

Звуковысотная организация тувинского героического сказания «Хунан-Кара»

Аннотация. Работа посвящена исследованию ладофункциональной системы тувинского эпоса с помощью универсально-грамматического подхода, разработанного В.В. Мазепусом. Составлена матрица сочетаемости функционалов, описывающих систему представлений народного исполнителя о звуковысотных соединениях, разрешенных нормами тувинского эпического стиля.

The paper studies the modus-functional system of Tuvinian epos using the universally-grammatical method elaborated by V.V. Mazepus. The matrix array of combinability of functionals is made which describe the system of conceptions that a folk singer has about the pitch combinations allowed by the requirements of Tuvinian epic style of singing.

Ключевые слова: ладовая организация тувинского эпоса, универсально-грамматический метод. Modus ordonnance of Tuvinian epos, universally-grammatical method.

УДК: 398.

Контактная информация: 630090, г. Новосибирск, ул. Николаева, д. 8. Институт филологии СО РАН. Тел.: (383)330-14-52. E-mail: novikova_o_v@sibmail.ru.

Современная фольклористика располагает нотированными записями нескольких тувинских сказаний и сказок *тоол*, записанных в манере так называемого напевного исполнения *ырлан ыдар* [Кыргыз 1997: 40–41]. Эта манера исполнения предполагает пение произведения от начала до конца на мелодию, по стилистическим характеристикам отличающуюся от напевов других жанров [Кыргыз 1992: 81–82]. Однако специального исследования, посвященного изучению звуковысотной организации тувинского эпоса, по-видимому, пока не проводилось. До сих пор исследователи ограничивались краткими наблюдениями по поводу тонового состава и, изредка, функциональности ступеней эпических звукорядов (см., например: [Кыргыз 1997: 50–51]), констатируя в напевах разных *тоол* общие стилистические закономерности [Кыргыз 1994; Кыргыз 1997].

Между тем, уже на основе имеющихся нотированных фрагментов сказаний и сказок можно отметить разнообразие их звукорядов, которые могут быть как гемитонными ($a-h/b-c/cis-d-es/e$, $(g)-a-b-c-d-es-f-g$; $c-d-e-f(fis)-g-a-c-d$), так и ангемитонными ($a-h-D-e-a$; $a(as)-C-d-e-g-a$; $(f)-g-a(as)-(b/h)-C-d-e(es)-g-a$; $g-a-h-C-d-e-g$) с вариантами ступеней. При этом видно, что инициальными и конечными тонами музыкальных строк являются некрайние ступени звукоряда. Тенденция начинать и заканчивать тирады напева определенной ступенью очень часто нарушается уже на протяжении одного образца. В целом, несмотря на кажущуюся простоту эпических мелодий, подобные наблюдения свидетельствуют о нетривиальности звуковысотной системы тувинских героических сказаний и позволяют предполагать наличие в эпических звуковысотных системах как общетувинских, так и индивидуально-исполнительских закономерностей.

Для изучения ладофункциональной системы тувинского эпоса было избранно героическое сказание «Хунан-Кара», записанное в 1959 г. от Чанчы-Хоо Чапаажыковича Ооржака [Кыргыз 1997: 530]. В программу исследования, основанного на методологии универсально-грамматического подхода В.В. Мазепуса [1993], входил ряд аналитических процедур, в числе которых – сегментация материала, анализ дистрибуции сегментов, установление системы структурных инвариантов (а вместе с ней и общих грамматических закономерностей), построение порождающих моделей и их культурологическая интерпретация.

Несмотря на наличие нотированной, т.е. уже сегментированной формы записи сказания, потребовалось провести его повторную сегментацию в соответствии с современными представлениями о ва-

риантности ладовых ступеней и реализующихся на них звуковысотных контурах [Кондратьева 2006]. Это стало возможным благодаря опубликованной аудиозаписи «Хунан-Кара», позволившей также увеличить длину нотированного текста.

