

12. Lucian (1992). *Razgovory bogov* [Dialogues of the Gods]. Translated from Ancient Greek by S. Srebrnyy. In: Lucian. *Zolotoy osel* [The Golden Ass]. St. Petersburg: Lenizdat. pp. 198–232.

13. Maierhofer, W (2012). *Vombestraften Amor zum Triumph der Liebe: Angelika Kauffmanns Grazien-Zyklus und das Motiv in Lyrik, Oper und Buchillustration des 18. Jahrhunderts* [From Punished Cupid to the Triumph of Love: Angelika Kauffmann's Cycle of Graces and the Motif in Poetry, Opera and Book Illustration of the 18th century]. Iowa City: University of Iowa. November. [Online] Available from: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/bildende_kunst/maierhofer_a-kauffmanns-grazien-zyklus.pdf (Accessed: 28.07.2025).

14. Ellis, S.S (1839). *The Women of England their Social Duties, and Domestic Habits*. London: Fisher, Son & Co.

15. Dovgalenko, A.S. & Devyataykina, N.I. (2024) “Sudy” Midasa i Parisa kak syuzhety angliyskoy keramiki epokhi istorizma (na primere kruzhki iz sobraniya Saratovskogo gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya imeni A.N. Radishcheva) [The “Judgments” of Midas and Paris in English Jasper Ceramics of the Historicism Era (A Study of a Tankard from the Collection of A.N. Radishchev State Art Museum)]. *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya – Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts*. 4 (26). pp. 78–85.

УДК 781

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-80-90

Б.П. Борисов

РУССКИЙ ИСТОК В ИСТОРИИ МНОГОГОЛОСИЯ

В теории многоголосия часто акцентируется «европоцентризм» этого процесса, что это есть западноевропейское «теоретически заряженное» движение в историческом развитии музыки. Однако, как показывают исследования, генезис гармонического многоголосия обладает объективными основаниями. Это означает, что он не был исключительно «западноевропейско-центричным» и нуждается в учете тех форм осуществления, в которых гармоническое многоголосие возникает естественно, как недетерминированный идеологизированной музыкальной теорией процесс.

Ключевые слова: мелоинтонирование, полифония, гармония, многоголосие, подголосочная (контрастная) полифония.

В историческом становлении музыкального искусства обладает особой значимостью условный момент, в котором народы, ранее распевавшие свои напевы в строе преимущественно выразительного речевого (поэтического) интонирования и упорно державшиеся за центральный для таковых напевов тон – «мезу» [1], однажды «неожиданно» открывают для себя звуковысотное тождество октавно сопряженных звучаний [2] и возможность интонировать мелодии, исходя не из жесткой привязанности полуречевой «мезе», но – заполняя звуковысотное пространство принципиально новым, готовящим возникновение гармонического многоголосия способом интонирования, включающим в себя не только повторность и поступенность мелодически чередующихся, интонационно сопрягающихся тонов, но также и скачки на широкие интервалы, такие как октава, секста и септима [3].

Заметим, что названное «сексто-септимо-октавное» расщепление пределов «окружения мезы» античное музыкальное интонирование знало задолго до того, как музыкальный слух открыл явление «консонанса октавы» [4]. Пересечение тетрахордов в некоей объединяющей их общей «точке звучания» ведь уже порождало звукоряд псевдо-октавного типа. Однако, именно то, что музыкально-интонационное мелодическое развитие совершается фактически в октавном звуковом диапазоне, античный человек еще не вполне ощущал и осознавал, то есть «как бы не слышал», и это происходило прежде всего потому, что звуковое октавное тождество музыкального интонирования еще не стало вполне достоянием слуха, схватывающего выразительность музыкальных сочетаний. Необходимо также отметить, что и собственно октавную консонантность звучания, что называется, «минуя живость выразительного интонирования», человечество, конечно же, знало задолго до того, как названная особенность («октавная тождественность тонов») стала достоянием именно художественной выразительности.

