

Л. А. ВИШНЕВСКАЯ

Саратовская государственная консерватория
(академия) им. Л. В. Собинова

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ МОНОДИЙНЫХ И ГАРМОНИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ ПОЛИФОНИИ В ТРАДИЦИОННЫХ БУРДОННЫХ ПЕСНЯХ ЧЕРКЕСОВ И КАРАЧАЕВЦЕВ

УДК 781.7

Бурдонная певческая и инструментальная культура разных народов даёт богатейший материал для формирования теории полифонии в многоголосной музыке устной традиции. Таковой осмысляется черкесская и карачаевская сольно-бурдонно-ансамблевая песенная традиция, сложившаяся на базе функционального типа двухголосия и уподобляющаяся образцам полифонии, представляющим «фактически проявление монодийного мышления, хотя и в многоголосном виде» [6, с. 169].

Оппозиция «монодия-контрапункт» [там же, с. 166] определила устои полифонического мышления в бурдонной певческой традиции черкесов и карачаевцев: по своей природе присущего как устной, так и письменной традициям вокального многоголосия. Это обстоятельство обусловило методологические установки данной статьи: обращение к теории полифонии как в академической (в том числе, современной), так и в народной (в том числе, профессиональной) музыке; опору на слуховой опыт, дающий множество точек соприкосновения разных музыкально-языковых систем; учёт мнения авторитетных исследователей о структурной общности раннего многоголосия в мировом музыкальном пространстве (М. Шнайдер, Ю. Евдокимова, М. Сапонов, И. Жордания и др.). Отмечая несходство двух языковых систем музыки устной и письменной традиций, Э. Алексеев ещё в 1980-х годах призывал взглянуть на фольклор и академическое творчество «как на одинаково существенные составляющие единой музыкальной культуры» [1, с. 23]. Исследователь говорил о том, что народная и композиторская музыка «обладают в сущности одним и тем же набором свойств» [там же, с. 164], по-своему функционирующих в каждой из систем. В поисках адекватных методов анализа фольклора учёный называет возможность толкования одной культуры «в ряду других культур» [там же, с. 25] на основе содержательных эквивалентов разных языков. В этом плане монодийные и гармонические компоненты полифонического целого в песенном многоголосии народов представляют тот содержательный слой, который связывает

разные языковые системы в музыке устной и письменной традиций.

Песенное бурдонное двухголосие черкесов и карачаевцев¹ представляет древнейший пласт вокального многоголосия. *Респонсорно-антифонный* и *диафонный* типы бурдонного двухголосия, охватывающие песни самых разных жанров, сформировали полифоническое мышление на основе автономности и взаимодействия двух равноправных голосовых партий. Внешне их координация осуществляется в системе *рельефо-фоновых* отношений, присущих *гомофонии*: вербальный напев (рельеф) принадлежит партии солиста, невербальный напев (фон) – ансамблевой партии *ежью-эжью*. Многоплановый контраст голосовых партий, соотносимых по принципу оппозиционной пары (вербальность – невербальность, декламация – вокализация, ритмическая дивизивность – ритмическая аддитивность, ладовая неопределённость – ладовая централизация и т. д.), «уводит» от однозначности их характеристик в контексте гомофонии, предполагающей наличие главного – рельефа и второстепенного – фона.

Гомофонное толкование песенного двухголосия противоречит функциональному равноправию голосов, соотнесённых в многомерном музыкальном пространстве в виде вертикали, горизонтали и диагонали – координат природного пространства, остро ощущаемого в культуре горцев. Можно предположить, что совокупный линейно-горизонтальный и пространственно-вертикальный «взгляд» изначально присутствовал в традиционной вокальной полифонии народов и способствовал формированию многоголосия, подчинённого как монодийным, так и гармоническим законам его «структурирования»². Сочетание монодийных и гармонических принципов мышления отражает высококонтекстную специфику традиционной культуры народов; отвечает синкретизму этнической музыки черкесов и карачаевцев, семантическая система которой выявляет спектр социокультурных ассоциаций и доминирующее значение сольно-ансамблевого исполнительства в любом виде музыкального творчества.