В результате сегментации выявилось 29 тоном, по статистически выделенным высотам образующих шкалу f_1 -*as-b-c-d-es-f-g* с широкими, но не пересекающимися зонами ступеней. Тонемы делятся по длительности на краткие и долгие, по типам реализующихся высотных контуров – на ровные, входящие, исходящие и мордентные. Ровными и входящими могут быть тонемы всех ступеней; исходящими – только *b*, *c*, *es* и *f*; мордентными – *as*, *b*, *c* и *f*. Тонемы ступеней f_1 и d представлены лишь краткими длительностями.

Поскольку входящие, исходящие и морденты встречаются достаточно редко (что, вероятно, связано и с ограниченностью материала), оказалось целесообразным отождествить высотные контуры, реализованные на каждой из ступеней, а также их длительность. Как следствие, каждая из ступеней звукоряда была интерпретирована как самостоятельная тонема.

В результате процедуры сегментации сократились некоторые «подробности» первоначальной нотации [Кыргыз 1997] – например, исчезли расшифровки мордентов; выписанные форшлагами скольжения к ступени интерпретировались как входящие контуры, и т.д. Кроме того, был уточнен звукоряд сказания, который в нотированном варианте З.К. Кыргыз включал хроматизм (...*d-es-e-f*...).

Поскольку функции ступеней могут по-разному проявляться внутри архитектурных построений и на их границах, в дальнейшем ладовом анализе была учтена музыкально-архитектоническая организация сказания. Так, музыкальную композицию *тоол* образуют мелодические тирады с произвольным количеством музыкально-поэтических строк (от одной до, как минимум, семи), которые чаще всего отделяются друг от друга паузой и / или вдохом исполнителя, а также мелодическим сходством начальных оборотов¹⁰.

В свою очередь, тирады могут делиться на музыкально-поэтические строки, которые кратны текстовым, выделенным филологами при публикации сказания¹¹. Чаще всего одна музыкальная строка равна одной или двум текстовым строкам либо две музыкальных строки соответствуют одной текстовой. Среди музыкальных способов деления тирады на музыкально-поэтические строки – долгая конечная слогомота, мелодическая повторность строк или чередование мелострок нескольких типов, «мелодическая рифма» (т.е. мелодически одинаковые окончания или начала строк). Все эти средства могут быть задействованы как одновременно, так и по отдельности.

Тем не менее, поскольку во многих случаях деление на мелостроки только по музыке, без поэтического текста, невозможно, выделение мелострок в тираде по музыкальным признакам нельзя считать регулярным, а следовательно, достоверным и значимым с точки зрения музыкально-архитектонической функциональности.

На первом этапе ладового анализа была составлена дистрибутивная матрица 1, в которой знаком «+» отражены все встретившиеся внутри тирад сказания сочетания ступеней. Границы тирад показаны в матрице знаком «∅». Чтоб проверить предположение о незначимости с точки зрения ладовой функциональности такой архитектурной единицы, как музыкально-поэтическая строка, в матрицу были также внесены соединения ступеней с границей музыкально-поэтической строки, обозначенной знаком «_». Заполненность в матрице 1 строчки «_» показывает, что начинать музыкально-поэтическую строку может любой тон; заполненность столбца «_» также свидетельствует об отсутствии ограничений на завершение строки той или иной ступенью (отсутствие зафиксированных соединений начал / концов строк с тоном *g*, встретившимся однократно только в первой тираде сказания, нельзя считать достоверным). Поскольку это обстоятельство дает дополнительное подтверждение существованию мелодических единств только лишь в виде тирад, в дальнейшем ладовом анализе музыкально-поэтические строки приниматься во внимание не будут.

Второй этап ладового исследования предполагает анализ парной сочетаемости сегментов и системную интерпретацию отражающей эти соединения матрицы 1. При этом следует учитывать статистические данные, а именно – частоту появления того или иного тона в расшифрованном тексте сказания¹². Системная интерпретация необходима для того, чтоб учесть возможные, но не встретившиеся на ограниченном материале из-за редкости соединения, а также отбросить ошибочные сочетания

¹⁰ О наличии зачинных и каденционных оборотов в эпических тирадах упоминает, в частности, З.К. Кыргыз [1997: 52].

¹¹ Поскольку система тувинского стихосложения до сих пор не получила однозначного определения и большинство исследователей склоняются к верлибру, выделение строк в эпических текстах представляет собой довольно сложную филологическую проблему с неоднозначным решением.

