». Когда из выявленных «элементов» выстраивается их связь и порядок, то это есть синтагматика (последовательность) лада. Все элементы обычно определяются по отношению к ладу. Затем следует собственно формулирование модели в виде описания парадигматических отношений. Это означает отбор парадигм. Но само это понятие конкретно не объясняется, не даётся его определение. Для нас понятно, что в общем смысле «парадигма» – это пример, образец, а «парадигматические отношения» – противопоставление нескольких элементов языка, выбор одного из взаимоисключающих элементов. На каких основаниях «элементы» становятся «парадигмами» пока не объясняется. Для «узкого» применения таких «общих» терминов нужны дополнительные уточнения, а их нет.

Выявления моделей идёт по пути от построения инвариантов из ряда образцов («корпуса» текстов) к «стилевому типу» (с.50). Очевидно, предполагается, что есть инвариант у одной песни, а есть «более общий» инвариант – для целой группы напевов. Наконец, есть самый общий «суперинвариант» – для всего стилового типа. Это такой «инвариант инвариантов» или основа основ всего музыкального мышления. Жаль, что не объясняется понятие «стилевой тип». Возможно, это региональный стиль (южнорусский, северорусский, западнорусский, и др.). Или это общий стиль для системы «типологически родственных явлений». Хотелось бы узнать сущность, содержание, объём этого понятия, если уж он является предметом исследования.

Вообще, если говорить о моделировании, то проблемой является тот факт, что даже в одном напеве модель невозможно составить так, чтобы она была внятно объяснена, и была действующей или работающей. Но, наверное, парадокс в том, что легче выстраивать более «общие» или «высокого порядка» модели, чем конкретные. Конкретику надо объяснять внятно, ощутимо, подробно и наглядно. Приводимые же приметы «моделей» напевов не выдерживают критики: они делаются по одному фрагменту напева, по одному построению (строфе). Уже следующее построение может противоречить этой «модели», или не вписываться в неё.

Выводы

Практическая потребность упорядочивания и изучения большого количество образцов фольклора привела нас к необходимости поиска методологии исследования. Наиболее перспективным и развитым, вероятно, на сегодняшний день является метод структурно-типологического анализа. Анализ составляющих элементов песенного фольклора, лежащих на «поверхности» (напев, лад, стих, ритмика), представляется вполне логичным, очевидным. Но изучение работ исследователей гнесинской школы приводит к появлению множества вопросов к конкретным моментам.

Мы рассмотрели вводные основные идеи, лежащие в основе методологии структурно-типологического анализа. Методологический подход к изучению ладово-мелодической структуры народных песен (как и ритмической) взят от идеи Ф. де Соссюра, а также фольклористов конца 19 – начала 20 веков о том, что надо изучать не массу разрозненных фактов, а пытаться искать скрытые «внутренние закономерности», «осознанные механизмы» устройства текстов. Идея взята от языка и языкознания, но перенесена и на песенный фольклор, и на музыкальные тексты, на мелодию и ритмику. Мы высказали предположение, что даже сама эта идея в целом, вероятно, очень хорошая, но пока остаётся лишь декларативной. А найденные «внутренние механизмы» пока представляют собой простую описательность, без раскрытия закономерностей. При этом нет определённости и чёткости в выявлении структур,

а понятия весьма расплывчаты. В то же время, «внутренние структуры», должны быть вполне простыми, ясными, если их могли воспринимать носители фольклора. Они же преподносятся как настолько сложные, что даже современные специалисты не могут их даже найти, сформулировать, и объяснить другим.

Вероятным началом проблем является сравнение песенного фольклора с языкознанием, где есть «язык» и «текст», что привело к появлению условного и довольно сомнительного понятия «текст-код». Рассмотрев идею сравнения музыкального фольклора с языком и текстом, «текстом-кодом», мы пришли к выводу, что ключевое понятие текста-кода не сформулировано, не доказано, и довольно сомнительно даже на уровне идеи. Ведь любой текст может быть кодом для узкоконкретной идеи. И здесь возможно два варианта. Либо текст-код есть идеальное выражение какой-то «общей» мысли, и поэтому является «эталонным» или образцом для ряда «вариаций» этой общей мысли. Либо он не является эталоном, и тогда он образец лишь для частной, конкретной формы этой идеи. В первом случае пришлось бы признать, что есть «идеальные» (самые лучшие) формы для выражения любой идеи, а другие возможные формы – лишь жалкие вариации. Но такого нет, любой текст конкретен, и может быть «кодом» лишь для конкретной идеи. Во втором случае, конкретная идея, выраженная лучшим образом, едва ли может быть кодом всеобщим. В целом получается, что любой текст-код – понятие очень условное, и едва ли применимое вообще, даже к языку, не говоря уже о музыке. Кодом может быть только язык, но не текст. Попытка перенести понятие языка и текста-кода из словесности в музыку, вероятно, интересная, но пока не приводит к результатам.

Методика моделирования фольклорных текстов идёт от поиска инвариантов у множества образцов – к выявлению «стилевого типа», который не объясняется авторами. Но, вероятно, означает он «инвариант инвариантов». Пока приводимые модели не выдерживают критики: они неконкретны, расплывчаты. Говорится о синтагматике (последовательности) и парадигматике лада (основные составляющие элементы). Мы констатируем факт: пока невозможно создать внятную, убедительную модель даже для одной песни, а не только для целого «корпуса» объектов. Мы вынуждены согласиться с авторами: в настоящее время методика моделирования фольклорных текстов ещё не разработана. Но почему-то авторы продвигают далеко идущие выводы из несуществующей методики.

Часть 1. Лад и ладовая организация народных песен

Определение лада и ладовых функций

Лад является, пожалуй, центральным понятием в звуковысотной организации народных песен. Известно множество «форм», или «видов», или «обозначений» народных ладов. Концепция авторов работы не просто связывает лад со звуковысотной организацией напевов, но и определяет его как основной фактор развития мелодии, или, скорее, даже как фактор ладово-мелодического развития. Попробуем разобраться.

Общее определение лада почти совпадает с «классическим». Если в последнем лад поднимается как «система взаимосвязей звуков, выраженная в звукоряде», то здесь опускается звукоряд: «Ведущую роль в звуковысотной организации народных песен играет лад, понимаемый как система структурных функций звуков. Звуки, наделённые системообразующими свойствами, мы называем опорными. Опорные звуки определяют развертывание напева по горизонтали и по вертикали» (с.52).

Важная роль отводится ладовым функциям. Прямо не говорится о том, что ладовые функции – это и есть опорные звуки или опорные тоны лада, либо о том, что функции лада выражены или воплощены опорными тонами. Но в контексте работы постоянно происходит замена этих понятий друг другом, и это наводит на мысль, что подразумевается их полное совпадение – опорных тонов и ладовых функций. В то же время подчёркивается: «Важно, что в традиционной народной песне нет жёсткой связи между функцией и её носителем. Звук

выступает в какой-то «роли» лишь в определённой точке напева, в других же местах он может нести иную ладовую нагрузку или вообще не быть опорным» (с.52). Всё это наводит на мысль, что надо сравнить трактовку лада и ладовых функций в контексте исследования народной музыки с «классическим» пониманием лада и ладовых функций. Надо внятно объяснить разницу между ними, если таковая есть.

По нашему мнению, в соотношении «звук–опора–функция» на первом месте всё-таки звук. Он может быть опорным или не опорным. Опорный звук лада может выступать ещё и в роли ладовой функции, но, теоретически, может и не выступать. В то же время, звук, не являющийся опорным, тоже может выступать в роли ладовой функции, если относится к «комплексу» звуков одной функции. Если звук выступает в роли разных функций, то, может ли он во всех функциях быть одинаково «опорным»? Например, верхний звук напева может быть «случайным», может меняться. Формально – это граница звукоряда, но реально трудно его назвать «опорным», и тогда что же в нём «функционального»?

Здесь, вероятно, приходят в противоречие функции мелодические и ладовые. Возможно, для мелодии вершина – это действительно функция. Но для лада – сомнительно.

Но для чего вообще нужно соединять лад с мелодией? Почему такого нет в классической системе? В чём разница определений лада в классической системе и в народной? Это мы рассмотрим ниже.

Авторы определяют ряд ладовых функций: «В традиционных песнях восточных славян выделяются [не указано, кем] две основные группы структурных ладовых функций. Одна связана с маркировкой границ звуковысотной структуры напева: а) концов, реже начал всего напева и его отдельных построений; б) краёв звукового пространства – верха и низа звукового поля звеньев напева» (с.52). Не очень понятно, почему ладовые функции привязываются к границам напева, а тем более к «краям звукового пространства» или диапазону, или звукоряду напева. Это ведь чисто «физические», «внешние» проявления музыки. Почему же они наделяются системообразующими функциями? Это, к сожалению, не объясняется. Конец напева может быть ладовым центром, но не всегда. Начало не обязано иметь привязку к ладовым функциям, и на практике часто так и бывает. Пока остаются только вопросы без ответов.

«Другая группа ладовых функций реализует принцип подобия и контраста. На этом уровне связей звуки группируются в определённые множества – комплексы, которые внутри себя гомогенны (охватывают эквивалентные, взаимозаменяемые тоны), а между собой резко оппозиционны, противопоставлены. Функция каждого из таких множеств может быть выражена в напеве отдельным звуком или созвучием. Наличие в напеве участков, формируемых тем или иным комплексом, упорядочивает последовательность звуков по горизонтали, и создаёт типовые их сочетания по вертикали» (с.52). Что это за «определённые множества», и по какому принципу они формируются, на каком основании они внутри себя гомогенны, а между собой резко оппозиционны – эти вопросы пока остаются без ответа. Очевидно, ответ появится далее, в процессе развёртывания идеи.

Дается характеристика особенностей опорных звуков. Они обычно бывают подчеркнуты ритмически (долготой звучания, частотой повторения), местоположением на краях ритмических построений (в местах цезур, началах сегментов). Интересно отмечается: «В анализе лада учёт ритмического фактора чрезвычайно важен, ибо опорные звуки – это не обязательно самые крайние звуки диапазона или линейной синтагмы текста. Они могут быть окружены вспомогательными (например, опевающими), за концевым тоном иногда следует связующее построение, и т.д. В ряде случаев именно выделенность средствами ритма указывает ладовую опору. Только мелодические вершины и субопоры могут подчёркиваться не ритмом, а звуковым рельефом, если конфигурация его ярко выражена, определённа (например, мелодическая волна или ниспадающее движение» (с.52).

Здесь мы видим несколько противоречий. Во-первых, указано, что «опорные звуки – это не обязательно самые крайние звуки диапазона или линейной синтагмы текста». Но ведь ранее говорилось, что одна из двух групп ладовых функций «связана с маркировкой границ звуковысотной структуры напева», а именно, концов или начал всего напева или его по-

строений, а также верха и низа диапазона. Теперь выходит, что это «не обязательно». Либо надо следить за тонкостью терминологии: в первом случае говорилось о ладовых функциях («две основные группы структурных ладовых функций»), а во втором случае говорится о ладовых опорах («опорные звуки – это не обязательно самые крайние звуки диапазона или линейной синтагмы текста»). Если авторы не видят в этом противоречий ввиду того, что здесь разные понятия (ладовые функции и ладовые опоры), то тогда тем более мы видим настоятельную необходимость в том, чтобы развести и конкретизировать эти понятия. Надо объяснить, что в них общего, и в чём их различия. Пока выходит, что эти понятия эквивалентны.

Во-вторых, получается, что все декларируемые правила или принципы сначала формулируются однозначно, а потом оказывается, что это только «возможность», «иногда», «в ряде случаев», и «не обязательно». Противоречия в формулировках вызывает много вопросов: почему они не сведены в единую систему, почему они не выстроены, не соотнесены друг с другом. А может быть, это вообще не формулировки правил или принципов, а лишь гипотезы, предположения? В любом случае, всё это требует объяснения, а пока его нет, использовать эти положения или обозначения невозможно.

В-третьих, остаётся самый главный вопрос: почему ладовые функции определяются «формально», по формальным признакам (вершина, низ, границы разделов). Что в них такого «системообразующего»? Вероятно, мало что, если при этом тут же говорится, что всё утверждённое ранее, «не обязательно».

Так же формально ладовая система разделяется на два вида: «центрированная», которая «весомо выделяет главную ладовую опору, которая завершает все или большую часть построений напева, обычно (но не всегда) является и финалисом. Однако существуют и не центрированные системы» (с.53). Если центрированность является принципиально важным признаком, то почему же никак не объясняется эта важность? Если это не важный признак, то тогда это простая формальная описательность? В любом случае, что же дальше делать с этой центрированностью или нецентрированностью? Ответов нет.

Структура лада: ладовые оппозиции

«Мельчайший компонент системы ладовых опор напева, её структурная единица – связь, противопоставление ладовых функций одного уровня, т.е. оппозиция (в лингвистическом понимании термина). Лад, в конечном счёте, описывается определённым набором таких оппозиций, одни из которых регулируют горизонтальное развёртывание напева, другие – реализацию нормативного мелодико-многоголосного объёма напева, его вертикаль» (с.53). Здесь вопросы: если есть ладовые функции одного уровня, которые вступают в оппозицию, то значит должны быть и другие функции разных других уровней. Тогда почему эти уровни не объяснены? Как их увидеть, опознать, сравнить, выявить? Кроме того, если есть мельчайший компонент, то должен быть и средний, и крупный компоненты? Где они, и чем определяются?

Приходит в голову идея о ладовых функциях в классическом понимании, которые являются и функциями гармонии. Именно они обычно вступают во взаимодействия в виде оппозиций, тяготений, разрешений. Гармонические функции применимы как к мелодии, так и к многоголосной фактуре, то есть к тому самому «вертикальному компоненту» лада. Тогда почему бы не соотнести всё это с гармонией и её функциями? Как соотносится «классическая» система с «народной»? Некоторые ответы на эти вопросы мы увидим дальше. Здесь пока только декларируются основные положения и подходы. Ниже мы вернёмся к этому вопросу.

Если лад описывается определённым набором оппозиций, то можно понять, что одни из них регулируют горизонтальное развёртывание напева – последовательно, во времени. Но то, что другие оппозиции реализуют «нормативный мелодико-многоголосный объём напева, его вертикаль» не очень понятно. Каково их соотношение, и участвуют в этом оппозиции из «вертикального компонента» те же самые опоры, что и в оппозициях «горизонтального», или совсем другие, другого порядка? Если да, то, какие, в каком виде, на каком основании? Ответов пока нет.

Синтагматика или «горизонтальный компонент» лада?

Непонятен переход к синтагматике напева. «Рассмотрим горизонтальный и вертикальный компонент ладообразования. Синтагматика напева определяется опорными звуками, маркирующими границы его звукового диапазона и синтаксической структуры. Это концевые опорные тоны всего напева и его частей, иктовые на границах сегментов, мелодические вершины (опоры у верхнего края диапазона) и субопоры (опорные звуки у нижнего края звукового поля). Они являются вехами в развёртывании напева, их последовательность «держит» типовой мелодический рельеф, становится как бы его несущей конструкции. Эти звуки образуют следующие оппозиции, которые и характеризуют горизонтальную координату лада...» (с.53). Далее перечисляются комбинации оппозиций разных опор концевой опоре. Главный вопрос – в чём отличие горизонтального компонента лада от синтагматики, и как с ними соотносится вертикальный компонент.

Создаётся впечатление, что синтагматика – это то же самое, что и «горизонтальный» компонент лада. Ведь именно в рамках синтагматики рассмотрены соотношения оппозиций вершины, субопоры, концевых опор разделов – главной концевой опоре. Хотелось бы понять, в чём различия или что общего у горизонтального компонента с синтагматикой. Никаких пояснений нет, но кажется, что и «вертикальный компонент» тоже должен относиться к синтагматике.

Попробуем разобраться с синтагматикой. «Синтагма (от греческого *syntagma*, буквально – вместе построенное, соединённое), в широком смысле – любая последовательность языковых элементов, связанных отношением определяемое – определяющее...» (БСЭ). «Синтагматика, синтагматический план, один из двух аспектов исследования языка (в противоположность парадигматике), предполагающий изучение языковых единиц в их синтагматических отношениях, которыми они связаны в составе высказывания...» (БСЭ). «Синтагматические отношения, связи и зависимости между языковыми элементами (единицами любой сложности), одновременно сосуществующими в линейном ряду (тексте, речи), например, между соседними звуками...» (БСЭ). Итак, синтагматика понимается в общих чертах как последовательность, ряд, развитие в ряду. Появляется ещё вопрос: синтагматика относится к развитию напева или лада. Или это одно и то же? Если нет, то в чём разница? Если да, то, на каком основании?

Нет объяснения, почему опорные тоны лада должны держать типовой мелодический рельеф. Если мелодический рельеф диктует конфигурацию лада, то значит, лад зависит от мелодии? Получается, что не мелодия строится по законам лада, а лад «напрямую» формирует мелодию, или же он сам формируется ею? В любом случае, из множества мелодических вариантов мы получим такое же множество ладов. Но их структуры будут формальны, поскольку строятся по «прихоти» мелодического движения. Почему акцентные (иктовые) звуки должны определять ладовые функции – тоже непонятно. Ведь это лишь прихоть ритма, который тоже может меняться как угодно. Тогда кто-то должен сформулировать и доказать закон о том, что крайние звуки диапазона по каким-то необъяснимым причинам несут именно ладовые функции, которые принципиально важны для лада. Не относятся к группе звуков одной функции, но сами являются этой функцией. Притом эти звуки диапазона могут меняться даже в рамках одного напева, в разных строфах, т.е. не соблюдаться «железно» даже в рамках одной песни. И это тоже должно что-то означать?

Это же относится и к акцентным долям: непонятно, на каком основании они считаются структурно значимыми для лада. Неужели кто-то сформулировал и доказал правило о том, что сильные доли всегда имеют такую значимость, несут особую ладовую функцию? Или это ещё только предстоит доказать? Или это даже не нужно доказывать, достаточно одного предположения, или даже простого утверждения. Это ведь не аксиома? Или всё проще: нужны хоть какие-то зацепки в мелодии, чтобы наделить их значимыми ладовыми функциями?

Но всё-таки остаётся открытым другой, более важный вопрос: почему лад выводится из мелодии, а не мелодия организуется средствами лада. Наверное, ответ довольно прост: в последнем случае пришлось бы искать «универсальный» лад, а он давно известен. Это клас-

сическая мажоро-минорная система. Кроме того, пришлось бы искать какие-то другие, более реальные закономерности в развитии мелодии. Сейчас же система похожа на простую описательность.

Основной тон лада

Отдельно стоит проблема нахождения основного тона лада. «По отношению к ладовым композициям с разными концевыми опорными тонами перед исследователем нередко встаёт вопрос о том, какой из них считать первой ступенью звуковой шкалы напева. Эта проблема касается прежде всего напевов с нецентрированными ладовыми системами... В настоящее время единая методика подобного анализа ещё не разработана, но уже очевидно, что каждый раз этот вопрос решается путём соотнесения между собой большого количества напевов разных мелодических типов, функционирующих в одной традиции» (с.54). Это говорит о том, что опорный тон совершенно неочевиден. Даже математическое вычисление самых долгих длительностей или их сумм, или частота их повторения мало что даёт. На чём же тогда держится лад? Нужны более конкретные, внятные и очевидные критерии. Вообще, если простые люди, народные певцы хорошо чувствуют лад, то почему же учёные не могут даже определить его первую ступень? Может быть, всё намного проще, а наука слишком «усложнена»?