Знало это, в частности, из пифагорейской теории звуковой гармонии. Однако применение этого знания в реальной практике выразительного музыкального интонирования принадлежало пока еще преимущественно области стихии эмпирии коллективного пения, в котором мужские и женские голоса, голоса взрослых и детей образуют естественную октавную разность, фиксировавшуюся слухом преимущественно не интонационно, но темброво, а также естественным звуковысотным различиям в звучании музыкальных инструментов (свирелей, дудок, простейших струнных музыкальных инструментов) в отношении специфики совместного звучания которых октавно-высотные различия слухом также более относились к звуковым следствиям технологической конструкции таковых инструментов, нежели к качествам собственно звуковысотности выразительного интонирования.

Важным источником постижения октавного интервального сопряжения тонов (впрочем, не только октавного, но и других интервалов) в далекие античные времена была музыкальная теория, в масштабе которой, например, активно изучаемые учеными-пифагорейцами связи между длиной струны монохорда и высотой извлекаемого из таковой струны звучания стали источником появления целого научного направления, много сделавшего для продвижения знаний в области физики и психологии звука.

Однако, повторимся, изначально таковые опыты имели весьма косвенную связь с собственно музыкально-выразительным интонированием. Ведь для того, чтобы октавное тождество тонов было открыто именно с музыкально-выразительной стороны [5], оказалось необходимым, чтобы октавное сопряжение было не просто «физически увиденным» и, может быть, теоретически зафиксированным [6], но именно пережитым, стало органическим элементом интонационно-музыкальной выразительности, а не только фактом «наблюдений» и «отвлеченных вычислений». Для рождения же переживания октавно-сопряженного тождества тонов необходима была интимно-музыкальная атмосфера намеренного многоголосия [7], причем многоголосия, обеспеченного не служебной ролью музыкально-инструментального сопровождения пения, но «демократией равных», автономных и лишь сопряженных участников певческого процесса. Иначе говоря, естественное рождение многоголосия из одноголосного пения возникает именно там, среди тех народов, культура которых предполагала наличие музыкального творчества, в котором присутствовал момент своеобразной певческой состязательности. И в названном отношении обнаруживает свою совершенно очевидную различность специфика многоголосия, которая сформировалась в культуре народов стран Западной Европы и православной Руси.

Освоение октавного тождества тонов не было лишь простым актом обогащения «палитры музыкального интонирования» новыми интонационно-выразительными красками, связанными с возникшим пониманием особого интонирования в условиях двухголосия – многоголосия, основанного на осознании расщепления тонического центра напева

(«мезы»), соответственно, как минимум, сопряжению естественно различных голосов. Расщепление «мезы» имело своим результатом, безусловно, кардинальную трансформацию основания целого интонирования [8]. Ведь в таковых новых условиях возник эффект своеобразного «обращения» порядка тетрахордов, в котором нижний (убывающий в своей интонационно-выразительной активности) тетрахорд мелоинтонирования превратился в верхний, обладающий теперь уже дополнительной интонационной напряженностью: «нижний тетрахорд» к «мезетонике верхнего голоса – дисканта». Иначе говоря, тетрахордно организованный звукоряд тонов превращался в октавно организованный звукоряд, причем таким образом, что обнаруживала себя система интонационных тяготений, прямо противоположная трихордно-тетрахордно организованному интонированию. Как результат, верхний дополнительный тетрахорд (в напеве октавно организованного условного звукоряда) обнаруживает в себе энергию не просто поэтически-речевого уровня, но той активности, которая в полной своей зрелости проснется в условиях уже ладогармонически организованного интонирования. Получается так, что «краска энергии» будущей «доминантовой гармонии» зарождается уже в интонировании, которое пока еще открыто не связано со слухо-интонационными акустическими открытиями звучаний обертонов, но, тем не менее, уже непосредственно готовит «кварто-квинтовость» гармонически-красочной выразительности.

Акустическая закономерность «ложится» на почву, подготовленную естеством мелоинтонирования, в частности, в условиях, когда в монодию хорового / ансамблевого распева внедряется «дискант», заявляющий о «полноправности» звучания верхнего (октавного) дубликата основного «тона-мезы», причем как вполне полноценной «тоники». И заметим, что в таковых по интонационному качеству условиях обнаруживает свой особый – новый строй не только сам тот тетрахорд, который вводит в «тонику дисканта», но, прежде всего, движение из регистра «основного напева» в условный «регистр дисканта». Названный момент в структуре октавно выраженного ладового строя интонационно выражается в переходе от IV ступени условного звукоряда к V ступени последнего, где IV ступень условным звуко-кодированным образом воплощает собой «кварто-скачковое самоотрицание» основного тона-мезы, посредством отталкивания от «основной мезы» (от I ступени октавного лада к IV ступени) активного «возгласа», выраженного речевым образом интонацией в интервале восходящей кварты. Это самоотрицание переходит в «начало восходящего тетрахорда к тонике дисканта», что означает переход IV ступени в V ступень восьмиступенного звукоряда октавного лада.