¹² Цифры, расположенные слева от матрицы 1, отражают частоту появления соответствующих тонов.

тонов, предположительно содержащиеся в нотировке (иными словами, выявить несомненно разрешенные и несомненно запрещенные соединения). Для этого следует последовательно разобраться с ролью каждого элемента лада в наблюдаемом тексте и определить его функцию¹³.

		f_1	as	b	c	d	es	f	g	$-$	\emptyset
25	f_1	+	x	+	+	+	x			+	+
51	as	x	+	+	+			+		+	
684	b	+	+	+	+			+		+	+
284	c	+	+	+	+	+	x	+		+	+
48	d	x		+	+	+	x	+		+	
11	es	x			+	x	+	+		+	
119	f		+	+	+	+	+	+	+	+	
1	g							+			
	$-$	+	+	+	+	+	+	+			
	\emptyset			+	+			+			

(1)

Так, обращает на себя внимание заполненность строки и столбца f , свидетельствующая о выделенности данного элемента в ладовой системе благодаря его свободе соединения с любыми ступенями звукоряда, а следовательно, возможности участвовать в мелодических скачках, в том числе на широкие интервалы. Его нижнее октавное удвоение – ступень f_1 , – по-видимому, обладает сходными свойствами, поскольку, несмотря на свою редкость (f_1 встретилась 25 раз в имеющемся тексте), участвует в скачках на квинту и сексту ($c-f_1$, f_1-c и f_1-d).

По-видимому, оба этих элемента являются так называемыми универсальными эллиптирующими распространителями, или эллиптизаторами, – т.е. такими ступенями, которые могут стоять в любом месте текста, в то время как их изъятие из него может привести к неправильным (т.е. недопустимым в традиции) звуковысотным последованиям. Следовательно, в матрице 1 можно заполнить клетки $es-f_1$, $d-f_1$, $as-f_1$, f_1-as и f_1-es : поскольку все эти соединения включают редкие или сравнительно редкие элементы (тон es встретился 11 раз, d – 48 раз, as – 51 раз), данные сочетания ступеней нельзя считать достоверно запрещенными. Соединения, добавленные в результате системной интерпретации, показаны в матрице 1 знаком «x».

В то же время не подлежат заполнению клетки $f-f_1$ и f_1-f : в данном соединении участвует частый элемент f (встретился 119 раз), поэтому последовательности $f-f_1$ и f_1-f следует считать достоверно запрещенными – по-видимому, в системе недопустимы октавные скачки.

Таким образом, первый выделенный в результате анализа функциональный класс [Мазепус 1993] включает два элемента f и f_1 . При этом имеется запрет на последовательное расположение в тексте разных представителей этого функционала. Кроме того, в начале и конце тирад данный инвариант может быть представлен только одним своим элементом: лишь f может начинать тираду и только f_1 – ее завершать.

Все остальные элементы группируются в матрице 1 вдоль главной диагонали, что свидетельствует о системе конфинального типа [Мазепус 1993], подразумевающей синтагматические отношения между элементами (т.е. такие, которые возникают между соседними сегментами). Под конфинальной (от лат. *confine* – смежность, близость, соседство) понимается такая организация лада, при которой возможность соединения ступеней определяется не интервалами между ними, а количеством промежуточных ступеней по звукорядной шкале. Максимально допустимую ширину мелодического хода передает порядок конфинальности в виде верхних индексов у данной ступени – левого (фиксирующего наибольший из возможных скачков по направлению к определяемому элементу) и правого (устанавливающего самый широкий ход *после* определяемого тона).

Так, из матрицы видно, что перед as могут стоять ступень b , удаленная в звукоряде $f_1-as-b-c-d-es-f$ g на 1 шаг от as , и ступень c , удаленная на 2 шага от as . За as в мелодии также может следовать какая-либо из этих двух ступеней. Следовательно, как левая, так и правая конфинальность тона as равна двум ($^2as^2$), что еще раз – теперь уже с точки зрения системных свойств as – подтверждает правомерность заполнения клеток $as-f_1$ и f_1-as .