Поскольку есть нецентрированные ладовые системы, которые затрудняют поиск основного тона лада, то возникает попытка объяснить, откуда они берутся. Неожиданно появляется новое понятие: «принцип комбинаторики». «В связи с тем, что композиция данных напевов основана на принципе комбинаторики, ладовая система их опор выступает как нецентрированная» (с.56). Выходит, что «принцип комбинаторики» является неким законом, само существование которого объясняет, почему ладовая система может быть нецентрированная. Но почему-то нет объяснения самого этого принципа, почему он так влияет на лад, и почему в результате появляется нецентрированность ладовой системы, какие законы в нём заложены для лада.

Вертикальный компонент лада

Всё сказанное относилось к горизонтальному компоненту. Теперь рассмотрим вертикальный. Этот компонент состоит из оппозиции обычно двух разных звуковых комплексов. Не объясняется понятие «звуковой комплекс», откуда он берётся, как и чем определяется. Эта оппозиция «формирует не только многоголосную фактуру песенного напева, но и отдельные участки его линейного развертывания» (с.56). Звуковые комплексы дают возможность варьирования, поскольку можно заменить один звук на эквивалентный ему другой, из того же комплекса. Но всё это превращается в поверхностную описательность и декларативность, поскольку не даётся определения этих комплексов, и не показаны правила их вычисления, законы их существования. Их невозможно «вычислить». Приводятся лишь иллюстративные нотные примеры, где показаны звуки комплексов без объяснений и доказательств. Также нет внятного объяснения не только механизма появления этого «вертикального компонента», но и его отличия от «горизонтального компонента», их соотношений. Приводятся примеры разного сочетания этих компонентов – по одному, вместе, последовательно. Но не объясняется почему, на каком основании, просто декларируется на уровне описания.

Звуковые комплексы должны быть в оппозиции. «Существует две формы реализации этой оппозиции: фактурная (а) и мелодическая (б). Следствием первой служат появление стабильных, осознанных созвучий (термин Е.В. Гиппиуса) в определённых участках напева, вторая выступает в движении мелодии по звукам одного комплекса...» (с.56). Значит смысл «вертикального компонента» именно в том, что звуки лада объединяются в несколько звуковых комплексов. А смысл горизонтального – в том, что регуляторами выступают отдельные опорные тоны, по краям диапазона или разделов. Тогда где здесь место синтагматике? Если она суть горизонтальный компонент, то к чему отнести тогда вертикальный? Или же и тот, и другой могут проявляться и в синтагматике, и в парадигматике?

Гиппиус разделял мелодику на опосредованную и непосредованную узкообъёмными созвучиями, и первая несомненно господствует. «В её диатонике оппозиционными выступают терцовые ряды 1 и 2 ступеней, часто каждый представлен двузвучием» (с.57). Но ведь эти «терцовые ряды» напоминают ладовые гармонические функции, только представленные не аккордами из 3-4 звуков, а интервалами. Может быть, стоит сформулировать идею ладовых функций, в роли которых могут выступать не аккорды, а интервалы? Иначе выходит, что нет общей основы, общего правила, а каждый частный случай представлен лишь описательно в единичном виде.

Далее (с.59-60) говорится о том, что оба компонента, горизонтальный и вертикальный, могут сосуществовать в разных видах. Либо господствует один, а другой проявляется «в отдельных точках напева», либо проявляются по одному, не смешиваясь. Либо могут существовать почти в равной степени. Это лишь констатация факта, без объяснения, почему это происходит, на основании чего. Выходит, что налицо простая описательность.

Ангемитонные (бесполутоновые) лады порождают «принципиальную нецентрированность ладов» (с.60). Почему, на каком основании – не объясняется. Какое отношение отсутствие полутонов в звуках лада имеет к окончанию напева не основным опорным тоном? И как понимать «принципиальную» нецентрированность? Это такой закон, или просто «принципиальное» наблюдение? Странное явление, не объяснённое авторами, и «доказанные» единичными примерами, а точнее, только лишь проиллюстрированные ими.

Соотношение лада и фактуры

Такое соотношение рассмотрено в двух аспектах. «Первый затрагивает функциональную нагрузку компонентов многоголосного целого в раскрытии лада напева» (с.61). Имеется в виду тип многоголосия (гетерофония, бурдонная диафония, функциональное двухголосье). В чём собственно «функциональная нагрузка», непонятно. Какие это функции? «Так, в гетерофонии, вследствие однофункциональности всех исполнительских версий напева, ладовая модель может быть определена по их суммарному звучанию...» (с.61). Здесь понятно, что «функции» – это голоса. Вероятно, авторы хотели сказать, что лад определяет или «затрагивает» функциональную нагрузку каждого голоса, или попросту, лад формирует голоса в фактуре. Каким образом? – Простым описанием. «Бурдонирующие же голоса в диатонике и ангемитонике выполняют разную роль. В диатонике они, как правило, утверждают концевой опорный тон и его основную оппозицию – ладовую "реперкуссу"...» (с.62). Введение новых понятий («ладовая "реперкусса"») берётся даже в кавычки, чтобы показать, что не вполне термин или понятие, а скорее, образное выражение. Разумеется, нет никаких определений, что это такое, как оно работает. Очевидно, что это взято из средневековых ладов, но где объяснение параллелей, либо механизмов работы?

Разные функции подголосков и основного напева: «подголосок и основной напев, как правило, делят между собой разные функции. Степень самостоятельности подголосков может быть разной. В одних случаях он полностью зависит от нижнего «голоса» и является его простым «утолщением»...» (с.63). Так какие же это функции? Вероятно, такие, как: «зависимость от нижнего "голоса"», ими такая функция, как «простое "утолщение"». Непохоже на описание функций, а похоже на просто описание, притом образное, а не научное.

Говорится о «ладовых подсистемах», которые могут различаться в рамках одной песни: «Например, в части казачьих песен с «дишкантом» строение основной голосовой партии («басов») характеризуется переменностью концевых опор, а подголосок – одноопорный» (с.63). Итак, вывод: в одной песне, в разных голосах могут быть разные лады или разные «ладовые подсистемы». Но ведь напев один, и лад тоже должен быть один. И он должен включать в себя всю звуковую картину, все звуки песни. Нельзя же допустить, что разные голоса – это разные песни с разными ладами! «Независимо от степени самостоятельности ладового строя голосовых партий, их подсистемы в песенном целом всегда вступают во взаимодействие, образуя более сложную, но единую ладовую организацию, которую нельзя рассматривать как политональную, что, к сожалению, иногда делается» (с.64). Значит, авто-

ры признают, что лад всё-таки один, общий для всех голосов. Или авторы только против «политональности» – тональность должна быть одна, а полиладовость возможна? Или они вообще против тональности, и «политональности»?

И всё-таки поставлен вопрос «взаимообусловленности лада и фактуры»: «разные виды фактуры предоставляют разные возможности для реализации лада» (с.64). Таким образом, выходит, что лад зависит и от мелодии, и от фактуры тоже. Это непонятно.

Парадигматика и синтагматика лада

Оказывается, что рассмотренный выше набор оппозиций – это набор структурных единиц лада, и значит, его парадигматика. Есть и синтагматика: «в конкретных музыкальных текстах лад реализуется всегда в определённой мелодической и ритмической композициях, которые раскрывают лад в синтагматическом развёртывании» (с.64). Вероятно, в синтагматике ключевым является слово «развёртывание».

Для чего нужна парадигматика? Попробуем разобраться, что она означает. Рассмотрим, что такое парадигма, парадигматика, и парадигматические отношения.

«Парадигма (от греческого *paradeigma* – пример, образец), система форм одного слова, отражающая видоизменения слова по присущим ему грамматическим категориям, например по роду, числу и падежу для существительных, лицу, времени, виду и прочим для глаголов...» (БСЭ).

«Парадигматика, 1) раздел языкознания, противопоставляемый синтагматике и выделяемый как область рассмотрения парадигматических отношений и классов элементов, находящихся в этих отношениях. Это противопоставление нередко приравнивается противопоставлению системы языка тексту. 2) Учение о строении и структуре парадигм разных типов, их классификации, а также объединении в более сложные единства. 3) Области грамматики, изучающие представленные в языке парадигматические объединения и принципы их организации: в морфологии - раздел о совокупности парадигм, характеризующих изменяемые части речи или их разряды (например, парадигматика сильного глагола - все формы глагола с учётом особенностей их организации в полные и частные парадигмы); нередко синоним терминам "словоизменение" и "формообразование"; в синтаксисе - раздел о системах форм предложения или словосочетания (синтаксических парадигмах)» (БСЭ).

«Парадигматические отношения, отношения противопоставления нескольких элементов языка, выбора одного из взаимоисключающих элементов; единицы языка объединяются, т.о., в сознании пользующегося языком, несмотря на невозможность реального их объединения в акте речи. Они соответствуют функции "или - или" и противостоят синтагматическим отношениям (отношениям сосуществования элементов языка в момент их реального объединения в акте речи и соответствующим функции "и - и"); парадигматические отношения нелинейны и не одновременны. По-видимому, существует зависимость синтагматических характеристик формы от её парадигматических свойств. Парадигматические отношения впервые описаны Ф. де Соссюром как противопоставленные синтагматическим ассоциативные отношения» (БСЭ).

Вероятно, поскольку понятия парадигмы, парадигматики и парадигматических отношений тесно связаны с языком и языкознанием, с языковыми структурами, то применяя их к музыке надо взять от них лишь самые основные функциональные значения. Тогда парадигму надо понимать как образец, парадигматику – как учение о структуре парадигм (образцов) разных типов. А парадигматические отношения – как выбор одного из взаимоисключающих элементов, отношения противопоставления нескольких элементов. В нашем случае – элементов лада, т.е. ладовых оппозиций. Тогда надо признать, что парадигматика и синтагматика, парадигмы и синтагмы присутствуют во многих явлениях. Например, в классической гармонии это гармонические функции можно трактовать как парадигмы, и их последовательности как синтагмы. Непонятно только, почему авторы всё время пытаются приблизиться к языкознанию, и отдалиться от музыкознания, которое, казалось бы, ближе по существу и по форме. Ведь музыка, как народная, так и классическая, должна строиться по одним зако-

нам. Во всяком случае, едва ли можно говорить, что народная музыка ближе к языку и сфере словесности, чем к музыке классической. Тем более что классика органично выросла из народной музыки.

Выдвигается идея о том, что именно ритм создаёт синтагматическое развёртывание лада. «Ритмическая композиция напевов подчёркивает, выявляет не только отдельные ладовые опоры, но и их связи, т.е. оппозиции. Ритм как бы структурирует ладовую форму – лад в синтагматическом развёртывании» (с.64). Это странно, учитывая, что ритм и лад являются автономными структурами. Но, вероятно, надо сделать акцент на слове «как бы». Тогда понятно, что ритм не обязательно должен структурировать ладовую форму, но он её может «как бы» структурировать. Т.е. это всё условно, относительно.

«Разные формы согласования лада и ритма способствуют многообразию мелодических композиций напевов, что придаёт последним индивидуальный облик» (с.66). Но нет объяснения закономерностей их «согласования», поэтому остаются вопросы относительно соотношения ритма, лада и мелодии. Остаётся понятным одно: они как-то взаимосвязаны, и «как бы» влияют друг на друга, и на общее целое.

Народные лады и их отличие от классических

Ключом для понимания изложенной авторами трактовки ладовой системы является позиция Ю.Н. Холопова¹. Объяснение, которое хорошо бы иметь в самом начале, даётся в конце раздела «Лад». Оказывается, вся система базируется на понятии модальной ладовой системы, а ладовая организация русских традиционных песен отвечает всем признакам модальных ладов, которые сформулированы Ю.Н. Холоповым. Свойства этих ладов: «Это – яркий образец мелодической ладовости; ладовые структуры тесно спаяны с типовыми мелодическими моделями (ячейками, по нашей терминологии); ладам нередко свойственна нецентрированность; для них характерно появление побочных опор; главный опорный тон всегда выражен унисоном и т.д. Чрезвычайно важным свойством модальности в народной песне следует считать отсутствие классической гармонической функциональности и наличие структурных функций звуков» (с.66).

Попробуем подробнее рассмотреть эти аргументы в пользу модальности.

«Модальность (от латинского *modus* – мера, способ), способ существования какого-либо объекта или протекания какого-либо явления (онтологическая модальность) или же способ понимания, суждения об объекте, явлении или событии (гносеологическая, или логическая модальность)» (БСЭ).

«Модальность в языкознании, понятийная категория, выражающая отношение говорящего к содержанию высказывания, целевую установку речи, отношение содержания высказывания к действительности. Модальность может иметь значение утверждения, приказа, пожелания, допущения, достоверности, ирреальности и др. Модальность выражается различными грамматическими и лексическими средствами: специальными формами наклонений; модальными глаголами (например, "может", "должен"...); др. модальными словами (например, "кажется", "пожалуй" ...); интонационными средствами. Различные языки грамматически по-разному выражают разные значения модальности» (БСЭ).

В общем, модальность надо понимать как способ существования чего-то, или способ отношения к чему-то; в языкознании – это способ отношения говорящего к содержанию. Тогда, наверное, надо понимать и другую сторону этого понятия, а именно: это не просто какой-то способ, а один из возможных разных способов для чего-то общего.

С этой точки зрения, вероятно, надо понимать модальный лад как «способ» существования лада, а точнее, один из нескольких возможных способов существования лада. Тогда лад можно понимать как нечто универсальное, изначальное, фундаментальное, а модальность лада – один из способов проявления этого «всеобщего» лада. Или же, второй вариант трактовки, это способ выражения лада, который означает, что лад может и должен выразить

¹ Холопов Ю.Н. Лады модального типа. – В сб.: Гармония: Теоретический курс. – М.: Музыка, 1988. – С.160-217.

своё «отношение» к мелодии, и тем самым формировать эту мелодию. В первом случае, если модальный лад – это лишь один из способов **существования** «универсального» лада, то не лучше ли искать «универсальный» лад, т.е. первооснову для частного, модального лада? Во втором случае, если модальный лад – это лишь способ его **отношения к мелодии**, которое собственно и формирует эту мелодию, то может быть, также надо найти сначала «универсальный» лад, а уже потом описывать способ отношения? В любом случае, хотелось бы получить разъяснение по этому поводу, а также и по поводу пути исследования. Главный вопрос: модальность лада – это его свойство, означающее способ его **существования**, или способ его **отношения к мелодии**, или к чему-то ещё? Без ответа на этот вопрос трудно понять «модальность» лада, а значит и все дальнейшие объяснения по этой теме.

Предположим, что модальность – это просто «вообще» способ, т.е. некая временная форма существования лада, и он не похож на традиционный или классический способ существования лада. Тогда хотелось бы сравнить эти два способа, в чём их различия, и что у них общего – у «классического» и «народного» способов существования лада.

Признаки модальных ладов

Что же особенного у модального лада, что составляет его «особость»? Это особые условия его реализации или функционирования, которые и были перечислены авторами работы выше. Рассмотрим их. Интересно, что это лишь признаки, но не правила выведения, или доказательства модальности как формы лада.

«Это – яркий образец мелодической ладовости». Что значит «мелодическая ладовость»? Может быть, то, что здесь в принципе нет и быть не может «гармонической ладовости»? Или что вообще есть особая «мелодическая ладовость», в принципе не такая, как «гармоническая»? Конечно, лад проявляется и в мелодии тоже. В классической системе подразумевается классическая гармония. В народной музыке её «нет». Но насколько её нет? Нет и быть не может, или же нет в «классическом» виде, но она всё-таки может быть в каком-то другом, «народном» виде? Создаётся впечатление, что отрицание гармонии по отношению к народной мелодии – это либо нежелание её видеть, либо нежелание её искать. Надо понимать, что классическая музыка с её законами и гармонией появилась из народной. Поэтому там не может быть чего-то такого, чего не было бы в «первоисточнике», хотя бы в примитивном, «зачаточном» виде. Так или иначе, но само понятие «мелодическая ладовость» здесь не объяснено, не доказано, и вызывает большие сомнения, даже если оно сформулировано Ю.Н. Холоповым.

«Ладовые структуры тесно спаяны с типовыми мелодическими моделями (ячейками, по нашей терминологии)». Под ладовыми структурами, конечно же, подразумеваются оппозиции ладовых функций или опорных тонов лада. Разумеется, они тесно спаяны с мелодией. Неужели в классической музыки иначе, и ладовые структуры там не связаны с мелодией? Непонятно, в чём здесь особенность, и почему для этой особенности нужна особая «модальность»? Что значит «тесно» спаяны? Насколько «тесно»? В принципе неразрывно, или всё-таки этот разрыв возможен, но его в данном примере нет? Наконец, что значит «типичные мелодические модели»? Да и понятие ячеек тоже довольно расплывчатое, никто не может точно определить их границы, и доказать однозначно и чётко их конкретное место. Даже если мелодия строится из реальных «моделей» или «ячеек», или мотивов, которые были бы (гипотетически) «железно» стабильны, как слова в тексте, то и в этом случае вопрос: какое это имеет отношение к «модальности» лада.

«Ладам нередко свойственна нецентрированность». Это есть и в классической музыке, где есть гармоническая функциональность.

«Для них (ладов) характерно появление побочных опор». В любой ладовой системе есть побочные опоры.

«Главный опорный тон всегда выражен унисоном». Это не вполне правда: он может быть выражен октавным унисоном, а иногда и квинтой, терцией. Но даже если бы он и был выражен унисоном, то и в этом случае, что это означает? Что главная ладовая функция вы-

ражается только одним звуком? А как же «звуковые комплексы»? Странный аргумент для ладовой модальности.

Самым интересным является следующее: «Чрезвычайно важным свойством модальности в народной песне следует считать отсутствие классической гармонической функциональности и наличие структурных функций звуков». Получается, что очень важным свойством модальности, т.е. в числе прочего, и самого того факта, что здесь отсутствует классическая гармоническая функциональность, является... само отсутствие этой самой классической гармонической функциональности! То есть, в модальных ладах классическая гармоническая функциональность должна отсутствовать именно потому, что она отсутствует. Очень странное определение. Создаётся впечатление, что все приведённые доводы в пользу модальности не выдерживают критики. Они не объяснены, и не доказаны.

Наконец, авторы приходят к рассмотрению звукоряда, который, в классическом понимании является центральным моментом в понятии лада. Здесь несколько иначе: «Открытым остаётся лишь вопрос о роли звукоряда в этой системе. Общепринято считать, ..., что главным признаком модальности в профессиональной музыке является звукорядная техника и стабильность ладового звукоряда (Ю.Холопов: «В ладах ладового типа доминирует признак ладового звукоряда» ... «В ладах ладового типа звукоряд соблюдается строго»)).

Что значит «звукорядная техника» и «стабильность ладового звукоряда»? И что такое «ладовый звукоряд»? Что значит «доминирует признак ладового звукоряда»? Нет объяснений этих понятий, но из них выводятся «доказательства» наличия модальных ладов. По сути, нет даже объяснения того, что они из себя представляют. Не говоря уже о внятных доказательствах их существования. Создаётся впечатление, что «ладовая модальность» – это способ «описательного» анализа лада, где можно просто взять поверхностные проявления мелодических и фактурных сочетаний звуков, и утверждать, что эти сочетания не случайны, а закономерны. Закономерность «доказывается» тем, что описывается внешняя форма, и она объявляется «закономерной», «особой формой». Описательность становится доказательством. В этом случае не так уж нужны законы, раскрывающие внутренние механизмы работы лада. Либо их можно до бесконечности «искать» описательным методом. И это противоречит самой сути поиска, декларируемой авторами – найти «внутренние механизмы» народной музыки. Любая форма, любое отклонение, любое сочетание в процессе описания становятся «закономерными», и доказательств не требуют. Если же найти сходства в разных песнях, то «закономерность» становится совершенно «очевидной». А если есть различия – не беда, они укладываются в другую описательную схему, и тогда тоже становятся «закономерными».