Структурные закономерности *северо-кавказской певческой модели*³ сложились на основе *монодийно-гармонического* выражения пространственно-временных, интонационных, ритмических и ладовых отношений компонентов ансамбля. При этом следует отметить, что монодия и гармония не проявляют в песнях своих коренных признаков. Монодия как самостоятельная и специфическая форма, жанр, философия и эстетика (канонизированные в восточно-макомных традициях, в христианских культурах храмового пения) не получает (в песенной музыке) преломления подобного содержания и выражена в синтаксических свойствах напевов. Гармония как один из видов многоголосия не получает своей аккордо-функциональной реализации в песенном двухголосии и обозначена вертикалью, ориентированной на определённый тип интервалики. Взаимодействие элементов разных пространственных координат в контексте оппозиции «*монодия–контрапункт*» представляет, на наш взгляд, полифоническую универсалию ранних многоголосных традиций. Можно провести параллели древнего песенного многоголосия народов с ранними образцами европейского академического средневекового многоголосия (параллельный и мелизматический органум) или с восточной монодией, позволяющей «в уме» воспроизводить в одновременности то, что реально интонируется разновременно. Осуществляемая подобным образом вертикализация монодии – принципиально важный момент её структуры ... свидетельствующий об имманентной связи монодии с многоголосием» [5, с.14].

Распев монологической, функционально самостоятельной партии солиста предстаёт аналогом монодии – изначального одноголосия без всякого «подтекста» (гармонии) и без фактурно-функциональных сопоставлений – «отягощённой» дополнительным пространственным компонентом (ежью-эжью). Как перераспределение монодии в пространстве предстаёт респонсорно-антифонное двухголосие; как наложение двух монодий – диафонное двухголосие, параллельное голосоведение которого можно рассматривать в виде утолщения монодийного напева солиста⁴. Понятие «контрапункт» в раннем многоголосии трактовалось синонимом понятия «гармония» [6, с. 168]. Исторический синкретизм гармонии и контрапункта – «наиважнейшее качество полифонического мышления, сохранившееся на протяжении всей его эволюции» [там же] – объясняет гармонические черты полифонии песенного двухголосия, проявляющиеся на основе партии ежью-эжью. Именно гармонический элемент системы руководит образованием многомерного пространства, в котором может совмещаться звучание нескольких «монодий».

Диалог «разных миров» монодийной и гармонической систем мышления требует осмысления процесса и результата их взаимодействия. Семантический и синтаксический анализ полифонических компонентов сольно-бурдонной певческой модели позволяет выде-

лить два типа процессуального взаимодействия разных систем, обусловленного: а) направляющей ролью монодийных и б) управляющей ролью гармонических принципов мышления в рамках полифонического целого.

Направляющая роль монодийных принципов мышления вскрывается на уровне звуковысотных и ритмических характеристик напева солирующей партии. Его способность к самоорганизации обеспечена принципом «повышенной неоднородности элементов» (С. П. Галицкая) монодийной системы мышления в условиях звуковысотной горизонтали. Мелодекламация партии солиста демонстрирует совмещение однородного (канонизированного) круга попевок, ритмов, ладовых характеристик с многообразием комбинастики их сочетаний в пределах одного напева или в песнях разных жанров. Это свойство солирующей мелодической линии обусловлено монодическим *законом компенсации*, наиболее ярко наблюдаемым в сфере ритма и метра: в фольклоре многих народов Северного Кавказа, восходящих к архаическому пониманию музыки не в связи с голосом и пением, а в связи с ритмопространством пантомимы (танец), речи (мимесис артикулируемых междометий, возгласов, криков), инструментальных наигрышей и культовой декламации-жестикуляции общинно-племенных жрецов и шаманов, а так же в связи с ритмо-звуковыми ассоциациями хозяйственно-трудовой деятельности. Ритмическая *нерегулярность* (мономерные, синкопированные, дробные фигуры дуоли, триоли, квартоли и т. п.) и метрическая переменность – компенсируются *регулярным* чередованием дивизивных (дробных, «измельчённых» слога-тонов) и аддитивных (выдержанных, крупных слога-тонов) ритмических формул, а так же периодичной повторяемостью метрических (временных) «событий» мелострофы на уровне целостной песенной композиции. Монодическую направленность песенного мышления раскрывают и звуковысотные характеристики напева солирующей партии. В основе интонационной системы обеих традиций лежат узкообъёмные ладозвукорядные модели трихорда, тетрахорда и пентахорда. Характерно образование напевов широкого диапазона: долгое звучание в зоне инициальной узкообъёмной попевки (в виде её интонационно-ритмической «обработки») постепенно или резко контрастно смещается в нижний регистр напева на основе нанизывания аналогичных (или близких по объёму) мелодических звеньев.