¹³ Вслед за Б.М. Гаспаровым [1969], функция элемента в рамках универсально-грамматического подхода определяется его способностью занимать определенные места в тексте и сочетаться с другими элементами того же уровня.

Перед ступенью b могут находиться f_1 , as , c и d , т.е. левая конфинальность b равна двум (2b). После b могут следовать f_1 , as и c . Можно было бы предположить, что правая конфинальность b также равна двум, однако этому мешает пустая клетка $b-d$, отражающая, по-видимому, достоверно запрещенное соединение частого b (684 раза) со средним по частоте встречаемости d (48 раз). Таким образом, правая конфинальность данного тона – единица (${}^2b^1$). Что касается соединения $b-f_1$, то оно, вероятно, стало возможным не из-за системных свойств b , а благодаря эллиптирующему распространителю f_1 .

Далее, конфинальные свойства ступени c определяются ее способностью соединяться с последующими as , b и d , а также с предыдущими as , b , d и es . После c (как и перед ним) максимально возможный ход равен двум шагам, поэтому дополним матрицу 1 соединением $c-es$, которое могло случайно не встретиться из-за редкости es (11 встреч). Таким образом, конфинальная характеристика данного сегмента – ${}^2c^2$. Отметим, что благодаря соединениям f_1-c , $f-c$, $c-f_1$ и $c-f$ можно было бы считать, что как левая, так и правая конфинальность c равна трем (${}^3c^3$). Однако целесообразнее предполагать, что, как и в случае с b , данные соединения стали возможны исключительно благодаря свойствам эллиптизаторов f и f_1 . Другими словами, истинная левая и правая конфинальность c затемнена благодаря эллиптизаторам, а достоверно установленная его конфинальность равна двум.

После сегмента d могут находиться b и c , т.е. его правая конфинальность равна двум, следовательно, клетка $d-es$ (соединение средне-частотного элемента с редким) подлежит заполнению. Достоверно устанавливаемая левая конфинальность d равна единице (имеются соединения $c-d$), следовательно, можно заполнить клетку $es-d$. Соединение $f-d$, как и в предыдущих аналогичных случаях, признается возможным лишь благодаря эллиптизатору f , к тому же имеется уже обсуждавшийся запрет $b-d$. Все это не позволяет считать левую конфинальность d равной двум. Таким образом, конфинальные показатели обсуждаемого сегмента – ${}^1d^2$.

Левый и правый конфинальные показатели редкой ступени es , как следует из матрицы 1, равны двум – ${}^2es^2$. Что касается ступени g , то из-за исключительной редкости этого тона делать достоверные выводы о его функциональных свойствах крайне затруднительно, поэтому далее он учитываться не будет.

Таким образом, все ступени звукоряда данного сказания по своим функциональным свойствам группируются в четыре функциональных класса. Первый, самый важный функционал составляют универсальные эллиптирующие распространители f_1 и f – об их значении в мелодике и архитектонике эпического напева уже говорилось выше. Этот функционал вносит в систему парадигматические отношения, дополняющие основную, конфинальную систему организации. В результате образуется смешанная грамматика, сочетающая как синтагматические, так и парадигматические закономерности. Отметим, что ладовая организация подобного типа характерна и для некоторых других сибирских традиций – например, для пентатоники бурятских песен [Новикова 2010], а также для шорского эпоса [Котова, Кондратьева 2009].

Второй функциональный класс составляют сегменты ${}^2as^2$, ${}^2c^2$ и ${}^2es^2$, участвующие в мелодических ходах на соседние по звукоряду тоны либо через одну ступень – т.е. на приму, секунду и терцию.

Третий и четвертый функционалы включают по одному элементу – ${}^2b^1$ и ${}^1d^2$ соответственно. Они имеют более ограниченную по сравнению с элементами второго функционала дистрибуцию, поскольку после b и перед d возможны только соседние по звукоряду ступени (т.е. ходы на приму или секунду). Что касается сочетаемости этих функционалов, то запрещена последовательность III-IV, в то время как следование IV-III разрешено. Кроме того, третий функционал может начинать и заканчивать тираду, что невозможно для четвертого функционала.