Вероятно, главной ошибкой является попытка искать именно «схемы», «образцы» в напевах, ячейках, оппозициях. Вместо этого надо раскрывать смысл ладовых функций, их механизмы работы, закономерности их. Но, вероятно, это прямой путь к тому, чтобы пройти дорогой развития классической гармонии. А это в принципе не нужно авторам, они хотят найти что-то принципиально иное. Беда в том, что принципиально иного не находится, а открытое старое, классическая система, всё объясняет довольно неплохо. Подобная же ошибка и в анализе стиха: отказ от «классической» стопности привёл к появлению странных поверхностных схем, которые насквозь противоречивы, нестабильны, порой не соблюдаются и распадаются даже в рамках одной песни. Поверхностный описательный анализ не приводит к раскрытию смысла, сути, законов работы. Соответственно он, мало что даёт для понимания, а заставляет лишь декларировать «стандартные» формы, подгонять под них всё многообразие песенного фольклора. Либо множить число таких форм, при этом тщетно утверждая их «универсальность».

Лад, ладовые функции, гармония, тональность в классической трактовке

Если в народной музыке предпринимаются попытки найти такие альтернативные способы понимания лада, ладовых функций, то, как же эти понятия существуют в классической системе? «Лад, система взаимосвязей звуков, выраженная в звукоряде. ... Необходимое условие существования лада – качественное различие его ступеней. Каждая из них несёт

особую ладовую функцию.... Тяготение неустоев к устоям следует понимать лишь как тенденцию, которая проявляется в музыке по преимуществу косвенно.... Лад по существу является обобщённо-абстрагированной системой музыкального мышления, и служит для него лишь необходимой логической основой. Лад обладает только общими потенциальными выразительными свойствами, которые сказываются прежде всего в его наклонении ... – мажорной или минорной окраске» (БСЭ, Ю.Н. Тюлин).

Важно здесь то, что лад понимается как некая логическая основа для музыкального мышления, а реально проявляется в наклонении – мажорном или минорном, т.е. воспринимается внятно чувственно-эмоционально. Даже не вникая в полноту лада, содержание музыки, характер, диапазон, тембры, и т.д., мы сразу внятно и безошибочно слышим наклонение – мажорное или минорное. А ведь вместе с самим понятием мажора или минора мы одновременно восприятием и ощущением тоники, главной ступени лада, относительно которой и существует мажор или минор. В этом смысле лад тесно и непосредственно, в порядке абсолютной, неотъемлемой необходимости, связан с тональностью. Лад, как абстрактное свойство в результате способности человека воспринимать наклонение (принципиально воспринимать) становится в реальности, в практическом проявлении, тональностью. Значит, лад существует абстрактно, в отрыве от реальности, как одно из свойств реальности, основанное на человеческой способности восприятия звука. Но в самой реальности он существует в комплексе главным опорным тоном, и поэтому в виде тональности. Мы сделаем основной вывод о том, что лад мыслится сознанием абстрактно, как наклонение. А тональность существует в реальном, физическом мире.

Интересно, что как только речь заходит о ладовых функциях, то сразу появляется новое понятие – гармония, которая проявляется не только по отношению к музыке, рассматривается не только как понятие, но и как свойство, и притом универсальное, всеобщее. «Гармония (греч. harmonia – связь, стройность, соразмерность), соразмерность частей и целого, слияние различных компонентов объекта в единое органическое целое. В гармонии получают внешнее выявление внутренние упорядоченность и мера бытия» (БСЭ).

В музыке гармония трактуется более конкретно. «Гармония, выразительные средства музыки, основанные на объединении музыкальных звуков в созвучия и последованиях созвучий в условиях лада и тональности. ... В последованиях аккордов выявляются их ладовые функции... некоторые воспринимаются как устойчивые (центральный аккорд лада, определяющий тональность, тоника), другие – как неустойчивые (группы доминанты и субдоминанты). Логика ладофункционального движения сочетается в последованиях аккордов с естественностью движения составляющих их голосов (голосоведение)» (БСЭ, В.О. Вернов).

Таким образом, если лад – это абстрактное наклонение, которое в реальности выступает в виде тональности (а также необходимая логическая основа для обобщённо-абстрагированной системы музыкального мышления), то гармония – это абстрактное свойство лада. Поскольку в ладе, как системе заключены ладовые функции, выраженные в ступенях лада, то дальнейшее их развитие, осмысление, раскрытие их связей, «оппозиций», создание целых систем и последовательностей из них – всё это представляет собой гармонию как учение о функциональных свойствах звуков лада. Получается, что гармония – абстрактное, оторванное от общего, внутреннее свойство звуков лада. Лад же абстрактное свойство тональности. Такова система этих понятий.

Если гармония (как учение) занимается упорядочиванием и развитием ладовых функций, которые могут быть устойчивыми и неустойчивыми, то ключевыми понятиями и для лада, и для гармонии являются функции. Являются ли эти функции одними и теми же для лада и для гармонии? Попробуем разобраться.

«Функции ладовые в музыке, значение отдельных звуков в ладу. Понятие функций ладовых наиболее разработано применительно к аккордам (гармонические функции) – обозначает роль аккордов в ладовой организации. Различают два рода общих функциональных значений аккордов – устойчивость (состояние покоя) и неустойчивость (состояние движения)» (БСЭ, Ю.Н. Холопов).

Выходит, что функции ладовые в классической музыке не рассматриваются без гармонии, и практически обозначаются как функции гармонии: тоника, субдоминанта, доминанта, гармонические функции, их разрешения. В целом можно сказать, что лад как «логическая основа» музыкального мышления выражается в ладовых функциях, которые настолько существенны и самостоятельно проявляются, что в дальнейшем логически и практически осмысливаются человеком, и проявляются в виде гармонии и гармонических функций. Системы функций становятся настолько самостоятельными и универсальными, что становятся гармоническими. Но по существу они являются ладовыми.

Однако можно сказать и несколько иначе. Ладовые функции заложены в звуках лада как внутренний механизм, как возможность для дальнейшего развития. А вот само это развитие происходит уже в рамках гармонии. Ладовые функции на уровне «замысла», «возможности», тогда как гармонические функции – на уровне практической реализации. Они развиты человеком, домыслены, сконструированы, воплощены, и они действуют. Ладовые функции «заложены» в ладу (далее рассмотрим), а гармонические функции изобретены человеком.

Могут ли гармонические функции выйти за пределы лада как наклонения (мажора или минора), если они одинаково относятся к любому наклонению? Вероятно, лад надо понимать как принцип музыкального мышления, а не как какое-то одно из наклонений. Наклонение – это лишь частное проявление этого принципа. Иными словами, какое бы не было наклонение, но лад, по сути, один, общий. Тогда понятно, что в любом из его наклонений действуют одни и те же «стандартные» ладовые и гармонические функции. Поэтому нельзя утверждать, что гармония выше лада, поскольку гармонические функции одни для разных ладов. Лады не разные, а лад один в двух основных классических, или в большом количестве других, народных «наклонениях». Любое из них имеет те же функции, которые «стандартны», и они работают и осмысливаются в рамках гармонии, являясь гармоническими функциями.

В этой связи появляется нечто новое в понятии лада, помимо наклонения и звукоряда. Наверное, лад может пониматься предельно обобщённо, как некий «всеобщий принцип» – «система взаимосвязей звуков, выраженная в звукоряде», и в ней главное свойство «качественное различие его ступеней», что в дальнейшем проявляется в виде появления ладовых функций. В этой связи интересным моментом является различие лада и ладов. Если лад как «идея» – это общий принцип организации звуков в виде звукоряда, то, может быть, есть разновидности лада, которые «по ошибке» называют ладами. Если лад представляет собой универсальный, всеобщий принцип, то форм, разновидностей у этого принципа может быть множество. В гармонии тоже есть множество направлений, стилей, но никто не называет их «гармониями», разве только условно, например, «гармония Чайковского». Ведь гармония как принцип, и как всеобщее понятие, как закон – это одно понятие. Может быть, и с ладом то же самое? Тогда становится понятно, почему для разных ладов (для мажора, минора, для их разных форм и видов, например: дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский; гармонический, мелодический) действуют одни и те же ладовые и гармонические функции. Эти функции проявляются не по отношению к конкретному виду или разновидности лада, а по отношению к ладу вообще, как всеобщему принципу организации звуков.

Ещё раз вернёмся к соотношению лада и тональности в контексте наших рассуждений. «Тональность (музыкальная), в русской терминологии высотное положение лада (собственно тональность), а также ладовая система на определённой высоте, т.е. ладотональность. Термин применяется также для обозначения функциональной мажорно-минорной ладовой системы. ... Сущность тональности в классической мажорно-минорной системе – создание устойчивой и логически-дифференцированной системы ладовых значений звуков и созвучий на той или иной высоте, подчинённых главенству одного звука или созвучия, по названию которого получает своё название и сама данная тональность. Для тональностей мажорно-минорного типа характерно ярко выраженное тяготение подчинённых звуков и созвучий к главному (общему или местному) тональному центру» (БСЭ, Ю.Н. Холопов). Значит, лад не

может существовать реально без тональности, но может существовать как абстрактное свойство музыки в нашем сознании.

Выводы

Рассмотрев первую часть «Лад», кратко перечислим основные подходы, идеи, и наше отношение к ним.

Мы рассмотрели авторское определение лада («система структурных функций звука»). Авторы сразу говорят об опорных звуках лада и о ладовых функциях, но почему-то нигде не дают точных определений для этих понятий, и не уточняют, есть ли между ними различия, или это одно и то же. Мы вынуждены признать, что из контекста работы выходит, что это одно и то же. В то же время мы вынуждены признать, что это разные вещи. Авторы тоже как будто это признают («нет жёсткой связи между функцией и её носителем»). Но в тексте эти понятия практически взаимозаменяемы. Мы высказываем идею о том, что в системе звук–опора–функция на первом месте звук, который может быть опорным или не опорным, и независимо от этого нести ещё и какую-то функцию.

Перечисленные виды ладовых опор (края диапазона и на границах формы) мы считаем неубедительными, и они никак не объясняются, не доказываются, но просто декларируются. Непонятно почему физически границы напева непременно должны нести какие-то ладовые функции. При этом авторы приходят в противоречие, утверждая, что «опорные звуки – это не обязательно самые крайние звуки диапазона или линейной синтагмы текста». Налицо ещё и расплывчатость понятий и формулировок. Непонятно почему формальные границы напева (верх, низ, границы разделов) несут какие-то ладовые функции. Декларируются центрированные и нецентрированные ладовые системы, но не описан механизм их работы, без которого этот критерий превращается в простую описательность.

Авторы говорят о ладовых оппозициях как о составляющих элементах лада. Ладовые функции представляются авторами иными, чем в классической гармонии. Но нет объяснения, почему. Говорится о синтагматике напева и о «горизонтальном компоненте» лада, но нет объяснения, является ли это одним и тем же, или есть различия, и в чём они.

Мы рассмотрели понятия синтагмы, синтагматики и синтагматических отношений, и пришли к выводам, что в контексте работы авторы используют понятия синтагмы как последовательности, синтагматики – как обобщённом понимании законов последовательности элементов в напеве (ладовые оппозиции). Синтагматические отношения – это связи и зависимости между разными элементами в последовательности. У нас возник ряд вопросов без ответа: синтагматика относится к развитию напева или лада. Или это одно и то же? Если нет, то в чём разница? Если да, то, на каком основании?

Мы ставим более вопрос шире: почему лад выводится из мелодии, а не мелодия организуется средствами лада. Предположительно, ответ довольно прост: в последнем случае пришлось бы искать «универсальный» лад, а он давно известен – это классическая мажорно-минорная ладовая система, в которую можно «вписать» практически любой «народный лад». Возможно, есть исключения, но это отдельная тема. В любом случае, для развития мелодии надо искать какие-то другие, более реальные закономерности, а не использовать описательность, как сейчас.

Проблема определения основного тона лада вызывает ряд вопросов. Выходит, что этот тон совсем неочевиден. Даже математическое вычисление длительностей, сравнение опорных тонов мало что даёт. А в то же время народные певцы хорошо чувствуют и лад, и его главный опорный тон. Непонятно откуда авторы взяли «принцип комбинаторики», в связи с которым ладовая система должна быть нецентрированная. Не объясняется, почему, и каким образом. Является ли этот принцип «законом», или аксиомой, не объясняется.

Рассматривая «вертикальный компонент» лада авторы вводят понятие «звуковой комплекс» без объяснения и доказательства, без определения, приводя лишь иллюстративные нотные примеры. Приводят разделение мелодии на опосредованную и не опосредованную узкообъёмными созвучиями (понятие Е.В. Гиппиуса). Всё это также не объясняется, не

доказывается, а лишь декларируется как факт. Также непонятно, что из этого следует, это остаётся лишь описательной декларацией, или констатацией факта.

Вертикальный и горизонтальный компоненты лада могут сосуществовать в разных видах и соотношениях, только не объясняется почему. Очень сомнительное заявление о том, что ангемитонные (бесполутоновые) лады порождают «принципиальную нецентрированность ладов», и это никак не объясняется и не доказывается.

Объясняя соотношение лада и фактуры авторы говорят, что лад определяет или «за-трагивает» функциональную нагрузку каждого голоса, а попросту, формирует голоса в фактуре. Но каким образом, на каком основании это происходит, не объясняется. В доказательство приводятся простые описания частных случаев. Странно формулируются ладовые функции у голосов: «ладовая "реперкусса"», «утолщение» голоса, зависимость от нижнего «голоса». Говорится о «ладовых подсистемах» для каждого голоса в рамках одной песни (дишкант – одноопорный, бас – с переменностью конечных опор). Делается вывод, что «разные виды фактуры предоставляют разные возможности для реализации лада». Выходит, что лад зависит от фактуры, либо фактура формирует лад. Либо лад формируется фактурой. Всё это описательно, но не конкретно, не объяснено и не доказано.

Авторы говорят о парадигматике лада как о наборе структурных единиц (опозиций ладовых функций). Мы рассмотрели понятия парадигмы, парадигматики и парадигматических отношений. Парадигма трактуется как пример, образец. Парадигматика – раздел языкознания, учение о структуре парадигм, области грамматики. У авторов это понятие означает набор парадигм (образцов). Парадигматические отношения – противопоставление нескольких элементов, выбор одного из взаимоисключающих элементов. Получается, что и парадигматика, и синтагматика присутствуют во многих явлениях культуры.

Подчёркивается, что ритм выявляет ладовые опоры и «как бы структурирует ладовую форму». Это означает расплывчатость понятий, неопределённость их работы. Ритм способствует многообразию мелодических композиций, утверждают авторы, но не объясняют, каким образом, какими механизмами. Остаётся только декларация, что напев и ритм как-то влияют друг на друга, и «как бы» взаимосвязаны.

Ключом к пониманию авторской позиции является позиция Ю.Н. Холопова о модальных ладах. Приводятся их основные свойства. Модальность понимается как мера, способ существования какого-то явления, объекта, или способ отношения к содержанию (к чему-то). Возникает вопрос: модальный лад – это способ **существования** или способ **отношения** лада, например, к мелодии. Аргументы или доказательства модальности вызывают множество вопросов (яркий образец мелодической ладовости; ладовые структуры тесно спаяны с мелодическими моделями; ладам нередко свойственна нецентрированность; для них характерно появление побочных опор; главный опорный тон всегда выражен унисоном и т.д. Интересное качество модальных ладов – отсутствие классической гармонической функциональности и наличие структурных функций звуков. Получается, что важным свойством модальности, т.е. по сути отсутствия классической гармонической функциональности, является само отсутствие этой классической гармонической функциональности. Едва ли это можно считать доказательством.

Странные отношения лада и звукоряда: «В ладах модального типа доминирует признак ладового звукоряда» (Ю.Н. Холопов). Появляются понятия «звукорядная техника» и «стабильность ладового звукоряда», которые не объясняются и не доказываются. Кажется, что изобретение «ладовой модальности» нужно для «описательного» анализа лада, где чисто внешние проявления мелодии и звуков моно наделять какими-то свойствами без доказательств.

Мы рассмотрели понятия лада, ладовых функций, гармонии, тональность в классическом понимании, и пришли к выводу, что лад надо рассматривать как некую логическую основу для музыкального мышления. Даже не вникая в полноту лада или мелодии, мы сразу слышим наклонение (мажорное, минорное). Лад существует как мыслительная конструкция в сознании. В реальности же он физически имеет главный опорный тон, выраженный кон-

кретным звуком, который автоматически задаёт его тональность. Ладовые функции оказываются «заложёнными» в самом ладу как его «внешнее» свойство, т.е. «пришедшее извне». Но развитие и осознание ладовых функций происходит в рамках гармонии как учения. Гармонические функции изобретены человеком на основе «заложённых» ладовых функций, которые проявляются как возможности лада. Лад надо понимать как универсальное понятие – как идею лада. Тогда все частные лады являются конкретными выражениями или вариантами этой идеи. Получается, что лад – это механизм того, что в звуках заложены структурные функции. С этой точки зрения неправильно говорить о разных ладах, а надо говорить о разных вариантах лада. Также не говорят о разных гармониях, а гармония одна (кроме относительных понятий, как «гармония Чайковского»). Есть две основных идеи в понятии лада: лад как наклонение, и лад как звукоряд. Наклонение – это содержание лада, а звукоряд – форма лада. Гармонические функции развиты человеком, и вышли за пределы лада.

Наконец, исходя из изученного, мы пришли к нашим выводам. 1) Если есть лад (и наклонение), то он должен выражаться в звукоряде, который проявляется физически. Они соотносятся как форма (звукоряд) и содержание (наклонение). 2) Имея главный опорный тон в физическом мире, лад неизбежно должен существовать в виде тональности. 3) Любой лад имеет ладовые функции, а значит, они должны осмысливаться как функции гармонии как принципа и как учения, научной дисциплины.

Если лад воспринимать как принцип организации звуков, то сам принцип становится ладом, или идеей лада, ладовым мышлением. Тогда лад один (как идея, форма мышления), но есть множество его разновидностей. Тогда и гармония одна, но есть её разновидности. И ладовые функции – это общее понятие, хотя реально их может быть много и разных. Признавая лад, надо признавать и гармонию. Если лад является общим принципом организации музыки, то и гармония тоже является не «частным», классическим, а общим подходом к пониманию функций лада. Её нельзя понимать только как «классическую», в одной её форме. Гармония, как и лад, должна быть признана «объективной», всеобщей моделью для изучения функций лада. Мы делаем вывод о том, что если есть лад, то есть и гармония. Лад может проявляться в разных видах, тогда и гармония может то же самое. Кроме того, если есть лад, то есть и его главный опорный тон, а значит, есть и тональность.

Главный вывод, по нашему мнению, заключается в том, что не надо изобретать особые лады и игнорировать гармонию и тональность. Надо в рамках имеющихся развитых форм и понятий (лад, гармония, тональность, гармонические функции) искать новые формы для объяснения народной музыки. Вместо изобретения каких-то новых «условных» понятий с сомнительным и спорным содержанием, надо использовать старые, более разработанные, имеющие большие возможности для объяснения механизмов работы рассматриваемых параметров народной музыки.

Предлагаем новые подходы к пониманию лада

Ещё раз соберём имеющиеся положения о системе понятий. Лад является всеобщим универсальным принципом организации звуков, выражается обычно в наклонении (в классике) и обязательно в звукоряде. Наклонение – это абстрактное свойство лада, воспринимается человеком вполне определённо. Звукоряд – физически существующее явление или проявление лада. Реальное проявление лада неизбежно приводит к тональности. В то же время, в абстрактном понимании лада существуют ладовые функции, как заложённые в нём изначально возможности действия лада. Очевидно, что развитие ладовых функций приводит к появлению гармонии, в рамках которой человек домысливает, развивает ладовые функции. Внутренние заложённые основы лада развиваются в сознании человека в более сложные соотношения, в рамках гармонии.