Процесс опеования и ритмического акцентирования определённого тона в каждом из мелодических звеньев обуславливает активность ладовой переменности, сообщающей напеву черты монодийной дискретности. В качестве *типовых структур*, компенсирующих ладовую нестабильность (и даже неопределённость в начальных разделах мелострофы), в обеих песенных традициях выступают: квинтовый (реже квартовый, терцовый или октавный) тип отношений устоев; предопределение местоположения

устоя (финальный устой как самый низкий тон всего напева; цезурный устой как завершающий тон запевного раздела); закрепление звуковысотных вариантов второй, шестой и седьмой (реже третьей) ступеней целостного ладозвукоряда; контрастно-регистровый (Э. Алексеев) мелодический контур напева, который исследователи определяют как «террасообразный» [2, с. 99]; частое употребление квинтового тона лада в качестве «единой точки отправления» [там же, с. 96] или доминирующего тона солирующего напева; отсутствие широкоинтервальных мелодических ходов и преобладание псалмодирующего характера мелодекламационного интонирования. Одновременно действие принципов самоорганизации в условиях неоднородности элементов монодийной системы мышления вызывает процесс *детализации типовых структур* (С. П. Галицкая), наблюдаемой в *вариантном* развёртывании конкретного напева, в этнической самобытности интонирования устойчивых синтаксических единиц музыкального текста⁵. Индивидуальное преломление типовых структур можно наблюдать на всех синтаксических уровнях солирующего напева: попевочно-интервальном, ритмическом, ладовом. Но более всего оно проявляется на уровне мелодического генезиса традиционной декламации, обнаруживающей орнаментально-мелизматические восточные черты распева (в карачаевской песенной культуре) и просодические азиатские черты мелодекламации (в черкесской (адыгской) песенной культуре).

Немонодийная сущность бурдонного двухголосия раскрывается с позиций *гармонического мышления*, «заявленного» в гомофонном разделении компонентов ансамбля на рельеф и фон. Неоднозначность действия гармонических принципов мышления обусловлена функциональной бинарностью ансамблевой партии ежью-эжью, совмещающей черты гармонического фона и полифонического (мелодико-ритмического) контрапункта. Это обусловило *управляющую роль гармонических процессов мышления*, законы которого обеспечивают более высокую степень организации звуковысотных отношений, полнее отражают многомерность жизненных явлений. Интервальная регламентация пространственной вертикали в виде октавы, квинты, кварты сближается с интервальной гармонией ранних форм многоголосия. Гармонические ассоциации усилены противодвижением голосов, возникающем в диафонном двухголосии. Здесь круг интервальной гармонии расширен и даже отмечаются случаи возникновения трезвучной вертикали (при наличии квинтового ежью-эжью).

Управляющая функция «гармонии» очевидна в композиции мелострофы диафонного двухголосия: модулирующий переход монодийного запева в ансамблево-гармоническое продолжение песни подразумевает перестройку системы и управляющее значение гармонических принципов мышления. Прежнее самостоятельное (запев) становится соподчинённым в но-

вых фактурных условиях. Управляющая функция «гармонии» наблюдается и в тенденции к сглаженности интонационного строя ансамблевого разноголосия, в котором бурдон выступает механизмом «темперации» вокальной экмелики напева солиста, залогом гармонической согласованности ансамбля. Подобие гармонического периода возникает в форме мелострофы, нередко разделённой на равномасштабные полустрофы. В создании такого подобия решающая роль отводится исполнительскому ощущению ритма формы мелострофы как дробной цезурированной композиции, отличающейся масштабной компактностью и мелодической завершёностью. Даже в случаях расширения формы мелострофы эпических, обрядовых, героических или плачевных песен – указанный ритм сохраняется в качестве типового, «умноженного» повторами внутри мелострофы. Управляющая роль гармонических принципов мышления наиболее отчётливо проявлена на уровне *ладовой функции* ежью-эжью. Гармонические черты лада формируются в кадансовых зонах мелострофы. Первое появление бурдонной вертикали (в виде унисона, октавы или квинты) уподобляется латентному виду «тоники», означающей смену ладовых отношений и отвергающей намеченные устои лада в запевном разделе. Характерна ладовая ситуация, в которой высотное положение вступившей партии ежью-эжью предвосхищает заключительный устой. В этом случае ладовое отличие идентичных высот заключается в том, что первое появление «тоники» нестабильно на стыке монодийного запева и многоголосного продолжения, «балансирует» между монодийным и гармоническим осмыслением вертикали (что особенно остро ощущается в случаях стреттного вступления бурдона). Заключительная «тоника» – централизующий результат предыдущего ладового развития, момент функционального единства голосов, управляемых бурдонным басом, – гармонический элемент, фиксирующий единую высотно-ладовую перспективу голосов. Вместе с тем, нельзя не отметить, что октавно-унисонный или квинтово-октавный «специфически монодийный вид тоники» [3, с. 126] представляет вертикаль, сохраняющую монодийные черты мышления до конца мелострофы. Ладовая централизация может действовать как на уровне заключительного каданса, так и на уровне *арочного* обрамления целостного напева. Подобные примеры демонстрируют приближение к гармонической трактовке образующейся ладовой системы, проявляют элементы октавно-гармонических ладов. Созданию ладозвукорядной централизации способствуют стабильно-мелодические формулы ежью-эжью: I-VII-VI-VII-I; I-VII-VI-I; I-VII-I; VII-I.