Необходимо отметить, что в сочетаниях друг с другом, а также с границами тирад первый и второй функционалы ведут себя как позиционные инварианты, реализуясь в ряде текстовых позиций только своими отдельными репрезентантами¹⁴. Так, в частности, второй функционал на границах тирад представлен одним элементом c – лишь этот тон может начинать и завершать тирады. Третий функционал может участвовать в сочетаниях с сегментами as и c (но не es) второго функционала; четвертый функционал, напротив, сочетается со вторым функционалом, реализованным исключительно тонами c и es (но не as).

	I	II	III	IV	∅
I	+	+	+	+	+
II	+	+	+	+	+

¹⁴ Позиционный инвариант объединяет группу сходных по свойствам сегментов, заменяющих друг друга в некоторых текстовых позициях [Мазепус 1993: 16].

III	+	+	+		+	(2)
IV	+	+	+	+		
∅	+	+	+			

Описанная сочетаемость четырех выделенных функционалов с учетом возможных позиционных замен отражена в матрице 2. Правила реализации функционалов как позиционных инвариантов выглядят следующим образом¹⁵.

Функционал I (универсальный распространитель):

- (∅-) I → *f*
- (-∅) I → *f*₁
- (I-) I; (-I) I → *f, f*₁ (с учетом октавного запрета)
- (II-) I; (-II) I → *f, f*₁
- (III-) I; (-III) I → *f, f*₁
- (IV-) I; (-IV) I → *f, f*₁.

Функционал II (со способностью мелодических ходов на приму, секунду или терцию):

- (∅-) II; (-∅) II → *c*
- (I-) II; (-I) II → *as, c, es*
- (II-) II; (-II) II → *as, c, es* (с учетом запрета на квинты *as-es* и *es-as*)
- (III-) II; (-III) II → *as, c*
- (IV-) II; (-IV) II → *c, es*.

Функционал III (с запретом на последующую терцию):

во всех допустимых позициях реализуется одним элементом *b*.

Функционал IV (с запретом на предшествующую терцию, на начала и завершения тирад):

во всех допустимых позициях реализуется одним элементом *d*.

Выявленная функциональная структура, по сути дела, описывает систему представлений народного исполнителя о звуковысотных соединениях, разрешенных нормами тувинского эпического стиля. По-видимому, именно этими эталонными связями, хранящимися в его памяти, оперирует эпический певец, воспроизводя сказание. Описанию механизмов подобного рода посвящена, в частности, статья В.В. Мазепуса [2007].

Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка. М., 1964.

Гаспаров Б.М. Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1969. Вып. 4. С. 174–203.

Кондратьева Н.М. К понятию звуковысотной организации традиционной музыки: новые теоретические и технологические подходы // Первый Всерос. конгресс фольклористов. М., 2006. Т. 2. С. 31–41.

Котова К.В., Кондратьева Н.М. Функциональные свойства ступеней в вокальной партии шорского сказания «Кан Перген» // Народная культура Сибири: Материалы XVIII науч. семинара-симпозиума Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. Омск, 2009. С. 127–131.

Кыргыс З.К. Музыкальное исполнение тувинских сказок // Тувинские народные сказки. Новосибирск, 1994. С. 35–48. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 8).

Кыргыс З.К. О тувинских эпических напевах // Тувинские героические сказания: Хунан-Кара. Боктуг Кириш, Бора Шелей. Новосибирск, 1997. С. 39–52. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 12).

Кыргыс З.К. Песенная культура тувинского народа. Кызыл: Тув. кн. изд-во, 1992.

Мазепус В.В. Перцептивное мышление. К вопросу о распознавании базовых звуковых комплексов в народной музыкальной культуре // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2007. С. 201–216.

Мазепус В.В. Универсально-грамматический подход в культурологии. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 1993.

¹⁵ В скобках показана позиция обсуждаемого функционала, обозначенного знаком «-»; далее идет собственно функционал; за стрелкой (знаком реализации) следуют возможные варианты этой реализации. Таким образом, запись (∅-) I → *f* следует понимать как «функционал I, начинающий тираду, реализуется сегментом *f*».

Новикова О.В. Пентатоника в песенной традиции бурят. Новосибирск: Окарина, 2010.