В паре «лад – наклонение» надо рассматривать наклонение как абстрактное (оторванное) свойство лада. Лад же является абстрактным свойством звукоряда. В паре «лад – ладовые функции» надо рассматривать функции как нечто более самостоятельное, значимое, дей-

ственное, чем сам лад. Здесь лад приближается по своему значению к звукоряду – вместилу и функций, и наклонения.

Откуда берутся функции лада? И сам лад как принцип отличается ли от лада в конкретном, частном выражения (ионийский, лидийский, и др.)? Если лад – это универсальный принцип, то он может иметь множество форм и проявлений. Тогда вопрос по существу звучит так: лад создаётся человеком, развивается? Очевидно, да. Он может основываться на законах природы, законах звука, натурального звукоряда, обертонов, и т.д. Но по существу лад формируется в многообразии музыкальной культуры, будучи в то же время её «подложкой», «фундаментом». Выходит, любое развитие музыкального мышления сразу же расширяет лад. И все предыдущие формы сразу же укладываются в новую, более развитую форму.

Развитие лада, по сути, происходит как развитие ладовых функций, прибавление их, усложнение их взаимоотношений. Но сводить лад к ладовым функциям нельзя: последние более развиты, чем лад. Надо признать, что лад – это внешняя форма, «вместилу» этих функций. Развиваются же они однозначно в рамках гармонии – как всеобщего принципа упорядоченности или как формы сознания и научной дисциплины. Лад – это лишь «ангар» для функций, любое развитие функций автоматически развивает и продвигает лад, и соответственно, звукоряд. Надо подчеркнуть, что ладовые функции – это не законы природы, они не заложены «изначально» в природе звука. Они изобретены человеком. Это соотношение звуков лада в определённом порядке. Развивая музыкальное мышление через усложнение и прибавление ладовых (гармонических) функций, человек расширяет сферу лада. Лад надо понимать как расширяющуюся сферу музыкального сознания, а не просто систему упорядоченных звуков, имеющих звукоряд и наклонение, а также ладовые функции. Ведь функции можно и нужно оторвать от лада: они даны ладу в «готовом» виде. Лад – лишь носитель или вместилу этих функций, физическая сторона их существования. Лад мало имеет отношения к функциям, они развиваются самостоятельно, музыкальным мышлением. Вот почему здесь нужна гармония в классическом понимании, как наука и как дисциплина.

Главной ошибкой гнесинского (и холоповского) подхода к ладу, в виде модальных ладов, является то, что лад пытаются выводить из ладовых функций. Даже изучая функции, мы мало приблизимся к пониманию лада, поскольку понимать там нечего – это лишь ёмкость для функций. Надо изучать ладовую гармонию. Сам по себе лад не имеет такого важного значения, как его функции. Более правильно и практично, с этой точки зрения, рассматривать лад как звукоряд, которому уже присущи ладовые функции. Сами же ладовые функции надо оставить гармонии.

Вероятно, надо сформулировать общий закон лада, который должен гласить: любое развитие лада становится точкой зрения, с которой надо рассматривать все предыдущие этапы развития. Невозможно искать особые древние лады, поскольку они автоматически становятся частным проявлением более высокоразвитых ладов современности. Они – как часть мозаики, чем больше общая площадь мозаики, тем яснее общая картина, и тем определённое мы можем обозначить место и суть, форму и содержание древних ладов.

Вот почему на наш взгляд в принципе бесполезно искать особые доказательства древних ладов и ладовых функций. Их просто нет, и быть не может. Есть современный уровень не просто состояния, но понимания лада. С позиции этого уровня надо рассматривать и древние лады. У них не может быть каких-то особых законов функционирования, отличающихся от современных ладов. Все древние формы должны с лёгкостью укладываться в современные, более развитые формы. Это то же самое, как если бы рассматривать основы «древней математики», которые обладают какими-то невероятными «особенностями», недоступными для современной высшей математики. Так не бывает, это невозможно. И математика, и музыкальное мышление обладают преемственностью. Это, в частности, доказывает и тот факт, что любую древнюю музыку можно гармонизовать средствами современной гармонии, она вся укладывается в них с лёгкостью, и потому вся она понятна людям современной эпохи.

Лад – это сумма всех предыдущих и настоящих функций лада, а точнее, гармонии. Невозможно абстрагироваться от более поздних функций, и изучить только «нужные нам», «древние» функции для данной песни или для данной эпохи. Все эпохи переплелись в фольклорных песнях. Даже древние песни переосмыслены с точки зрения «современности» в понимании носителей. Хотим мы того, или нет, хотя ли они сами, или нет, но они мыслят современными ладовыми функциями. А значит, могут «слегка» подправить песню, даже не осознавая это. Могут добавлять функции и звуки как хотят, и куда хотят. Фольклорный текст нельзя рассматривать как носитель лада. Текст может быть «слегка» изменён, и древний лад, а точнее, древнее ладовое мышление, окажется потерянным.

Важно подчеркнуть, что рассматривать лад надо как универсальное понятие, как сам принцип организации звуков, а не как конкретный вид, частную форму проявления этого принципа. Гнесинские же авторы признают лад не как принцип, а как систему (конкретную) организации звуков. Но так же надо подчеркнуть, что как принцип надо рассматривать тогда и гармонию – свойство лада, которое означает упорядочивание его функций. И ладовые функции надо рассматривать как всеобщий универсальный принцип работы (функционирования) ступеней лада. С этой точки зрения выходит, что лад, как принцип, один, но есть множество его разновидностей. Тогда и гармония одна, но есть её разновидности. И ладовые функции – это общее понятие, хотя реально их может быть много и разных. Почему же авторы признают лад, но не признают гармонию. Лад, по их мнению, является общим принципом, а вот гармония может быть только «классическая». Это неправильно в принципе. Если есть лад, то есть и его функции, а значит, есть и их гармония. Если есть лад, то есть и его основной опорный тон, а значит, есть и тональность. Зачем же изобретать какие-то новые «условные» понятия, когда старые вполне работают, и всё объясняют? По нашему мнению нужно не изобретать новые понятия, а заполнять уже имеющиеся новыми содержательными видами, формами.

В представленной авторами ладовой трактовке народной музыки тональность «упраздняется» или игнорируется. В классике ладовые функции, развитые в функции гармонии, обязательно «привязаны» к тональности. Поэтому, при смене тональности происходит и смена опорных тонов, но гармонические функции остаются стандартными. Тогда тоны меняют свою гармоническую функциональность, как и ладовую. В народной музыке, если не признаётся гармония с её функциями, то не признаётся и тональность. Поэтому функции лада «висят в воздухе», они не привязаны к тонике. Приходится как-то изворотливо объяснять, почему одни и те же звуки могут выступать в разных функциях, если нет модуляции и отклонения.

Попытка в трактовке народных ладов проигнорировать различие функций лада, функций мелодии, и функций гармонии, а также тональности, приводит к «нагромождениям» несоответствий и чисто описательному «объяснению» явлений. Однако надо констатировать, что такая описательность лишь признаёт противоречия, фиксирует их, но не решает, и даже не объясняет. Напротив, «классическая» трактовка этих понятий объясняет всё. Как мы уже говорили, такая же ситуация и с трактовками народного стихосложения, где «новое» всё усложняет и запутывает, приводит к противоречиям, а «классическое» всё объясняет вполне чётко и ясно.

Часть 2. Мелодическая композиция и мелодическая организация народных песен

Определение мелодической композиции и ячейки

Собственно определения, что такое мелодическая композиция, здесь нет, а есть лишь некоторое объяснение: «Мелодическая композиция, понимаемая как синтаксическая структура музыкального текста, в традиционных песнях восточных славян складывается из типичных

зированных мелодических оборотов» (с.69). Нет объяснения, что такое «синтаксическая структура», и что понимается под «музыкальным синтаксисом». Но говорится о «мелодических моделях», которые «народ для основания напева комбинирует маленькие мелодические модели» писал Б.Смоленский в начале 20 века. В средневековой музыке это были «центон-композиции». «Центон» – от латинского cento – сшитый из лоскутков. По нашему мнению, скорее похоже, от понятия цент, сотая доля. Авторы называют их «мелодические ячейки». И хотя нет определения ячейки, но есть её «характеристика».

«Что характеризует ячейку? 1) Звуковая шкала. 2) определённый ладовый статус, что достигается воплощением хотя бы одной ладовой оппозиции...» (с.69). Конечно, звуковая шкала есть у любого фрагмента мелодии. Ладовая оппозиция – это уже более реальная вещь. Но по такой «характеристике» едва ли можно точно и безошибочно установить ячейку. Оппозиция, очевидно, подразумевает «противопоставление» или «противостояние» какого-либо иного опорного тона «концевому тону, который играет в ячейке роль ладового центра» (с.69).

Концевой тон, концевая опора, ладовый центр ячейки

Интересно объясняется понятие «концевого тона» ячейки, и его роли в оппозиции: «Чаще всего это противопоставление какой-либо побочной опоры (мелодической вершины, субопоры, звуков иного комплекса) – концевому тону, который играет в ячейке роль ладового центра. Подразумевается, что концевой тон должен быть определённой высоты (меняться и в вариантах напева, варьироваться он не может), и выполнять функцию именно ладового центра, относительно которого определяется мелодическая вершина, субопора или «звуки иного комплекса». Утверждается, что «концевой тон» играет роль ладового центра именно ячейки, т.е. у ячейки есть свой ладовый центр. Непонятно, что такое «ладовый центр» – не значит ли это, что у ячейки есть свой лад? В то же время, странно ожидать, что все ячейки обязательно должны заканчиваться именно ладовым центром. Тем более что далее говорится: «Ячейки, завершающиеся концевой опорой, мы называем замкнутыми, а завершающиеся одним из вышележащих оппозиционных тонов (например, мелодической вершиной) или созвучий – незамкнутыми, открытыми» (с.69).

Теперь уже выходит, что ячейки могут и не завершаться «концевой опорой». Отчего это зависит, на каких условиях? Как жаль, что нет определения, что это такое.

Здесь ряд противоречий. Непонятно откуда берётся, что собой представляет концевая опора, которая почему-то должна быть и ладовым центром ячейки, но почему-то может и не быть таким центром. Всё это непонятно, на каких основаниях, на каких условиях, по каким причинам. Кроме того, возникает вопрос: неужели у каждой ячейки есть свой лад. Тогда понятно, что в этом ладу должна быть и «концевая опора» в роли ладового центра, и другие опорные тоны («вышележащие»), а также «звуки иного комплекса». Но как это соотносится с общей ладовой системой напева? Не идёт ли речь об аналоге формы отклонения или модуляции из классической гармонии.

Главным вопросом остаётся следующий: что такое «концевая опора». А также сопутствующие вопросы. Каким образом существует «ладовый центр» ячейки? Что он означает, как он соотносится с «главным» ладом напева?

Признаки ячейки

Далее сообщается, что «В большинстве случаев ячейка формируется горизонтальными оппозициями лада, поэтому она имеет определённый мелодический рельеф... Реализация того или иного звуковысотного контура – признак завершения ячейки» (с.70). Вывод прост и ясен: ячейка должна иметь хоть какой-то «мелодический рельеф» или «реализованный звуковой контур». Но поскольку нет конкретных параметров этого контура, то за рельеф можно принять что угодно, даже последовательность из двух звуков. Получается, что это совершенно описательный, ничего не значащий признак. Понятия «мелодический рельеф» и «звуковой контур» надо как-то объяснить, определить.

«Если в основе ячейки – оппозиция двух звуковых рядов, на первый план выступает не тип мелодической конфигурации, а ритм смены звуков разных комплексов» (с.70). Это, вероятно, означает, что в ячейке может не быть мелодии явно выраженной, с явным «рельефом», а достаточно того, что там есть ритм. Но непонятно, какой конкретно отрезок ритма должен быть, чтобы составить ячейку. Если любой, то, как минимум, две любые ноты непременно окажутся в каком-то ритме, и это уже есть возможная ячейка? Этот признак также чисто описательный, не даёт понимания, что такое ячейка.

«Обычно ячейка охватывает одно или два-три построения ритмической формы. В зависимости от масштабов ритмических звеньев, отвечающих ячейке, можно говорить об относительно малых и больших мелодических ячейках» (с.70). Жаль только, что не объясняется, что такое «построения ритмической формы», «ритмические звенья» и их «масштабы». Понятия чисто описательные, декларативные, не конкретные, а значит и бесполезные для определения ячейки. Зато они дают простор фантазии и субъективности в определении размера ячеек, да и самих «ритмических звеньев».

Далее утверждается, что все перечисленные признаки ячеек не «равноположены», но «релевантны – по ним устанавливается сходство или различие ячеек в рамках текста» (с.70). Не найдя в Большой советской энциклопедии слово «релевантный» (странно, что авторы сами не разъясняют его смысл), мы обратились к англо-русскому словарю, где обнаружили, что английское слово **relevant** означает: уместный, относящийся к делу. Вероятно, в данном контексте это означает «до некоторой степени относящийся к», т.е., попросту, второстепенный, незначительный признак. Но авторы считают, что релевантность признаков – это лишь возможность (надо уточнить: некоторая, условная возможность) по ним установить сходство или различие ячеек. Это отличительные признаки, которые создают отличительные особенности ячеек. Но поскольку они неконкретны, то и различия тоже становятся «расплывчатыми», не чёткими, условными, а по сути, описательными, поверхностными.

Это ещё говорит и о том, что все эти признаки являются не обязательными, а только лишь возможными для сравнения ячеек, но не для определения их границ. Это именно признаки, а не правила или законы работы, функционирования, существования, проявления ячеек. По ним невозможно вычислить ячейку с большей или меньшей точностью. А значит, ячейка вообще, в принципе точно не выявляется – это субъективное мнение специалиста. Тут недолго дойти и до понимания того, что ячейка – это всего лишь гипотеза, миф, предположение, фантазия. В то же время, она преподносится как реально существующее и в общем-то доказанное явление, которое имеет целый ряд признаков, которые, правда, «не равноположены, а релевантны».

Если ячейка завершается «побочным опорным тоном» (нет определения), то возможно две разные причины этого. Первая причина – это возможное «переинтонирование опоры, когда ячейка начинается в системе одного концевого звука, а завершается другим, падающим на долгое слоговое время в момент цезуры...» (с.71). Что такое «побочный опорный тон», откуда он взялся, и что означает? Что такое «переинтонирование опоры»? Не есть ли это аналог отклонения или модуляции? Почему появилось понятие «концевой звук», что оно означает, и чем отличается от «концевого тона»? Без объяснения этого, без ответов на перечисленные вопросы всё выглядит как простая описательность без доказательств.

Второй причиной переменности концевой опоры является «смена опоры, когда ячейка с самого начала ориентирована на новый ладовый центр. Нередко это связано с транспозицией ячейки в общей шкале (...), но может быть и результатом сцепления разных ячеек» (с.71). Что такое «смена опоры», и что такое «транспозиция ячейки», и что такое «общая шкала»? Что значит «ячейка ориентирована на новый ладовый центр»? Что такое «ладовый центр» в этом контексте? Что такое «сцепление ячеек», на каком основании и по каким правилам оно происходит? Наконец, чем отличается «переинтонирование» от «смены» опор? Только тем, что первое означает начало в системе одного концевого тона и завершение в системе другого, тогда как во втором случае «с самого начала ориентирована на новый ладовый центр»? По классической системе это означает примерно то, что в первом случае произошла модуля-

ция, а во втором сразу раздел начался в новой тональности. Но где системное объяснение этого всего? На каких условиях это происходит, по каким правилам, как это соотносится с целой системой лада? Ответов нет.

Факультативные качества ячейки

Говорится о «факультативных качествах» ячейки, которые определяют «видовые версии» ячеек. Это такие качества: фактура, степень завершённости (замкнутые, не замкнутые), временные масштабы (соотнесённость с СМРФ), иногда и «форма мелодического движения» (с.71). Что значит «факультативные качества»? Что значит «видовые версии» ячеек? Зачем нужны эти «факультативные качества», чем они отличаются от «основных качеств»? Всё это остаётся без объяснений, на уровне деклараций, а значит, гипотез.

Делается парадоксальный вывод: «Поскольку ячейки обладают ладовым и ритмическим статусом, они репрезентируют (по-русски, представляют) существенную часть модели или всю модель звуковысотной организации песни. Лад раскрывается именно в ячейках напева, в их наборе и последовательности» (с.71). Если ячейки обладают некоторым ладовым и ритмическим статусом, т.е. имеют «особый» лад и собственный ритм, то почему они «репрезентируют» существенную часть модели или даже всю модель звуковысотной организации песни? А с другой стороны, если ячейки дают только «существенную часть» модели, то где же остальная часть? Вне ячеек, или в другой песне? Каким образом ритм относится к ячейке? Только таким, что «подчёркивает» опорные тоны? А без ритма они были бы неочевидны? Вообще, лад без ритма не существует? Хотелось бы получить объяснения и ответы.

Тип мелодической композиции

Вводится понятие «тип мелодической композиции», есть два типа: одноячейковые и многоячейковые. В первом случае они гомогенные, где все ячейки – версии одной структуры. Во втором случае – гетерогенные, где ячейки разной организации. Здесь всё понятно.

Дальше следует описание композиций. Например, в одноячейковых композициях действует принцип варьированного повтора, и мелодическая композиция инертна, незамкнута, представляет собой «открытый ряд». Возникают описания композиций: «арочные композиции», «с точкой золотого сечения» (3-я четверть формы), «периодические чередования замкнутых и незамкнутых версий ячейки (симметрия подобия)» (с.73).

В многоячейковых композициях два вида. «Одни базируются на принципе комбинаторики – свободного чередования разных ячеек с сохранением их относительной автономности, что выявляется при сопоставлении ряда однотипных напевов и их версий» (с.73). Что значит «свободное чередование разных ячеек»? Что такое «сохранение их относительной автономности»? Значит, ячейки бывают «автономными», а также «относительно автономными»? Почему «свободное чередование» с «относительной автономностью» выявляются при сопоставлении ряда однотипных напевов и их версий?

«Синтагматика напевов другой группы подчинена принципу строгой линейной последовательности с возникновением системообразующих связей, и тем самым, форм более высокого порядка» (с.73). Что такое принцип «строгой линейной последовательности»? Какие бывают «формы более высокого порядка»? Значит, должны быть и формы «более низкого порядка»? Хотелось бы получить их определение, сравнение, объяснение. Перечисляются формы: «вопросно-ответные структуры»; «структуры с переинтонированием нижней опоры (реже мелодической вершины) в третьей четверти формы», «формы, основанные на сопоставлении двух ячеек в напевах с обрамляющим рефреном».

Понятно, что это чисто описательные «формы». Все они, оказывается, реализуют разные «принципы симметрии», которые никак не объясняются, но декларируются. Непонятен смысл такого описательного классифицирования видов форм. Выходит, что под каждую форму придумываются «объяснения» и разные «понятия», которые не объясняются, и тем самым позволяют придумать любую форму, и «объяснить» её без доказательств, только на уровне деклараций. Это свобода творчества в описательности, «объяснении», и в «придумывании»

вании понятий». Жаль, нет системы, смысла, не раскрываются механизмы работы. И жаль, что эту «описательность» с «терминотворчеством» никак нельзя проверить, они сами себе критерий, хотя и не доказанный, и даже не объяснённый внятно.