Подобные ладовые попевки бурдона (особенно распространённые в диафонном двухголосии песен XIX-XX веков) закрепляют тоникальные свойства ежью-эжью в гармонической системе мышления, как например, в черкесской *гыбызе* (плаче) «Али Бердуков»⁶ (пример №1).

Пример № 1

"Али Бердуков"
(ЧЕРКЕССКАЯ)

Процесс взаимодействия монодийных и гармонических принципов мышления осуществляется синхронно во временном (линейном) и пространственном (вертикальном) аспектах и вскрывает некоторые законы диалектики: в частности, закон отражения свойств одного объекта в недрах другого. Закон отражения охватывает все уровни взаимодействия монодийных и гармонических элементов песенной музыки и выявляет в противоположном объекте самые существенные, стабильно-инвариантные признаки иной системы. Инвариантом монодийного мышления в песнях выступает интонационно-ритмическое (мелодическое) выражение системы: явно представленное в напеве солиста и отражённо – в напеве ежью-эжью. Инвариантом гармонического мышления в песнях выступает ладовый тип отношений элементов системы в виде бурдонной «перегармонизации» монодийных ладовых структур солирующего напева. Действие механизмов закона отражения в полифонии песенного двухголосия – процесс тонко-изысканного и весьма чувствительного исполнительского ощущения слаженности ансамблевого целого. Чувство партнёрства, обусловленное коллективным со-творчеством, становится, быть может, более насущной творческой задачей, нежели сохранение индивидуального начала «персонажей песенного театра».

Слаженность ансамбля на основе закона отражения подразумевает гибкую и не всегда однозначную реакцию героев музыкального сюжета на «сообщение» партнёра. Таков процесс отражения свойств монодийной системы мышления в партии ежью-эжью: бурдон не просто включается в разные моменты звучания солирующего напева, но «выходит» из запева солиста, отражая свойства жанра в более яркой певческой манере, нежели мелодекламация солирующего напева. Бурдон в обострённой форме обнаруживает такие черты монодийного мышления, как мелодическую составленность-дискретность (особенно в смешанных антифонно-диафонных видах партии ежью-эжью), симметрично-циклическую структуру напева, мелодическое дублирование монодийного распева солиста на уровне вторы (в диафонных видах партии ежью-эжью). Таково и отражение свойств ладогармонической системы мышления в партии солиста, координирующей свой напев с централизованной ладовой формулой напева ежью-эжью. Для монолога солиста характерна внутренняя его «диалогизация»

[4, с. 9], проявляемая уже на уровне запева. Так, во многих запевных формулах, начальный посыл-приветствие (в виде тона, утверждаемого опеванием, растяжением, ассонантным возгласом) интонационно переключается с моментом вступления партии ежью-эжью и тем самым предвосхищает появление элементов иной системы мышления. Мелодика солирующего напева обнаруживает гармонический трезвучный тип интонирования, и участие подобного интонирования в заключительных мелодических оборотах усиливает весомость ладового устоя, уподобляющегося гармонической тонике. Аналогичное ладовое значение приобретают и другие интонационные модели солирующего напева (кварта, секста, септима). Самые яркие черты – в аспекте ладовой централизации – обнаруживает квартовая попевка (верхнеквартовый тон запевного инициала) как базовая интонационная структура в солирующей мелодике песен разных жанров.

Гибкость действия закона отражения объясняет специфику процесса взаимодействия монодийных и гармонических элементов песенной музыки. Её суть – в возникновении двусторонней связи (на уровне отражающей способности функционирования каждой из систем) и диалектического противоречия (на уровне удержания коренных свойств системы) напевов солиста и бурдона. В создании двусторонней связи разных систем мышления особая роль отведена квинте как инвариантной и многофункциональной структуре, выступающей в качестве линейно-вертикально обратимого элемента системы. Наиболее острое противоречие взаимодействия элементов разных систем присуще ладофункциональным отношениям напевов диафонного двухголосия. Здесь могут возникать ладовые функции и связи, принадлежащие одновременно монодийному и гармоническому типам мышления. В некоторых случаях подобное противоречие не разрешается вплоть до окончания мелострофы, фиксирующей разновысотный финалис напевов солиста и ежью-эжью, как например, в карачаевской героико-эпической песне «Солтан-Хаджи»⁷ (пример № 2).