Соотношение лада и мелодической композиции как языка и речи

Не вполне понятно, почему авторы считают, что «Оппозиция лад/мелодическая композиция напоминает лингвистическую дихотомию "языка" и "речи". Естественно поэтому, что один и тот же лад может быть выражен в разных мелодических композициях» (с.74). Такое сравнение не вполне корректно. Ведь язык – явление, которое существует одновременно в сознании носителя. А речь – это текст из слов. Но между языком и речью есть ещё мысли. Каждую мысль можно выразить словами в виде речи. В то же время, язык можно познавать, анализируя речь. Но это не значит, что язык состоит (только) из речи, и, тем более, что язык формируется речью. Здесь же выходит, что мелодия формирует лад, и лад зависит от того, как развивается мелодия. Кроме того, если каждая ячейка имеет «ладовый центр», то косвенно выходит, и свой лад или «вариант» лада. А с языком такое не проходит: язык не существует для каждой фразы, или предложения, или словосочетания, или для отдельного текста, рассказа, романа, поэмы, и т.д.

Нужно самое общее определение, как языка, так и лада, раскрывающие их сущность, содержание и объём, по крайней мере, в контексте данной работы. Только после этого их можно сравнивать в чём-то. Пока это лишь образное сравнение, неконкретное, размытое. Если язык понимать как систему мышления, которая содержит и законы речи, то лад можно ли считать системой музыкального мышления? Притом, чтобы эта система содержала законы развития мелодии, гармонии? В любом случае, не лучше ли законы развития мелодии и гармонии брать от музыкознания, чем от языкознания? Языковеды имеют свой предмет исследования, у них нет другого предмета, кроме языка. Зачем же музыкантам «прилаживать» чужую систему с неразвитыми понятиями, если есть своя, разработанная? Только на том основании, что в языкознании открыта идея «скрытых механизмов» или «скрытых моделей»? Так и механизмы, и модели прекрасно существуют в рамках «традиционной» теории музыки, гармонии.

Примеры ладового и мелодических анализов, и их выводы

В качестве примера ладового мелодического анализа приводится анализ пяти песен одного ладового типа. Предлагаются основные характеристики лада на парадигматическом уровне: «Чисто мелодическая природа, безраздельное господство горизонтальных связей звуков». «Центрированность системы опорных тонов». «Положение главной опоры – 1 ступени, финалиса – у нижней границы диапазона». «Расположение побочных опор у верхнего края амбитуса: в функции мелодических вершин выступают 4 и 5 ступени». «Основные ладовые оппозиции – оппозиции мелодической вершины концевому опорному тону: 5-1 и 4-1; второстепенная каденционная оппозиция 3-1» (с.74-75). Появляется понятия: «побочная опора» и «второстепенная каденционная оппозиция», и они никак не объясняются. Странно, что применяется слово «каденция», «каденционная оппозиция». Эти термины явно из классической гармонии, которой «нет» в народных ладах. Странная получается система: гармонии «нет», но есть «транспозиция», «каденция»; лад «другой», но есть при этом ладовые функции, ладовые опоры и их оппозиции. Оказывается, невозможно отказаться от «классической» системы, а это «отказ» выглядит частичным и спорным.

Определяется 3 вида ячеек, которые обозначаются в следующем виде: «а», «в», «с». Непонятно их описание, например: «"а" – с квартовой оппозицией мелодической вершины и концевой опоры (4-1). Ячейки могут быть как замкнутыми, так и незамкнутыми. Первые имеют контур мелодической волны, вторые – восходящего движения» (с.75). Если ячейка незамкнутая и имеет контур восходящего движения, то её схема должна быть 1-4, вместо показанной 4-1. Но тогда это совсем другая ячейка! Почему же она определяется как одна и та же, если у неё разные формы движения, разные схемы опорных тонов? Это же относится и к

ячейке «в», которая может быть в форме волны (замкнутая) или в форме восхождения, вогнутой волны (незамкнутая). Ведь это разные формы, а значит и разные ячейки, с разными схемами. Непонятно тогда, в чём же смысл таких обозначений, если они столь «размыты» и широко трактуются. Нет чёткости, определённости, а значит, нет и смысла.

Нарисованы схемы ячеек в виде отрезков, где сверху обозначаются цифрами ладовые опоры (1-5-1, или -5-1), а снизу в конце обозначена какая-то цифра (1), очевидно, конечной тон. Но он уже обозначен в схеме сверху (1-5-1). Также снизу обозначается буква ячейки, например, «с». Далее перечисляются схемы напевов в виде последовательности букв-ячеек: «аава», «авас», «вааа», «аас». Утверждается, что «Все они построены по законам симметрии и являются формами высшего порядка» (с.75). Не очень понятно, где здесь законы симметрии, и в чём они, собственно, выражены. В чём смысл «форм высшего порядка», и в чём заключается этот «высший порядок»?

Вообще, непонятно, неужели ячейки столь «универсальны», что можно абстрагироваться от их мелодического своеобразия, как и ритмического, а сводить их только лишь к конечным тона, и вершинам. Ведь это предельно «технический», жутко абстрактный схематизм. Неужели в нём может быть какой-то смысл? Совершенно разные мелодические ходы, движения, интонации «втискиваются» в простое отношение «вершина-конец» или «низ-конец». Что это даёт для понимания музыки, если она попросту игнорируется в её многообразии, тонкостях, а так примитивно схематизируется?

Что такой анализ даёт для понимания лада? И есть ли это анализ лада, или это анализ мелодии. Схема напева из ячеек (аава) понятна, но и она мало что даёт для понимания напева. Схемы в виде отрезков с цифрами, означающими опорные тоны, неудобна для печати, наглядна, но бессмысленна.

Появляются схемы «высшего порядка», когда последовательность цифр (опорных тонов) выводится не из одной ячейки, а из ряда ячеек напева – в системе конечных опор (1-1-5-1), и подобные. На схеме нарисован ряд отрезков с цифрами над и под ними, объединённых сверху горизонтальными, но восходящими и нисходящими стрелками с цифрами.

Возникает впечатление, что вся народная музыка, песня сводится лишь к конечным тонам – ради них песня и поётся, именно ими она и мыслится. Неужели это и есть те самые «модели» в сознании исполнителя? Едва ли по ним можно «восстановить» в памяти напев. Если всё многообразие напевов и ячеек сводится к двум-трём цифрам, то это не может быть отражением или моделированием, и по такой модели никто не вспомнит мелодии. Интересно, если авторам предложить их собственные схемы, смогут ли они спеть в точности мотивы разных песен? Особенно, если у них «однотипные» схемы? А может быть, их схемы настолько «точные», что даже не будучи знакомыми с напевами, авторы смогут хоть скольконибудь точно восстановить эти напевы по подобным схемам? Ответ очевиден. Это совершенно невозможно, даже теоретически. Тогда в чём же «модель», и что она даёт для понимания или для практики? Похоже, что практически ничего, кроме непонятных схем, в которых, к тому же довольно сомнительно выглядит трактовка цифрового обозначения опорных тонов. Неочевидно, какие тоны считать опорными, и почему.

Утверждается в выводах анализа, что, в частности, «сами композиционные единицы – мелодические ячейки – типизированы, и переходят из напева в напев, тогда как их комбинации (цепи ячеек) всегда индивидуальны, ни одна не повторяет другую» (с.77). В реальности, наоборот: все ячейки не похожи мелодически и ритмически одна на другую, а их «типизированность» предельно абстрактна и даже нереальна. В то же время, их «комбинации» вполне просты и довольно «стандартны», в них нет ничего особенного, системного, смыслового. Если, конечно, не говорить об «описательной системности».

«На каждом из этих уровней мелодическая композиция ориентирована не только на ладовую, но и на определённую архитектурную модель, законы которой режиссируют способ реализации ладовых оппозиций, дифференцируют их функции в форме целого» (с.77). К сожалению, в ходе анализа мы не видели ничего, что говорило бы об «архитектонических моделях» (хотелось бы получить определение этого понятия). Непонятны и «законы»

этой «архитектонической модели», о них тоже ни слова в анализе. Непонятно, как эти законы «режиссируют» способ реализации ладовых оппозиций, да ещё и при этом «дифференцируют» их функции в некой «форме целого». Ни одно понятие из перечисленных в кавычках не объясняется, нет доказательств декларируемым выводам. Получается, что эти выводы – лишь «описательные домыслы». Главный вывод прост, ясен, оригинален, чист и высок: «Всё это и обеспечивает многообразие мелодико-композиционных решений в рамках одного ладового типа» (с.77). Теперь понятно, откуда берётся такое многообразие форм мелодики и композиции, когда лад один. Всё дело в неких (жаль, что не объяснённых авторами) «законах» «архитектонической модели», которые не только «режиссируют» «способ реализации ладовых оппозиций», но при этом ещё и «дифференцируют» их функции в «форме целого». Вся эта странная последовательность туманных понятий (мы специально берём их в кавычки, ведь их нельзя считать терминами, они не объяснены и не доказаны) призвана, вероятно, убедить читателя в глубине мыслей авторов. Если читатель чего-то не понял, то он просто не способен понять всю глубину этих высоких идей. Тогда он должен, хотя бы, просто поверить в величие авторской мысли, и принять систему на веру.

Соотношение мелодической и ритмической композиций

Рассматривается соотношение мелодической и ритмической композиций, но не соотношение мелодики и ритмики. Обе они «обладают известной самостоятельностью, которая проявляет себя в согласовании как отдельных композиционных единиц мелодической и ритмической структур, так и их синтагматических рядов» (с.78). Сразу хотелось бы уточнить: что имеется в виду под «согласованием»? И что такое «синтагматические ряды»? Наверное, что-то означает и выражение «известная самостоятельность»? Всё это требует пояснений.

Для каждого из этих двух «согласований» приводится несколько примеров в виде нот песен и схем ячеек из отрезков с цифрами, из которых ничего не понятно, и ничего не поясняется. В чём, собственно заключается и проявляется «известная самостоятельность» «согласования» с одной стороны, отдельный композиционных единиц мелодической и ритмической структур, и, с другой стороны, их «синтагматических рядов» из этих примеров неясно совсем. Композиционные единицы не обозначены, «синтагматические ряды» тоже. Ритмические структуры не показаны. Даже если их вычислить, то всё равно, непонятно, что имеют в виду авторы под их взаимодействиями и их самостоятельностью.

Но делается вывод: «Итак, подвижность связей мелодических и ритмических композиций несомненна». Но при этом есть и три способа «согласования» ритмической и мелодической композиции: «1.Координация конгруэнтного типа – с полным совпадением граней обоих композиционных рядов (...). 2.Координация полифонического типа – при структурной автономии каждого композиционного ряда... 3.Субординация композиционных рядов при доминирующей роли мелодики, которая определённым образом воздействует на ритмическую структуру, подчиняя её себе. Степень этого воздействия может быть разной. В одних случаях ритмическая композиция сохраняется, но в деформированном виде: под влиянием мелодики происходит непропорциональное "разбухание" отдельных слоговых времён в ритмических ячейках...» (с.79). Первое вполне понятно. Второе вызывает сомнение: как возможна структурная автономия полифонического типа для каждого композиционного ряда? В приведённом примере нотного отрывка показана часть песни. Но где здесь «структурная автономия»? Как она вообще возможна для мелодии и ритма? Это значит, что ритм имеет одну форму, а мелодия – другую? Но это и так очевидно. Или же это значит, что ритм выходит за пределы мелодии, а мелодия – за пределы ритма? Так не бывает. В любом случае, из примера ничего не понятно, а объяснений нет, есть лишь декларация, что это так.

Больше всего вопросов вызывает третий способ «согласования». Что такое «субординация композиционных рядов»? Субординация – это подчинение, но что чему подчиняется? Утверждается «доминирующая роль мелодики», которая воздействует на ритм, и подчиняет его себе, но каким образом, в каком виде, и на каком основании? Вообще, как мелодия может доминировать над ритмом, если это самостоятельные структуры? Как такое вообще можно

увидеть, доказать, измерить, и т.д.? Ответов нет, но есть лишь декларации этого. Странно, что утверждается не форма или механизм этого влияния, но «степень» этого воздействия, которая «может быть разной». Непонятно на каком основании утверждается, что «под влиянием мелодики происходит непропорциональное "разбухание" отдельных слоговых времён в ритмических ячейках...». Почему именно «под влиянием мелодики»? Почему именно «непропорциональное "разбухание"», и что значит это «разбухание»? Должна быть «норма», и «отклонение» от ней в виде «разбухания», да притом ещё и «непропорционального». Всё это требует объяснений, которых нет.

Нет убедительных доказательств того, что это именно мелодия влияет на ритм, а не наоборот. Ведь с лёгкостью можно утверждать и обратное, приводя в пример эти же напевы.

Музыкальный синтаксис, формы композиций, особенности «музыкальной ткани»

В дальнейших примерах говорится о «частичном несовпадении граней мелодических ячеек в разных голосовых партиях, следствием чего выступает самостоятельность их музыкального синтаксиса» (с.80). Здесь введено понятие «музыкальный синтаксис» без объяснения его. Говорится о «"калейдоскопических" композициях» – «в которых вследствие особого соотношения вертикального и горизонтального ладовых компонентов, мелодические ячейки выражены только в части музыкальной ткани, и при этом "мерцают", переходя из одной вокальной партии в другую» (с.81). Здесь также ряд новых понятий: «"калейдоскопические" композиции», ячейки, которые могут быть только лишь в «части музыкальной ткани», «мерцание» ячеек. Объяснений и доказательств нет.

Возникает принципиально важный вопрос. Неужели есть такая «музыкальная ткань», где нет ячеек? Ведь сам факт признания этого означает, что «ячейки» – это понятие относительное: они могут быть, а могут и не быть в «музыкальной ткани». Тогда что они вообще дают для понимания «музыкальной ткани»? Может быть, стоит перейти сразу к изучению «музыкальной ткани», а не останавливаться на «ячейках», которые неочевидны, и притом ещё не составляют всю «музыкальную ткань»? Ранее говорилось, что ячейка характеризуется хотя бы одной ладовой оппозицией. Неужели есть такие «части» «музыкальной ткани», а именно музыкального текста, где нет даже одной ладовой оппозиции? Или вообще, нет лада? Возникает так много вопросов, что всё сказанное авторами становится просто бессмысленным. Каждая их новая декларация переворачивает всю предыдущую «систему», и без того нестройную, сомнительную, непонятную, относительную и не доказанную.

Делается общий вывод анализов: «Приведёнными примерами случаи особого композиционного соотношения вокальных партий в многоголосной фактуре не исчерпывается, но уже они показывают, что к анализу мелодической композиции в многоголосных образцах следует подходить с учётом всех особенностей их строения» (с.81). Это есть косвенное признание описательности такого «анализа». Именно описание «особенностей» делается поверхностно, декларативно, без доказательств, на уровне субъективного мнения авторов.

Выводы

Авторы не дают определения мелодической композиции, но дают объяснение, что «Мелодическая композиция, понимаемая как синтаксическая структура музыкального текста, в традиционных песнях восточных славян складывается из типизированных мелодических оборотов» (с.69). Не объясняется понятие «музыкального синтаксиса», но говорится о «мелодических моделях» Б.Сокальского (19 век).

Определения «ячейки» тоже нет, но есть «характеристика» ячейки: 1) звуковая шкала, и 2) ладовый статус. По ним трудно сколько-нибудь точно определить ячейку.

Объяснение понятия «концевой тон ячейки» вызывает ряд вопросов. Выходит, что концевой тон должен выполнять функцию ладового центра ячейки, а значит, у неё должен быть свой «ладовый центр». В то же время получается, что ячейка может и не заканчиваться «концевой опорой». Значит, «концевой тон» может не быть «концевой опорой»? Что же тогда играет роль «ладового центра» ячейки, если это не «концевой тон», который не является

«концевой опорой»? Если есть ладовый центр ячейки, то у неё должен быть свой лад? Как он соотносится с «общим» ладом напева? Не идёт ли речь об аналоге классической модуляции или отклонении? Все эти вопросы не объясняются.

Описанный признак ячейки – «мелодический рельеф» или «звуковой контур» не может считаться параметром, по которому можно определить ячейку. Это описательный признак. Как и другой – «ритм смены звуков разных комплексов». Признак «масштаба "ритмических звеньев"» тоже описательный, неконкретный. Далее говорится, что все эти признаки лишь для «установления», а по сути – для описания, различий ячеек в рамках текста. Практически это есть косвенное признание описательности такого анализа. Говорится, что эти признаки не обязательные, а лишь возможные. Получается, что это именно признаки, а не правила или законы работы, функционирования, существования, проявления ячеек. По ним невозможно вычислить ячейку с большей или меньшей точностью. А значит, ячейка вообще точно не выявляется – это субъективное мнение специалиста. Можно сделать вывод, что ячейка – это вообще всего лишь гипотеза или даже миф («миф ячейки»).

Ячейка может завершаться «побочным опорным тоном» (нет определения понятия) в двух случаях. 1) «Переинтонирование» опоры (не объясняется какой: ладовой, ячейковой): начинается в системе одного «концевого звука», а завершается другим. 2) Смена опоры с самого начала, ориентирована на новый ладовый центр. Выходит, что у ячейки всё-таки есть свой ладовый центр, но что он означает, не объясняется. Нет объяснения, чем отличается «переинтонирование» от «смены» опор. По классической системе это означает примерно то, что в первом случае произошла модуляция, а во втором сразу раздел начался в новой тональности. Но нет системного объяснения всему этому: на каких условиях это происходит, по каким правилам, как это соотносится с целой системой лада.

Помимо «основных», у ячейки есть ещё «факультативные» качества (фактура, степень замкнутости, временные масштабы, форма мелодического движения). Каким-то образом оказывается, что эти качества определяют «видовые» версии ячеек. Нет объяснений, что это.

Из ячеек составляются композиции напева: моно ячейковые и многоячейковые. Последние бывают основаны на принципе «комбинаторики» (чередование разных) или «линейной последовательности» (с системообразующими связями). Нет внятного объяснения и доказательств различий. «Формы более высокого порядка» описательны: «вопросно-ответные структуры»; «структуры с переинтонированием нижней опоры (реже мелодической вершины) в третьей четверти формы», «формы, основанные на сопоставлении двух ячеек в напевах с обрамляющим рефреном». Можно «творить» любые формы, «доказывая» их новыми терминами, которые не доказаны, и которые сами себе критерий. Но из этого нельзя построить систему.

В общей модели анализа возникают вопросы сравнения лада и мелодической композиции с языком и речью. Язык можно познавать, анализируя речь. Но это не значит, что язык состоит из речи, и язык формируется речью. Здесь же выходит, что мелодия формирует лад, и лад зависит от того, как развивается мелодия. Кроме того, если каждая ячейка имеет «ладовый центр», то косвенно выходит, и свой лад или «вариант» лада. А с языком такое не проходит: язык не существует для отдельных текстов. Нет общих определений языка и лада, их сущности, содержания и объёма, хотя бы в контексте данной работы. А без этого их нельзя сравнивать. По нашему мнению, музыкальная система больше подходит для изучения народной музыки, чем филологическая.

В приведённых примерах ладово-мелодического анализа присутствует поверхностная описательность, без объяснения механизмов. Определяются ячейки «а», «в», «с» по формальным признакам соотношения ладовых опор (4-1, 5-1), которые, притом, не соблюдаются (4-1 приравнивается к 1-4, 5-1 – к 1-5), трактуются очень широко, и «размыто». Даются схемы напевов из последовательностей букв, обозначающих ячейки (аава), но непонятно назначение и применение этих схем. Есть схемы в виде отрезков с цифрами, обозначающими последовательность опорных тонов.

Мы делаем вывод о несостоятельности таких схем: по ним невозможно «восстановить» мелодию ячеек. Они предельно абстрагируют образ мотива, теряют интонирование. Всё многообразие музыки укладывают в мёртвые и формальные схемы. Мы не согласны, что подобные схемы – это и есть те самые «модели», которые держат в сознании народные исполнители. Они не могут ориентироваться на соотношение верха напева и его конца, не ради конечного тона поётся песня. Сами авторы не смогут восстановить ни один напев по своим же собственным схемам. Тогда в чём же смысл такой «модели», зачем она? Выходит, что само существование ячеек неочевидно, их форма и размер неочевидны, а схемы сомнительны.

Утверждается в выводах анализа, что мелодические ячейки «типизированы», а их комбинации в разных песнях различны. В реальности, всё наоборот: именно ячейки не похожи мелодически и ритмически одна на другую, а их «типизированность» предельно абстрактна и даже нереальна. Комбинации же форм, структур, вполне «типичны», даже «стандартны», и по их последовательности невозможно вывести систему, хотя авторы «видят» в ней «высшую симметрию», и что-то подобное. Но не могут этого внятно объяснить и, тем более, доказать.

Авторы делают довольно странные, «размытые», бездоказательные выводы из своего описательного анализа, используя новые понятия, которые не объяснены. В ходе анализа эти понятия даже не возникали, а в выводах они вдруг появились. Например, «архитектонические модели», «законы» этих моделей, которые непонятно, каким образом «режиссируют» способ реализации ладовых оппозиций, и при этом «дифференцируют» их функции в некой «форме целого». Ни одно понятие из перечисленных в кавычках не объясняется, нет доказательств декларируемым выводам. Получается, что эти выводы – лишь «описательные домыслы». Главный вывод прост и ясен: «Всё это и обеспечивает многообразие мелодико-композиционных решений в рамках одного ладового типа» (с.77). Значит, цель анализа сводилась к тому, чтобы понять, откуда взялось такое многообразие форм мелодики и композиции, когда лад один. Всё дело в неких (жаль, что не объяснённых авторами) «законах» «архитектонической модели», которые не только «режиссируют» «способ реализации ладовых оппозиций», но при этом ещё и «дифференцируют» их функции в «форме целого». Используется странная последовательность туманных понятий (мы специально берём их в кавычки) как-то убедить читателя в истинности декларации. Но это убеждение, скорее, эмоциональное, чем рациональное. В неё можно только поверить, но проверить её нельзя.

Соотношение ритмической и мелодической композиций авторы объясняют как «согласование» отдельных композиционных единиц мелодической и ритмической структур, а также и их «синтагматических рядов» (понятие не объясняется). Из нотных и схематических примеров понять «согласование» невозможно. Зато делаются выводы, что есть три способа согласования. Вызывает сомнения второй и третий способы («координация полифонического типа», и «субординация композиционных рядов»). Не объясняется, как возможна структурная автономия полифонического типа для каждого композиционного ряда. Не объясняется «доминирующая роль мелодики», которая воздействует на ритм, и подчиняет его себе: каким образом, в каком виде, и на каком основании.

При описании видов мелодических композиций вводятся новые, описательные понятия без их объяснения («калейдоскопические» композиции», ячейки, которые могут быть только лишь в «части музыкальной ткани», «мерцание» ячеек). Нет ни объяснений, ни доказательств этих понятий, а сами они иллюстрируют лишь процесс «терминотворчества» авторов работы.

Мы делаем важный вывод о косвенном признании авторами того факта, что в «музыкальной ткани» песни ячеек может и не быть. А значит, «ячейки» – это понятие относительное. Тогда стоит изучать «основу», «музыкальную ткань», а не «ячейки», которые неочевидны. Ранее говорилось, что ячейка характеризуется хотя бы одной ладовой оппозицией. Едва ли можно найти такую часть «музыкальной ткани», а именно музыкального текста, где нет даже одной ладовой оппозиции, если лад там должен быть непременно. Или можно предположить, что бывают ячейки (или часть «музыкальной ткани» напева) без лада?

Из этого мы делаем вывод, что в методологии анализа авторы используют, во-первых, не объяснённые и не доказанные понятия. Во-вторых, каждое новое такое понятие, будучи введено «внезапно», и даже в конце анализа, в его выводах, представляет собой, по сути, декларацию. Каждая их новая декларация переворачивает всю предыдущую «систему», и без того нестройную, сомнительную, непонятную, относительную и не доказанную. Коротко говоря, авторские выводы оказываются совсем не о том, что рассматривалось в ходе анализа. Их выводы «шире», включают неожиданные трактовки, далеко идущие, намного дальше, чем простые расчеты ладовых опор, оппозиций, структур. И эта «неожиданная широта» настораживает, привлекает внимание как простая бездоказательная декларация.

Предлагаемые общие подходы к трактовке мелодии мелодических композиций

Предлагаем условное определение мелодической композиции. Мелодическая композиция – это общая мелодическая структура песни. Она состоит из разделов, соответствующих композиционной единице, и при этом включающая в себя все композиционные единицы, т.е. полную форму данного зафиксированного образца песни.

Вероятно, следует отказаться от понятия ячейки, поскольку оно не имеет чёткого определения, а есть лишь описание признаков. Она не может быть точно установлена по описанным признакам, а значит, является субъективной формой. Дальнейшие «вычисления» видов и форм, структур ячеек просто не имеют смысла ввиду неконкретности, неточности, субъективности размера ячейки.

Оппозиции опорных тонов, конечно же, являются реальной вещью, их легко проследить, они воспринимаются определённо. Но их едва ли стоит привязывать к ячейкам. Скорее надо рассмотреть структуру напева по той же форме, что и структура стиха и строфы. Разделы напева должны соответствовать разделам стиха. Вероятно, хорошо подойдут понятия «фраза», «предложение», «мотив» из классической музыкальной системы. Непонятно почему они не могут быть использованы в народной музыке.

Поэтическому стиху может соответствовать музыкальная фраза, а строфе – период. Это так понятно и просто. Если же нужен аналог ячейки, то это – мотив. Мотивы можно рассматривать в любых формах, проявлениях, размерах, соотношениях.

Едва ли оправданным можно считать то, что лад и его оппозиции «привязываются» к ячейкам. Скорее наоборот: ладовые функции сами формируют или наполняют любые разделы музыкальной формы, будь то фраза, мотив, или целый период. Ладовые функции являются определяющим моментом, они диктуют свои условия, но не мелодия с её ячейками устанавливает ладовые функции и устои. Правильнее сказать, что мелодия подчиняется ладу, но не формирует лад. Лад выводится из мелодии, но сам он не определяется ею. Напротив, мелодия зависит от лада.

Последовательности ладовых или гармонических функций определяют основу напева, его костяк, скелет. Но это никак не ячейка, с её «подогнанными», «оказавшимися в ней» ладовыми функциями.

В ячейке совершенно необязательно иметь оппозицию хотя бы двух ладовых функций. Если под ячейкой понимать более-менее законченный фрагмент мелодии, а скорее, фразу, то в ней может быть даже всего лишь одна ладовая функция (на одном звуке), которая и действует по законам гармонии.

Если говорить о «скрытых моделях» мелодии, то это, вероятно, мотивы, которые зафиксированы в памяти исполнителей в некоторых музыкальных культурах. И, притом, вероятно, чаще всего – в инструментальных, чем в вокальных музыкальных культурах. Едва ли можно говорить, что такие мотивы есть в русской народной песенной культуре. Если бы такие «ячейки» были, то они бы были очень внятно слышны, были бы очевидны, и они бы варьировались. Даже по инварианту вполне можно было бы выявить ячейку, а не только по внятным разделам формы. В русской песенной культуре разделы форм самые разные по масштабу, объёму: от очень коротких до довольно длинных. Напевы, конечно, имеют мелодию, которая может варьироваться, но в ней есть ладовые и гармонические функции, поэто-

му исполнители могут ориентироваться не только на мелодические «модели», но и на основу из ладовых функций. Вывод прост: если говорить о «моделях», то в этой роли могут выступать структуры разных уровней: фразы, предложения, периоды, мотивы.

Аргументом в пользу гармонии в её классическом виде, которая реально есть в русских народных песнях можно считать тот факт, практически все песни прекрасно и легко гармонизируются. Современная гармония нисколько им не противоречит. Это говорит о том, что все ранние этапы развития музыкального мышления хорошо уместаются в более поздние этапы. В прошлом нет ничего такого «уникального», что было бы не подвластно современному, более развитому. Как если бы в древней математике было что-то такое «уникальное», чего нельзя понять силами современной высшей математики – этого невозможно даже представить. И математика, и музыкальная теория – это формы познания мира, и более поздние формы включают в себя все более ранние формы.

Вероятно, смысл анализа мелодической композиции совсем не в том, чтобы создать какие-то непонятные абстрактные формулы (аава, 5-1-5 с восходящими-спадающими стрелками-отрезками), а в том, чтобы выявить механизмы работы функций лада, структур мелодии, стиха, ритма; раскрыть законы соответствия разделов формы и ладовых функций (если они есть). Всё это должно быть вскрыто, объяснено, найдена внутренняя логика, смысл, который можно осознать, прочувствовать. И не в виде последовательности букв (аава) или цифр (1-5-1), а в виде реальных механизмов, позволяющих запомнить мелодию, ориентироваться в возможных вариациях её, узнавать её даже в варьированном виде, уметь воспроизводить подобного типа другие мелодии, не путать их, и т.д. Тогда же можно будет искать, и находить отличия одних типов от других, в виде этих же механизмов, осознанных и ощущаемых, в особенностях работы этих механизмов, а не в виде простых но «бессмысленных» буквенно-цифровых последовательностях, которые ни о чём не говорят, и никак не помогают ни понять, ни прочувствовать музыку, ни запомнить её, ни оперировать ею.

Часть 3. Мелодический тип

Определение мелодического типа

Здесь коротко рассматриваются только наиболее общие подходы к пониманию мелодического типа, объяснение этого явления, методологические моменты.

«Итоговой категорией при моделировании звуковысотных структур является мелодический тип (МТ), понимаемый как модель, обобщающая все основные признаки звуковысотной организации группы родственных напевов» (с.82). Хорошая идея, но хотелось бы подробно понять возможные формы обобщения всех основных признаков группы родственных напевов. В каком виде они обобщаются, и что это за признаки?

Очевидно, мелодический тип – это то же самое, что и появляющийся далее «структурный тип». «Любой структурный тип существует только в системе однопорядковых себе образований. В настоящее время даже общие контуры подобной системы в сфере звуковысотного строения русской песни ещё не выявлены» (с.82). Но уже понятно, что разработка ведётся на материале разных традиций, и должны будут иметь место как родовые, так и видовые характеристики МТ. Главной «дефиницией» МТ является лад в его парадигматическом выражении.

Противоречием является то, что «изначально» пытались вывести ячейки как некие «модели» мелодического мышления, т.е. речь шла именно о мелодии. Теперь же выясняется, что мелодические модели плавно перешли на ладовые «дефиниции». В результате мелодия просто и грубо сведена к ладу. Только ли к ладу, или там есть ещё что-то?

«Непременной дефиницией МТ является лад в своём парадигматическом выражении. Перефразируя высказывание Кушнарёва, можно сказать, что анализ МТ это прежде всего анализ лада. Однако, набор ладовых характеристик в русской песенности ограничен, при одной и той же их системе возможно принципиально разное устройство напевов. Поэтому в

качестве второго релевантного признака МТ выступает синтагматика лада и мелодическая композиция напевов. Они могут занимать разные позиции в системе признаков МТ: в одних случаях быть родовыми и формировать отличие данного МТ от других (например...); в других, особенно при комбинаторной позиции, – видовыми...» (с.82, орфография сохранена). Выходит, так или иначе, но именно лад является основой мелодического типа. Будь то лад в его «парадигматическом выражении», либо «синтагматика лада и мелодическая композиция». Кроме того, учитывая, что толком не объяснена «парадигматика лада» и «синтагматика лада», понятия довольно неконкретные и размытые, то ещё более трудно понять, как собственно будет выглядеть обозначение мелодического типа. Скорее всего, как описания последовательностей ладовых функций, ступеней, т.е. в виде цифр. Или это будет описание словесное, где будут присутствовать «комбинаторные композиции», «калейдоскопические композиции», «мерцания», и т.д. Например, «Так, в средневожских свадебных песнях синтагматика формы отделяет откристаллизовавшиеся, устойчивые ядерные структуры от зоны периферийных нестабильных образований» (с.82). Если приблизительно так будет «обозначен» мелодический тип, то тогда сразу становится всё «понятно».

Соотношение лада и фактуры

Надо признать, что в настоящее время мелодический тип – это гипотетическое понятие, оно пока не доказано, не обозначена его форма, механизм работы, функционирование.

Неожиданно в методологии оказывается вопросом соотношение мелодического типа и фактуры. Декларируется их «взаимобусловленность»: мелодический тип может быть связан с различными фактурами – при условии, если они относятся к «кругу взаимозаменяемых и переходных форм многоголосия» с.83. Но возможен и другой вариант: «Вместе с тем, анализ мелодических типов в широких территориальных границах показывает, что каждый из них имеет фактурные ограничения. Невозможность реализации МТ в том или ином типе многоголосия часто порождает специфические явления в русской культуре» (с.83).

Странна сама постановка вопроса о том, что лад может зависеть от фактуры. Это то же самое, как если бы сказать, что классическая гармония зависит от фактуры музыкального произведения. Это никак невозможно в классической музыке: гармония там не зависит от фактуры. Гармония реализуется в любой фактуре, и всегда функционирует, предполагается, расшифровывается, трактуется практически безошибочно (хотя часто при возможности нескольких вариантов) даже в тех случаях, когда мелодия однострунная. Как в народной песне фактура может менять лад? Если прибавляются некоторые певцы в ансамбль, дополняют голоса к общей фактуре, то они несут с собой и новые формы лада? Или придумывают их на ходу? Или песня в разных фактурах должна иметь несколько разных ладов, или форм лада? Всё это выглядит более чем нелепо.

Скорее, наоборот: чувствуя лад, народные певцы с лёгкостью могут менять, добавлять, убавлять фактуру, развивать голоса в разных их функциях и сочетаниях, или «сворачивать», и даже прекращать их. Едва ли в их головах работает «компьютер», «вычисляющий» разные лады для разных подголосков или голосов. Такое невозможно даже представить себе. Теоретики же почему-то допускают это с лёгкостью необыкновенной.

Всё это прямо и косвенно свидетельствует о неверном направлении или методе, избранном для понимания, как лада, так и мелодического типа. Это большая стратегическая ошибка методологии, которая заводит все исследования в тупик бессмысленности, а в лучшем случае – приводит к поверхностной описательности, правда, омрачённой «туманными» понятиями и выражениями.

Выводы

Целью нашей работы был анализ данного структурно-типологического направления исследований песенного фольклора, которое проявилось в изучении ритмики и поэтики, лада и мелодики. Как в первом, так и во втором случае мы приходим к выводу о полной несостоятельности данной модели. Замысел хорош на уровне идеи: структура всегда должна и может

иметь типологию. Но то, как эта идея разрабатывается, приводит всё в тупик. Вероятным источником проблем надо считать попытку связывать методологию с языкознанием и отказ от классической гармонии, вероятно, и теории музыки. Уже одно это само по себе является катастрофой для исследований. Чтобы «замаскировать» эту катастрофу используются «туманные» понятия и нелепые нагромождения странных слов и выражений, которые нельзя даже в полной мере считать терминами или понятиями, поскольку они никак не формулируются, не объясняются, и не доказываются. Вся форма очень напоминает средневековую алхимию, где в качестве «рецептов» для эликсиров предлагают взять, например, высушенные и перетёртые в порошок крылья летучей мыши, и смешать их с «эманацией утренней зари». Все дальнейшие рассуждения после этого выглядят как мифотворчество и самообман.

Для себя мы делаем главный вывод. Общий подход к исследованиям в направлении структурной типологии, вероятно, вполне правильный, если рассматривать его предельно абстрактно – как факт того, что есть структуры, и есть их типы, составляющие некую систему, т.е. типологию. Но то, как этот подход конкретно развивается, является ошибкой и этот путь нельзя считать правильным. Если не говорить о языкознании, где свои подходы и критерии, то в музыке это явный тупик.

Стоит прокомментировать некоторые общие выводы авторов в заключении работы. Говорится о том, что моделирование звуковысотной организации песен должно быть на разных уровнях: лад, мелодическая композиция, многоголосие. И при этом идти от синтагматического («речевого») уровня к парадигматическому («языковому»). «Итог моделирования – выявление интеграционных центров, типов мелодической структуры (МТ), которые описываются системой признаков, и прежде всего – параметрами лада и мелодической композиции» (с.84). Ключевое слово, на наш взгляд, здесь – описываются. Предлагается описательный уровень, что проявляется во всех выводах, и даже описывается в методологии, как прямо, так и косвенно.

Заключение

Выводы по разделам

Во **Введении** мы рассмотрели общие подходы к методологии исследования песенного фольклора.

Мы считаем, что практическая потребность упорядочивания и изучения большого количество образцов фольклора привела нас к необходимости поиска методологии исследования. Наиболее перспективным и развитым, вероятно, на сегодняшний день является метод структурно-типологического анализа. Анализ составляющих элементов песенного фольклора, лежащих на «поверхности» (напев, лад, стих, ритмика), представляется вполне логичным, очевидным. Но изучение работ исследователей гнесинской школы приводит к появлению множества вопросов к конкретным моментам.

Мы рассмотрели вводные основные идеи, лежащие в основе методологии структурно-типологического анализа. Методологический подход к изучению ладово-мелодической структуры народных песен (как и ритмической) взят от идеи Ф. де Соссюра, а также фольклористов конца 19 – начала 20 веков о том, что надо изучать не массу разрозненных фактов, а пытаться искать скрытые «внутренние закономерности», «осознанные механизмы» устройства текстов. Идея взята от языка и языкознания, но перенесена и на песенный фольклор, и на музыкальные тексты, на мелодию и ритмику. Мы высказали предположение, что даже сама эта идея в целом, вероятно, очень хорошая, но пока остаётся лишь декларативной. А найденные «внутренние механизмы» пока представляют собой простую описательность, без раскрытия закономерностей. При этом нет определённости и чёткости в выявлении структур, а понятия весьма расплывчаты. В то же время, «внутренние структуры», должны быть вполне простыми, ясными, если их могли воспринимать носители фольклора. Они же преподано-

сятся как настолько сложные, что даже современные специалисты не могут их даже найти, сформулировать, и объяснить другим.

Вероятным началом проблем является сравнение песенного фольклора с языкознанием, где есть «язык» и «текст», что привело к появлению условного и довольно сомнительного понятия «текст-код». Рассмотрев идею сравнения музыкального фольклора с языком и текстом, «текстом-кодом», мы пришли к выводу, что ключевое понятие текста-кода не сформулировано, не доказано, и довольно сомнительно даже на уровне идеи. Ведь любой текст может быть кодом для узкоконкретной идеи. И здесь возможно два варианта. Либо текст-код есть идеальное выражение какой-то «общей» мысли, и поэтому является «эталонным» или образцом для ряда «вариаций» этой общей мысли. Либо он не является эталоном, и тогда он образец лишь для частной, конкретной формы этой идеи. В первом случае пришлось бы признать, что есть «идеальные» (самые лучшие) формы для выражения любой идеи, а другие возможные формы – лишь жалкие вариации. Но такого нет, любой текст конкретен, и может быть «кодом» лишь для конкретной идеи. Во втором случае, конкретная идея, выраженная лучшим образом, едва ли может быть кодом всеобщим. В целом получается, что любой текст-код – понятие очень условное, и едва ли применимое вообще, даже к языку, не говоря уже о музыке. Кодом может быть только язык, но не текст. Попытка перенести понятие языка и текста-кода из словесности в музыку, вероятно, интересная, но пока не приводит к результатам.

Методика моделирования фольклорных текстов идёт от поиска инвариантов у множества образцов – к выявлению «стилевого типа», который не объясняется авторами. Но, вероятно, означает он «инвариант инвариантов». Пока приводимые модели не выдерживают критики: они неконкретны, расплывчаты. Говорится о синтагматике (последовательности) и парадигматике лада (основные составляющие элементы). Мы констатируем факт: пока невозможно создать внятную, убедительную модель даже для одной песни, а не только для целого «корпуса» объектов. Мы вынуждены согласиться с авторами: в настоящее время методика моделирования фольклорных текстов ещё не разработана. Но почему-то авторы продвигают далеко идущие выводы из несуществующей методики.