Пример № 2

"Солтан-Хаджи"
(КАРАЧАЕВСКАЯ)

Основанный на принципах закона отражения, диалог элементов монодийной и гармонической систем мышления породил смешанный тип полифони-

ческого целого в бурдонном многоголосии черкесов и карачаевцев. Синхронное действие разных систем привело к образованию полилогического диффузного результата, характеризующегося невозможностью однозначной оценки полифонических компонентов двухголосия. Смешанно-диффузный тип полифонического мышления в исследуемой певческой традиции существует совершенно самостоятельно, не являясь неким переходным этапом к гармонической системе мышления. Это подтверждается временной, жанровой устойчивостью сольно-бурдонно-ансамблевого певческого стиля, а также обращением к сольному пласту авторской песни в XX веке. В творчестве наиболее талантливых создателей и исполнителей сольной песни, хранящих в памяти традиционную форму исполнения, слуховым ориентиром выступает бурдонно-ансамблевый певческий идеал. Он обусловил двойственное

восприятие мелодики песен, вмещающей элементы обеих голосовых партий традиционной ансамблевой песни. Это, прежде всего, мелодекламация, в которой усилено монодийно-мелодическое начало и проявлены черты *квазибурдона* в виде отчётливо ощущаемого и подчёркиваемого ладового устоя.

Проведённое исследование приводит к следующим выводам. Полифоническое двухголосие сольно-бурдонных песен черкесов и карачаевцев представляет синтез монодийных и гармонических структур, репрезентирующий основы ранних форм многоголосия и перекликающийся с пониманием полифонии в современной музыке. Гетерозивные свойства функционального двухголосия песен сформировали диффузно-смешанный тип полифонического мышления, проявленный в открытости каждой из систем к восприятию элементов другой системы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Заявленная проблема статьи, актуальная для песенного многоголосия многих народов Северного Кавказа, освещается на основе наблюдений автора за исполнительским процессом, а также на основе результатов аудиально-слухового и нотографического анализа опубликованных и неопубликованных (в частности, собранных автором статьи) бурдонных песен черкесов (субэтнической группы восточной ветви адыгского народа) и карачаевцев (субэтнической группы западной ветви карачаево-балкарского тюркоязычного этноса) – народов, с XV века проживающих на территории современной Карачаево-Черкесии.

² Обращение к монодийным истокам песенного двухголосия оправдано и с точки зрения евразийского и восточного генезиса этнической культуры черкесов и карачаевцев.

³ Данное понятие вводится впервые в музыкальное кавказоведение.

⁴ Монодийная сущность традиционного многоголосия особенно отчётливо выявилась в современной авторской песне черкесов и карачаевцев: ориентированной на новый сольный исполнительский канон и в то же время, в своей структу-

ре, оставляющей «лазейки» для проникновения ансамблевой поддержки ежью-эжью.

⁵ Детализация типовых интонационных, ритмических, ладовых структур наглядно обнаруживается в процессе сравнения этнических и субэтнических версий одного напева в песнях разных жанров. Таковы, к примеру, шапсугский, кабардинский и черкесский варианты адыгской гъыбзэ (плач, сетование) «Сармахо» (непереводимое жалобное обращение); двух кабардинских и черкесского вариантов *нартской* (эпической) «Песни Лашин» (имя героини нартского цикла песнопений); карачаевский (историко-героический) и балкарский (героико-эпический) варианты песни «Гапалау» (имя героя) и т.д.

⁶ Запись песни хранится в фондах Радио Карачаево-Черкесии (ед. хр. 17). Исполнители: Галим Шевхужев (солист), хор стариков а. Алибердуковский (ежью). Расшифровка автора.

⁷ Запись песни хранится в фондах Радио Карачаево-Черкесии (ед. хр. 9). Исполнители: Магомет Хубиев (солист), Б. Халилов, М. Мамчурев, М. Хабичев, Ш. Эбзеев (эжью). Расшифровка автора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. – М.: Сов. композитор, 1988.

2. Ашхотов Б. Неизвестное об известной теме М. И. Глинки // Музыкальная академия. – 2008. – № 2. – С. 95-102.

3. Бершадская Т. Лекции по гармонии. – Л.: Музыка, 1985.

4. Вартанова Е. И. Черты стиля позднего симфонического творчества С. В. Рахманинова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1988.

5. Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. – Ташкент: Фан, 1981.

6. Теория современной композиции. – М.: Музыка, 2005.

Вишневская Лилия Алексеевна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