Рассмотрев **первую часть** («Лад»), мы кратко перечислили основные подходы, идеи, и наше отношение к ним.

Мы рассмотрели авторское определение лада («система структурных функций звука»). Авторы сразу говорят об опорных звуках лада и о ладовых функциях, но почему-то нигде не дают точных определений для этих понятий, и не уточняют, есть ли между ними различия, или это одно и то же. Мы вынуждены признать, что из контекста работы выходит, что это одно и то же. В то же время мы вынуждены признать, что это разные вещи. Авторы тоже как будто это признают («нет жёсткой связи между функцией и её носителем»). Но в тексте эти понятия практически взаимозаменяемы. Мы высказываем идею о том, что в системе звук–опора–функция на первом месте звук, который может быть опорным или не опорным, и независимо от этого нести ещё и какую-то функцию.

Перечисленные виды ладовых опор (края диапазона и на границах формы) мы считаем неубедительными, и они никак не объясняются, не доказываются, но просто декларируются. Непонятно почему физически границы напева непременно должны нести какие-то ладовые функции. При этом авторы приходят в противоречие, утверждая, что «опорные звуки – это не обязательно самые крайние звуки диапазона или линейной синтагмы текста». Налицо ещё и расплывчатость понятий и формулировок. Непонятно почему формальные границы напева (верх, низ, границы разделов) несут какие-то ладовые функции. Декларируются центрированные и нецентрированные ладовые системы, но не описан механизм их работы, без которого этот критерий превращается в простую описательность.

Авторы говорят о ладовых оппозициях как о составляющих элементах лада. Ладовые функции представляются авторами иными, чем в классической гармонии. Но нет объясне-

ния, почему. Говорится о синтагматике напева и о «горизонтальном компоненте» лада, но нет объяснения, является ли это одним и тем же, или есть различия, и в чём они.

Мы рассмотрели понятия синтагмы, синтагматики и синтагматических отношений, и пришли к выводам, что в контексте работы авторы используют понятия синтагмы как последовательности, синтагматики – как обобщённом понимании законов последовательности элементов в напеве (ладовые оппозиции). Синтагматические отношения – это связи и зависимости между разными элементами в последовательности. У нас возник ряд вопросов без ответа: синтагматика относится к развитию напева или лада. Или это одно и то же? Если нет, то в чём разница? Если да, то, на каком основании?

Мы ставим более вопрос шире: почему лад выводится из мелодии, а не мелодия организуется средствами лада. Предположительно, ответ довольно прост: в последнем случае пришлось бы искать «универсальный» лад, а он давно известен – это классическая мажорно-минорная ладовая система, в которую можно «вписать» практически любой «народный лад». Возможно, есть исключения, но это отдельная тема. В любом случае, для развития мелодии надо искать какие-то другие, более реальные закономерности, а не использовать описательность, как сейчас.

Проблема определения основного тона лада вызывает ряд вопросов. Выходит, что этот тон совсем неочевиден. Даже математическое вычисление длительностей, сравнение опорных тонов мало что даёт. А в то же время народные певцы хорошо чувствуют и лад, и его главный опорный тон. Непонятно откуда авторы взяли «принцип комбинаторики», в связи с которым ладовая система должна быть нецентрированная. Не объясняется, почему, и каким образом. Является ли этот принцип «законом», или аксиомой, не объясняется.

Рассматривая «вертикальный компонент» лада авторы вводят понятие «звуковой комплекс» без объяснения и доказательства, без определения, приводя лишь иллюстративные нотные примеры. Приводят разделение мелодии на опосредованную и не опосредованную узкообъёмными созвучиями (понятие Е.В. Гиппиуса). Всё это также не объясняется, не доказывается, а лишь декларируется как факт. Также непонятно, что из этого следует, это остаётся лишь описательной декларацией, или констатацией факта.

Вертикальный и горизонтальный компоненты лада могут сосуществовать в разных видах и соотношениях, только не объясняется почему. Очень сомнительное заявление о том, что ангемитонные (бесполутонные) лады порождают «принципиальную нецентрированность ладов», и это никак не объясняется и не доказывается.

Объясняя соотношение лада и фактуры авторы говорят, что лад определяет или «затрагивает» функциональную нагрузку каждого голоса, а попросту, формирует голоса в фактуре. Но каким образом, на каком основании это происходит, не объясняется. В доказательство приводятся простые описания частных случаев. Странно формулируются ладовые функции у голосов: «ладовая "реперкусса"», «утолщение» голоса, зависимость от нижнего «голоса». Говорится о «ладовых подсистемах» для каждого голоса в рамках одной песни (дишкант – одноопорный, бас – с переменностью конечных опор). Делается вывод, что «разные виды фактуры предоставляют разные возможности для реализации лада». Выходит, что лад зависит от фактуры, либо фактура формирует лад. Либо лад формируется фактурой. Всё это описательно, но не конкретно, не объяснено и не доказано.

Авторы говорят о парадигматике лада как о наборе структурных единиц (опозиций ладовых функций). Мы рассмотрели понятия парадигмы, парадигматики и парадигматических отношений. Парадигма трактуется как пример, образец. Парадигматика – раздел языкознания, учение о структуре парадигм, области грамматики. У авторов это понятие означает набор парадигм (образцов). Парадигматические отношения – противопоставление нескольких элементов, выбор одного из взаимоисключающих элементов. Получается, что и парадигматика, и синтагматика присутствуют во многих явлениях культуры.

Подчёркивается, что ритм выявляет ладовые опоры и «как бы структурирует ладовую форму». Это означает расплывчатость понятий, неопределённость их работы. Ритм способствует многообразию мелодических композиций, утверждают авторы, но не объясняют, ка-

ким образом, какими механизмами. Остаётся только декларация, что напев и ритм как-то влияют друг на друга, и «как бы» взаимосвязаны.

Ключом к пониманию авторской позиции является позиция Ю.Н. Холопова о модальных ладах. Приводятся их основные свойства. Модальность понимается как мера, способ существования какого-то явления, объекта, или способ отношения к содержанию (к чему-то). Возникает вопрос: модальный лад – это способ **существования** или способ **отношения** лада, например, к мелодии. Аргументы или доказательства модальности вызывают множество вопросов (яркий образец мелодической ладовости; ладовые структуры тесно спаяны с мелодическими моделями; ладам нередко свойственна нецентрированность; для них характерно появление побочных опор; главный опорный тон всегда выражен унисоном и т.д. Интересное качество модальных ладов – отсутствие классической гармонической функциональности и наличие структурных функций звуков. Получается, что важным свойством модальности, т.е. по сути отсутствия классической гармонической функциональности, является само отсутствие этой классической гармонической функциональности. Едва ли это можно считать доказательством.

Странные отношения лада и звукоряда: «В ладах модального типа доминирует признак ладового звукоряда» (Ю.Н. Холопов). Появляются понятия «звукорядная техника» и «стабильность ладового звукоряда», которые не объясняются и не доказываются. Кажется, что изобретение «ладовой модальности» нужно для «описательного» анализа лада, где чисто внешние проявления мелодии и звуков моно наделять какими-то свойствами без доказательств.

Мы рассмотрели понятия лада, ладовых функций, гармонии, тональность в классическом понимании, и пришли к выводу, что лад надо рассматривать как некую логическую основу для музыкального мышления. Даже не вникая в полноту лада или мелодии, мы сразу слышим наклонение (мажорное, минорное). Лад существует как мыслительная конструкция в сознании. В реальности же он физически имеет главный опорный тон, выраженный конкретным звуком, который автоматически задаёт его тональность. Ладовые функции оказываются «заложёнными» в самом ладу как его «внешнее» свойство, т.е. «пришедшее извне». Но развитие и осознание ладовых функций происходит в рамках гармонии как учения. Гармонические функции изобретены человеком на основе «заложённых» ладовых функций, которые проявляются как возможности лада. Лад надо понимать как универсальное понятие – как идею лада. Тогда все частные лады являются конкретными выражениями или вариантами этой идеи. Получается, что лад – это механизм того, что в звуках заложены структурные функции. С этой точки зрения неправильно говорить о разных ладах, а надо говорить о разных вариантах лада. Также не говорят о разных гармониях, а гармония одна (кроме относительных понятий, как «гармония Чайковского»). Есть две основные идеи в понятии лада: лад как наклонение, и лад как звукоряд. Наклонение – это содержание лада, а звукоряд – форма лада. Гармонические функции развиты человеком, и вышли за пределы лада.

Наконец, исходя из изученного, мы пришли к нашим выводам. 1) Если есть лад (и наклонение), то он должен выражаться в звукоряде, который проявляется физически. Они соотносятся как форма (звукоряд) и содержание (наклонение). 2) Имея главный опорный тон в физическом мире, лад неизбежно должен существовать в виде тональности. 3) Любой лад имеет ладовые функции, а значит, они должны осмысливаться как функции гармонии как принципа и как учения, научной дисциплины.

Если лад воспринимать как принцип организации звуков, то сам принцип становится ладом, или идеей лада, ладовым мышлением. Тогда лад один (как идея, форма мышления), но есть множество его разновидностей. Тогда и гармония одна, но есть её разновидности. И ладовые функции – это общее понятие, хотя реально их может быть много и разных. Признавая лад, надо признавать и гармонию. Если лад является общим принципом организации музыки, то и гармония тоже является не «частным», классическим, а общим подходом к пониманию функций лада. Её нельзя понимать только как «классическую», в одной её форме.

Гармония, как и лад, должна быть признана «объективной», всеобщей моделью для изучения функций лада. Мы делаем вывод о том, что если есть лад, то есть и гармония. Лад может проявляться в разных видах, тогда и гармония может то же самое. Кроме того, если есть лад, то есть и его главный опорный тон, а значит, есть и тональность.

Главный вывод, по нашему мнению, заключается в том, что не надо изобретать особые лады и игнорировать гармонию и тональность. Надо в рамках имеющихся развитых форм и понятий (лад, гармония, тональность, гармонические функции) искать новые формы для объяснения народной музыки. Вместо изобретения каких-то новых «условных» понятий с сомнительным и спорным содержанием, надо использовать старые, более разработанные, имеющие большие возможности для объяснения механизмов работы рассматриваемых параметров народной музыки.

Результатом рассмотрения **второй части («Мелодическая композиция»)** стали следующие выводы.

Авторы не дают определения мелодической композиции, но дают объяснение, что «Мелодическая композиция, понимаемая как синтаксическая структура музыкального текста, в традиционных песнях восточных славян складывается из типизированных мелодических оборотов» (с.69). Не объясняется понятие «музыкального синтаксиса», но говорится о «мелодических моделях» Б.Сокальского (19 век).

Определения «ячейки» тоже нет, но есть «характеристика» ячейки: 1) звуковая шкала, и 2) ладовый статус. По ним трудно сколько-нибудь точно определить ячейку.

Объяснение понятия «концевой тон ячейки» вызывает ряд вопросов. Выходит, что концевой тон должен выполнять функцию ладового центра ячейки, а значит, у неё должен быть свой «ладовый центр». В то же время получается, что ячейка может и не заканчиваться «концевой опорой». Значит, «концевой тон» может не быть «концевой опорой»? Что же тогда играет роль «ладового центра» ячейки, если это не «концевой тон», который не является «концевой опорой»? Если есть ладовый центр ячейки, то у неё должен быть свой лад? Как он соотносится с «общим» ладом напева? Не идёт ли речь об аналоге классической модуляции или отклонении? Все эти вопросы не объясняются.

Описанный признак ячейки – «мелодический рельеф» или «звуковой контур» не может считаться параметром, по которому можно определить ячейку. Это описательный признак. Как и другой – «ритм смены звуков разных комплексов». Признак «масштаба "ритмических звеньев"» тоже описательный, неконкретный. Далее говорится, что все эти признаки лишь для «установления», а по сути – для описания, различий ячеек в рамках текста. Практически это есть косвенное признание описательности такого анализа. Говорится, что эти признаки не обязательные, а лишь возможные. Получается, что это именно признаки, а не правила или законы работы, функционирования, существования, проявления ячеек. По ним невозможно вычислить ячейку с большей или меньшей точностью. А значит, ячейка вообще точно не выявляется – это субъективное мнение специалиста. Можно сделать вывод, что ячейка – это вообще всего лишь гипотеза или даже миф («миф ячейки»).

Ячейка может завершаться «побочным опорным тоном» (нет определения понятия) в двух случаях. 1) «Переинтонирование» опоры (не объясняется какой: ладовой, ячейковой): начинается в системе одного «концевого звука», а завершается другим. 2) Смена опоры с самого начала, ориентирована на новый ладовый центр. Выходит, что у ячейки всё-таки есть свой ладовый центр, но что он означает, не объясняется. Нет объяснения, чем отличается «переинтонирование» от «смены» опор. По классической системе это означает примерно то, что в первом случае произошла модуляция, а во втором сразу раздел начался в новой тональности. Но нет системного объяснения всему этому: на каких условиях это происходит, по каким правилам, как это соотносится с целой системой лада.

Помимо «основных», у ячейки есть ещё «факультативные» качества (фактура, степень замкнутости, временные масштабы, форма мелодического движения). Каким-то образом оказывается, что эти качества определяют «видовые» версии ячеек. Нет объяснений, что это.

Из ячеек составляются композиции напева: моно ячейковые и многоячейковые. Последние бывают основаны на принципе «комбинаторики» (чередование разных) или «линейной последовательности» (с системообразующими связями). Нет внятного объяснения и доказательства различий. «Формы более высокого порядка» описательны: «вопросно-ответные структуры»; «структуры с переинтонированием нижней опоры (реже мелодической вершины) в третьей четверти формы», «формы, основанные на сопоставлении двух ячеек в напевах с обрамляющим рефреном». Можно «творить» любые формы, «доказывая» их новыми терминами, которые не доказаны, и которые сами себе критерий. Но из этого нельзя построить систему.

В общей модели анализа возникают вопросы сравнения лада и мелодической композиции с языком и речью. Язык можно познавать, анализируя речь. Но это не значит, что язык состоит из речи, и язык формируется речью. Здесь же выходит, что мелодия формирует лад, и лад зависит от того, как развивается мелодия. Кроме того, если каждая ячейка имеет «ладовый центр», то косвенно выходит, и свой лад или «вариант» лада. А с языком такое не проходит: язык не существует для отдельных текстов. Нет общих определений языка и лада, их сущности, содержания и объёма, хотя бы в контексте данной работы. А без этого их нельзя сравнивать. По нашему мнению, музыкальная система больше подходит для изучения народной музыки, чем филологическая.

В приведённых примерах ладово-мелодического анализа присутствует поверхностная описательность, без объяснения механизмов. Определяются ячейки «а», «в», «с» по формальным признакам соотношения ладовых опор (4-1, 5-1), которые, притом, не соблюдаются (4-1 приравнивается к 1-4, 5-1 – к 1-5), трактуются очень широко, и «размыто». Даются схемы напевов из последовательностей букв, обозначающих ячейки (аава), но непонятно назначение и применение этих схем. Есть схемы в виде отрезков с цифрами, обозначающими последовательность опорных тонов.

Мы делаем вывод о несостоятельности таких схем: по ним невозможно «восстановить» мелодию ячеек. Они предельно абстрагируют образ мотива, теряют интонирование. Всё многообразие музыки укладывают в мёртвые и формальные схемы. Мы не согласны, что подобные схемы – это и есть те самые «модели», которые держат в сознании народные исполнители. Они не могут ориентироваться на соотношение верха напева и его конца, не ради конечного тона поётся песня. Сами авторы не смогут восстановить ни один напев по своим же собственным схемам. Тогда в чём же смысл такой «модели», зачем она? Выходит, что само существование ячеек неочевидно, их форма и размер неочевидны, а схемы сомнительны.

Утверждается в выводах анализа, что мелодические ячейки «типизированы», а их комбинации в разных песнях различны. В реальности, всё наоборот: именно ячейки не похожи мелодически и ритмически одна на другую, а их «типизированность» предельно абстрактна и даже нереальна. Комбинации же форм, структур, вполне «типичны», даже «стандартны», и по их последовательности невозможно вывести систему, хотя авторы «видят» в ней «высшую симметрию», и что-то подобное. Но не могут этого внятно объяснить и, тем более, доказать.

Авторы делают довольно странные, «размытые», бездоказательные выводы из своего описательного анализа, используя новые понятия, которые не объяснены. В ходе анализа эти понятия даже не возникали, а в выводах они вдруг появились. Например, «архитектонические модели», «законы» этих моделей, которые непонятно, каким образом «режиссируют» способ реализации ладовых оппозиций, и при этом «дифференцируют» их функции в некой «форме целого». Ни одно понятие из перечисленных в кавычках не объясняется, нет доказательств декларируемым выводам. Получается, что эти выводы – лишь «описательные домыслы». Главный вывод прост и ясен: «Всё это и обеспечивает многообразие мелодико-композиционных решений в рамках одного ладового типа» (с.77). Значит, цель анализа сводилась к тому, чтобы понять, откуда взялось такое многообразие форм мелодики и композиции, когда лад один. Всё дело в неких (жаль, что не объяснённых авторами) «законах» «архитектонической модели», которые не только которые «режиссируют» «способ реализации

ладовых оппозиций», но при этом ещё и «дифференцируют» их функции в «форме целого». Используется странная последовательность туманных понятий (мы специально берём их в кавычки) как-то убедить читателя в истинности декларации. Но это убеждение, скорее, эмоциональное, чем рациональное. В неё можно только поверить, но проверить её нельзя.

Соотношение ритмической и мелодической композиций авторы объясняют как «согласование» отдельных композиционных единиц мелодической и ритмической структур, а также и их «синтагматических рядов» (понятие не объясняется). Из нотных и схематических примеров понять «согласование» невозможно. Зато делаются выводы, что есть три способа согласования. Вызывает сомнения второй и третий способы («координация полифонического типа», и «субординация композиционных рядов»). Не объясняется, как возможна структурная автономия полифонического типа для каждого композиционного ряда. Не объясняется «доминирующая роль мелодики», которая воздействует на ритм, и подчиняет его себе: каким образом, в каком виде, и на каком основании.

При описании видов мелодических композиций вводятся новые, описательные понятия без их объяснения («калейдоскопические» композиции, ячейки, которые могут быть только лишь в «части музыкальной ткани», «мерцание» ячеек). Нет ни объяснений, ни доказательств этих понятий, а сами они иллюстрируют лишь процесс «терминотворчества» авторов работы.

Мы делаем важный вывод о косвенном признании авторами того факта, что в «музыкальной ткани» песни ячеек может и не быть. А значит, «ячейки» – это понятие относительное. Тогда стоит изучать «основу», «музыкальную ткань», а не «ячейки», которые неочевидны. Ранее говорилось, что ячейка характеризуется хотя бы одной ладовой оппозицией. Едва ли можно найти такую часть «музыкальной ткани», а именно музыкального текста, где нет даже одной ладовой оппозиции, если лад там должен быть непременно. Или можно предположить, что бывают ячейки (или часть «музыкальной ткани» напева) без лада?

Из этого мы делаем вывод, что в методологии анализа авторы используют, во-первых, не объяснённые и не доказанные понятия. Во-вторых, каждое новое такое понятие, будучи введено «внезапно», и даже в конце анализа, в его выводах, представляет собой, по сути, декларацию. Каждая их новая декларация переворачивает всю предыдущую «систему», и без того нестройную, сомнительную, непонятную, относительную и не доказанную. Коротко говоря, авторские выводы оказываются совсем не о том, что рассматривалось в ходе анализа. Их выводы «шире», включают неожиданные трактовки, далеко идущие, намного дальше, чем простые расчеты ладовых опор, оппозиций, структур. И эта «неожиданная широта» настораживает, привлекает внимание как простая бездоказательная декларация.

По итогам изучения **третьей части («Мелодический тип»)** мы сделали следующие выводы.

Целью нашей работы был анализ данного структурно-типологического направления исследований песенного фольклора, которое проявилось в изучении ритмики и поэтики, лада и мелодики. Как в первом, так и во втором случае мы приходим к выводу о полной несостоятельности данной модели. Замысел хорош на уровне идеи: структура всегда должна и может иметь типологию. Но то, как эта идея разрабатывается, приводит всё в тупик. Вероятным источником проблем надо считать попытку связывать методологию с языкознанием и отказ от классической гармонии, вероятно, и теории музыки. Уже одно это само по себе является катастрофой для исследований. Чтобы «замаскировать» эту катастрофу используются «туманные» понятия и нелепые нагромождения странных слов и выражений, которые нельзя даже в полной мере считать терминами или понятиями, поскольку они никак не формулируются, не объясняются, и не доказываются. Вся форма очень напоминает средневековую алхимию, где в качестве «рецептов» для эликсиров предлагают взять, например, высушенные и перетёртые в порошок крылья летучей мыши, и смешать их с «эманацией утренней зари». Все дальнейшие рассуждения после этого выглядят как мифотворчество и самообман.

Для себя мы делаем главный вывод. Общий подход к исследованиям в направлении структурной типологии, вероятно, вполне правильный, если рассматривать его предельно абстрактно – как факт того, что есть структуры, и есть их типы, составляющие некую систему, т.е. типологию. Но то, как этот подход конкретно развивается, является ошибкой и этот путь нельзя считать правильным. Если не говорить о языкознании, где свои подходы и критерии, то в музыке это явный тупик.

Стоит прокомментировать некоторые общие выводы авторов в заключении работы. Говорится о том, что моделирование звуковысотной организации песен должно быть на разных уровнях: лад, мелодическая композиция, многоголосие. И при этом идти от синтагматического («речевого») уровня к парадигматическому («языковому»). «Итог моделирования – выявление интеграционных центров, типов мелодической структуры (МТ), которые описываются системой признаков, и прежде всего – параметрами лада и мелодической композиции» (с.84). Ключевое слово, на наш взгляд, здесь – описываются. Предлагается описательный уровень, что проявляется во всех выводах, и даже описывается в методологии, как прямо, так и косвенно.

Наши предложения по основным методологическим подходам к изучению лада и мелодики

Изучив первую часть («Лад») мы сформулировали следующие предложения. Мы собрали ещё раз имеющиеся положения о системе понятий. Лад является всеобщим универсальным принципом организации звуков, выражается обычно в наклонении (в классике) и обязательно в звукоряде. Наклонение – это абстрактное свойство лада, воспринимается человеком вполне определённо. Звукоряд – физически существующее явление или проявление лада. Реальное проявление лада неизбежно приводит к тональности. В то же время, в абстрактном понимании лада существуют ладовые функции, как заложенные в нём изначально возможности действия лада. Очевидно, что развитие ладовых функций приводит к появлению гармонии, в рамках которой человек домысливает, развивает ладовые функции. Внутренние заложенные основы лада развиваются в сознании человека в более сложные соотношения, в рамках гармонии.

В паре «лад – наклонение» надо рассматривать наклонение как абстрактное (оторванное) свойство лада. Лад же является абстрактным свойством звукоряда. В паре «лад – ладовые функции» надо рассматривать функции как нечто более самостоятельное, значимое, действенное, чем сам лад. Здесь лад приближается по своему значению к звукоряду – вместилищу и функций, и наклонения.

Откуда берутся функции лада? И сам лад как принцип отличается ли от лада в конкретном, частном выражении (ионийский, лидийский, и др.)? Если лад – это универсальный принцип, то он может иметь множество форм и проявлений. Тогда вопрос по существу звучит так: лад создаётся человеком, развивается? Очевидно, да. Он может основываться на законах природы, законах звука, натурального звукоряда, обертонов, и т.д. Но по существу лад формируется в многообразии музыкальной культуры, будучи в то же время её «подложкой», «фундаментом». Выходит, любое развитие музыкального мышления сразу же расширяет лад. И все предыдущие формы сразу же укладываются в новую, более развитую форму.

Развитие лада, по сути, происходит как развитие ладовых функций, прибавление их, усложнение их взаимоотношений. Но сводить лад к ладовым функциям нельзя: последние более развиты, чем лад. Надо признать, что лад – это внешняя форма, «вместилище» этих функций. Развиваются же они однозначно в рамках гармонии – как всеобщего принципа упорядоченности или как формы сознания и научной дисциплины. Лад – это лишь «ангар» для функций, любое развитие функций автоматически развивает и продвигает лад, и соответственно, звукоряд. Надо подчеркнуть, что ладовые функции – это не законы природы, они не заложены «изначально» в природе звука. Они изобретены человеком. Это соотношение звуков лада в определённом порядке. Развивая музыкальное мышление через усложнение и прибавление ладовых (гармонических) функций, человек расширяет сферу лада. Лад надо

понимать как расширяющуюся сферу музыкального сознания, а не просто систему упорядоченных звуков, имеющих звукоряд и наклонение, а также ладовые функции. Ведь функции можно и нужно оторвать от лада: они даны ладу в «готовом» виде. Лад – лишь носитель илиместилище этих функций, физическая сторона их существования. Лад мало имеет отношения к функциям, они развиваются самостоятельно, музыкальным мышлением. Вот почему здесь нужна гармония в классическом понимании, как наука и как дисциплина.

Главной ошибкой гнесинского (и холоповского) подхода к ладу, в виде модальных ладов, является то, что лад пытаются выводить из ладовых функций. Даже изучая функции, мы мало приблизимся к пониманию лада, поскольку понимать там нечего – это лишь ёмкость для функций. Надо изучать ладовую гармонию. Сам по себе лад не имеет такого важного значения, как его функции. Более правильно и практично, с этой точки зрения, рассматривать лад как звукоряд, которому уже присущи ладовые функции. Сами же ладовые функции надо оставить гармонии.

Вероятно, надо сформулировать общий закон лада, который должен гласить: любое развитие лада становится точкой зрения, с которой надо рассматривать все предыдущие этапы развития. Невозможно искать особые древние лады, поскольку они автоматически становятся частным проявлением более высокоразвитых ладов современности. Они – как часть мозаики, чем больше общая площадь мозаики, тем яснее общая картина, и тем определённое мы можем обозначить место и суть, форму и содержание древних ладов.

Вот почему на наш взгляд в принципе бесполезно искать особые доказательства древних ладов и ладовых функций. Их просто нет, и быть не может. Есть современный уровень не просто состояния, но понимания лада. С позиции этого уровня надо рассматривать и древние лады. У них не может быть каких-то особых законов функционирования, отличающихся от современных ладов. Все древние формы должны с лёгкостью укладываться в современные, более развитые формы. Это то же самое, как если бы рассматривать основы «древней математики», которые обладают какими-то невероятными «особенностями», недоступными для современной высшей математики. Так не бывает, это невозможно. И математика, и музыкальное мышление обладают преемственностью. Это, в частности, доказывает и тот факт, что любую древнюю музыку можно гармонизовать средствами современной гармонии, она вся укладывается в них с лёгкостью, и потому вся она понятна людям современной эпохи.

Лад – это сумма всех предыдущих и настоящих функций лада, а точнее, гармонии. Невозможно абстрагироваться от более поздних функций, и изучить только «нужные нам», «древние» функции для данной песни или для данной эпохи. Все эпохи переплелись в фольклорных песнях. Даже древние песни переосмыслены с точки зрения «современности» в понимании носителей. Хотим мы того, или нет, хотя ли они сами, или нет, но они мыслят современными ладовыми функциями. А значит, могут «слегка» подправить песню, даже не осознавая это. Могут добавлять функции и звуки как хотят, и куда хотят. Фольклорный текст нельзя рассматривать как носитель лада. Текст может быть «слегка» изменён, и древний лад, а точнее, древнее ладовое мышление, окажется потерянным.

Важно подчеркнуть, что рассматривать лад надо как универсальное понятие, как сам принцип организации звуков, а не как конкретный вид, частную форму проявления этого принципа. Гнесинские же авторы признают лад не как принцип, а как систему (конкретную) организации звуков. Но так же надо подчеркнуть, что как принцип надо рассматривать тогда и гармонию – свойство лада, которое означает упорядочивание его функций. И ладовые функции надо рассматривать как всеобщий универсальный принцип работы (функционирования) ступеней лада. С этой точки зрения выходит, что лад, как принцип, один, но есть множество его разновидностей. Тогда и гармония одна, но есть её разновидности. И ладовые функции – это общее понятие, хотя реально их может быть много и разных. Почему же авторы признают лад, но не признают гармонию. Лад, по их мнению, является общим принци-

пом, а вот гармония может быть только «классическая». Это неправильно в принципе. Если есть лад, то есть и его функции, а значит, есть и их гармония. Если есть лад, то есть и его основной опорный тон, а значит, есть и тональность. Зачем же изобретать какие-то новые «условные» понятия, когда старые вполне работают, и всё объясняют? По нашему мнению нужно не изобретать новые понятия, а заполнять уже имеющиеся новыми содержательными видами, формами.

В представленной авторами ладовой трактовке народной музыки тональность «упраздняется» или игнорируется. В классике ладовые функции, развитые в функции гармонии, обязательно «привязаны» к тональности. Поэтому, при смене тональности происходит и смена опорных тонов, но гармонические функции остаются стандартными. Тогда тоны меняют свою гармоническую функциональность, как и ладовую. В народной музыке, если не признаётся гармония с её функциями, то не признаётся и тональность. Поэтому функции лада «висят в воздухе», они не привязаны к тонике. Приходится как-то изворотливо объяснять, почему одни и те же звуки могут выступать в разных функциях, если нет модуляции и отклонения.

Попытка в трактовке народных ладов проигнорировать различие функций лада, функций мелодии, и функций гармонии, а также тональности, приводит к «нагромождениям» несоответствий и чисто описательному «объяснению» явлений. Однако надо констатировать, что такая описательность лишь признаёт противоречия, фиксирует их, но не решает, и даже не объясняет. Напротив, «классическая» трактовка этих понятий объясняет всё. Как мы уже говорили, такая же ситуация и с трактовками народного стихосложения, где «новое» всё усложняет и запутывает, приводит к противоречиям, а «классическое» всё объясняет вполне чётко и ясно.

В результате изучения **второй части («Мелодическая композиция»)** мы делаем следующие предложения.

Предлагаем условное определение мелодической композиции. Мелодическая композиция – это общая мелодическая структура песни. Она состоит из разделов, соответствующих композиционной единице, и при этом включающая в себя все композиционные единицы, т.е. полную форму данного зафиксированного образца песни.

Вероятно, следует отказаться от понятия ячейки, поскольку оно не имеет чёткого определения, а есть лишь описания признаков. Она не может быть точно установлена по описанным признакам, а значит, является субъективной формой. Дальнейшие «вычисления» видов и форм, структур ячеек просто не имеют смысла ввиду неконкретности, неточности, субъективности размера ячейки.

Оппозиции опорных тонов, конечно же, являются реальной вещью, их легко проследить, они воспринимаются определённо. Но их едва ли стоит привязывать к ячейкам. Скорее надо рассмотреть структуру напева по той же форме, что и структура стиха и строфы. Разделы напева должны соответствовать разделам стиха. Вероятно, хорошо подойдут понятия «фраза», «предложение», «мотив» из классической музыкальной системы. Непонятно почему они не могут быть использованы в народной музыке.

Поэтическому стиху может соответствовать музыкальная фраза, а строфе – период. Это так понятно и просто. Если же нужен аналог ячейки, то это – мотив. Мотивы можно рассматривать в любых формах, проявлениях, размерах, соотношениях.

Едва ли оправданным можно считать то, что лад и его оппозиции «привязываются» к ячейкам. Скорее наоборот: ладовые функции сами формируют или наполняют любые разделы музыкальной формы, будь то фраза, мотив, или целый период. Ладовые функции являются определяющим моментом, они диктуют свои условия, но не мелодия с её ячейками устанавливает ладовые функции и устои. Правильнее сказать, что мелодия подчиняется ладу, но не формирует лад. Лад выводится из мелодии, но сам он не определяется ею. Напротив, мелодия зависит от лада.

Последовательности ладовых или гармонических функций определяют основу напева, его костяк, скелет. Но это никак не ячейка, с её «подогнанными», «оказавшимися в ней» ладовыми функциями.

В ячейке совершенно необязательно иметь оппозицию хотя бы двух ладовых функций. Если под ячейкой понимать более-менее законченный фрагмент мелодии, а скорее, фразу, то в ней может быть даже всего лишь одна ладовая функция (на одном звуке), которая и действует по законам гармонии.

Если говорить о «скрытых моделях» мелодии, то это, вероятно, мотивы, которые зафиксированы в памяти исполнителей в некоторых музыкальных культурах. И, притом, вероятно, чаще всего – в инструментальных, чем в вокальных музыкальных культурах. Едва ли можно говорить, что такие мотивы есть в русской народной песенной культуре. Если бы такие «ячейки» были, то они бы были очень внятно слышны, были бы очевидны, и они бы варьировались. Даже по инварианту вполне можно было бы выявить ячейку, а не только по внятному разделам формы. В русской песенной культуры разделы форм самые разные по масштабу, объёму: от очень коротких до довольно длинных. Напевы, конечно, имеют мелодию, которая может варьироваться, но в ней есть ладовые и гармонические функции, поэтому исполнители могут ориентироваться не только на мелодические «модели», но и на основу из ладовых функций. Вывод прост: если говорить о «моделях», то в этой роли могут выступать структуры разных уровней: фразы, предложения, периоды, мотивы.

Аргументом в пользу гармонии в её классическом виде, которая реально есть в русских народных песнях можно считать тот факт, практически все песни прекрасно и легко гармонизируются. Современная гармония нисколько им не противоречит. Это говорит о том, что все ранние этапы развития музыкального мышления хорошо умещаются в более поздние этапы. В прошлом нет ничего такого «уникального», что было бы не подвластно современному, более развитому. Как если бы в древней математике было что-то такое «уникальное», чего нельзя понять силами современной высшей математики – этого невозможно даже представить. И математика, и музыкальная теория – это формы познания мира, и более поздние формы включают в себя все более ранние формы.

Вероятно, смысл анализа мелодической композиции совсем не в том, чтобы создать какие-то непонятные абстрактные формулы (аава, 5-1-5 с восходящими-спадающими стрелками-отрезками), а в том, чтобы выявить механизмы работы функций лада, структур мелодии, стиха, ритма; раскрыть законы соответствия разделов формы и ладовых функций (если они есть). Всё это должно быть вскрыто, объяснено, найдена внутренняя логика, смысл, который можно осознать, прочувствовать. И не в виде последовательности букв (аава) или цифр (1-5-1), а в виде реальных механизмов, позволяющих запомнить мелодию, ориентироваться в возможных вариациях её, узнавать её даже в варьированном виде, уметь воспроизводить подобного типа другие мелодии, не путать их, и т.д. Тогда же можно будет искать, и находить отличия одних типов от других, в виде этих же механизмов, осознанных и ощущаемых, в особенностях работы этих механизмов, а не в виде простых но «бессмысленных» буквенно-цифровых последовательностях, которые ни о чём не говорят, и никак не помогают ни понять, ни прочувствовать музыку, ни запомнить её, ни оперировать ею.

Для себя мы делаем главный вывод. Структурно-типологическое направление изучения и анализа песенного фольклора пока ещё не разработано. Не определены внятно даже параметры и критерии анализа, они ещё спорны, не сформировались. Согласно модели исследования в структурно-типологическом направлении, надо сначала выявить формы, проделав анализ. Затем, на основе этих форм, воспроизвести «модель» текста. После этого, на основе сопоставления и анализа ряда моделей, выводятся «типы» их. А уже из этих типов создаётся «типология» – система типов. Как видим, если даже параметры анализа остаются пока спорными, то до моделей пока довольно далеко. А значит, ещё более далеко до их типов, и до их типологии. Получается, что даже первый шаг пока ещё не сделан определённо, даже он вызывает сомнения. Не говоря уже о последующих этапах исследования.

Возможно, сам подход в целом правильный и перспективный. Но пути его воплощения пока остаются спорными в работах гнесинских авторов. Пока ничего не объясняется, всё выглядит как набор гипотез, как поверхностная описательность. Возможно, это направление будет скорректировано, а возможно, будет выбран принципиально другой путь в заполнении этого направления. Например, путь следования «классическим» подходам, понятиям, терминам и направлениям. Последнее, на наш взгляд, наиболее вероятно. Это же относится не только к анализу лада и мелодики, но и к анализу ритмики и стихосложения.

Общий подход в исследовании песенного фольклора в направлении структурной типологии, вероятно, имеет будущее, если рассматривать его предельно абстрактно. А именно, как факт того, что есть форма, есть её структуры, есть их типы, составляющие некую систему, т.е. типологию. Но то, как этот подход будет развиваться конкретно – это вопрос времени. Сейчас нет однозначного ответа, что действующий подход правильный. Вероятно, у метода есть смысл в отношении языкознания, где свои подходы и критерии. Но в музыке это явный тупик.

Хотелось бы пригласить автора и приверженцев этого направления ответить на поставленные вопросы, и, возможно, тем самым изменить нашу позицию. Или признать нашу правоту, и, тем самым, подойти к переосмыслению их действующей позиции.

Содержание

Введение. Общие вопросы методологии	3
Общий методологический подход (чего хотим, и как)	4
«Язык» и «текст» в фольклоре.....	5
Методика моделирования фольклорных текстов	6
Выводы.....	7
Часть 1. Лад и ладовая организация народных песен	8
Определение лада и ладовых функций	8
Структура лада: ладовые оппозиции	10
Синтагматика или «горизонтальный компонент» лада?.....	11
Основной тон лада	12
Вертикальный компонент лада.....	12
Соотношение лада и фактуры.....	13
Парадигматика и синтагматика лада.....	14
Народные лады и их отличие от классических	15
Признаки модальных ладов	16
Лад, ладовые функции, гармония, тональность в классической трактовке	17
Выводы.....	20
Предлагаем новые подходы к пониманию лада.....	22
Часть 2. Мелодическая композиция и мелодическая организация народных песен	24
Определение мелодической композиции и ячейки	24
Концевой тон, концевая опора, ладовый центр ячейки	25
Признаки ячейки	25
Факультативные качества ячейки	27
Тип мелодической композиции	27
Соотношение лада и мелодической композиции как языка и речи.....	28
Примеры ладового и мелодических анализов, и их выводы	28
Соотношение мелодической и ритмической композиций.....	30
Музыкальный синтаксис, формы композиций, особенности «музыкальной ткани».....	31
Выводы.....	31
Предлагаемые общие подходы к трактовке мелодии мелодических композиций.....	34
Часть 3. Мелодический тип.....	35
Определение мелодического типа.....	35
Соотношение лада и фактуры.....	36
Выводы.....	36
Заключение	37
Выводы по разделам	37
Наши предложения по основным методологическим подходам к изучению лада и мелодики	44

Котеля Валентин Анатольевич

Ладово-мелодическая организация
песенного фольклора

Проблемы методологии исследования
в структурно-типологическом направлении

Научная и общая редакция, компьютерный набор и вёрстка макета – В.А. Котеля

Подготовлено к печати 27 июня 2016 года

Государственное бюджетное учреждение культуры
«Белгородский государственный центр народного творчества»
308006, г. Белгород, ул. Широкая, 1. E-mail: bgcnt@rambler.ru , bgcnt@mail.ru , bgcnt.ru