IV тон восьмитонового октавного диапазона лада обнаруживает себя, таким образом, не только «конкурентом» основной тоники (условной I ступени этого лада), но (интонационно переходя в начало тетрахорда к тонике дисканта) также и точкой «бифуркации», то есть выхода из зоны тетрахорда, принадлежащего «нижней основной тонике» тетрахорда – к I ступени в зону тоники, принадлежащей уже «тонике дисканта» – к VIII ступени звукоряда выраженного лада, ибо актуализируется как «активный тяготеющий тон», связанный с V ступенью лада.

Заметим в данной связи, что роль пятой ступени восьмитонового лада обнаруживает функционально раздвоенный характер: она есть «центр ладовой неустойчивости в отношении основной тоники-мезы лада (I ступени) и, с другой стороны, она же, эта пятая ступень лада, заявляет себя в качестве действительного центра основной активности ладоинтонационной сферы. Обнаруживается ладоинтонационный парадокс: основная «меза», сразу же, как только вступает в действие «меза дисканта», теряет таковую свою безусловно интонационно-ведущую роль, оказывается на условной ладовой периферии. В центр же ладоинтонационной организации выдвигается уже не область, адекватная «исходно главной мезе», но та, которая связана с зоной бифуркации, переходом от области «основной мезы» к «мезе дисканта» [9].

То, что возникает в результате этого процесса, в известной нам теории лада имеет обозначение как «доминантовый лад». «Доминантовый лад» обнаруживает себя проявлением результата специфической перестройки организации интонирования, естественно возникающей в условиях происходящего вместе с появлением «дисканта» расщеплением основной «мезы» лада.

«Доминантовый лад» возникает на почве деструкции тетрахордно организованного ладоинтонирования. Разрушение централизации не происходит без «резонанса», без реакции организации интонирования на вызов превращения зоны «бифуркации» в реальный центр. И вот именно здесь включаются в своем действии «парадоксы обращенного интонирования».

Во-первых, именно в условиях «доминантового лада» возникает эффект «тетрахордного зеркала», то есть обращения в противоположное выразительного качества того самого тетрахорда, который, исходно будучи как бы «нижним, понижающимся тетрахордом» от основной «мезы», теперь превратился в продолжение «верхнего тетрахорда», открылся интонированием ряда тонов, ведущих к утверждению «мезы дисканта».

Берем традиционный, исходный для наших рассуждений звукоряд, возникающий в результате сцепленных тетрахордов в лад с центром в тоне «до» («соль – ля – си – до – ре – ми – фа + соль», – в варианте сцепленных тетрахордов «до – ре – ми – фа» + «соль – ля – си – до»). Глядя на последнюю ладовую конструкцию «глазами» «понятого» восьмитонового «доминантового лада», видим «игру» IV и V ступеней лада. Ладовая конструкция с центром в «до» уже как IV ступени являет нам «незрелый доминантовый лад», условную зрелость который обретает только тогда, когда доминирующим центром становится не IV ступень (= тоника исходного лада), но V ступень – точка «активного слома» в переходе верхнего тетрахорда (основного лада) в «сверхверхний», являющегося «нижним тетрахордом» в голосе дисканта.

Иначе говоря, традиционно тетрахордно-сцепленный «рече-интонационный» лад изначально демонстрирует нам конструкцию еще «незрелого доминантового», конструкцию как бы «субдоминантового-плагального» лада. «Плагальность» (нечто похожее на «недоминантовость») здесь возникает естественно. «Соль» квартовым ходом переходит в основное «до = IV ступень», утверждая таким образом «тонику», а не «ситуацию бифуркации – перехода тетрахордов», порождаемую акцентированием тона «соль» (как нижнего тона тетрахорда к тонике «дисканта»).

Теперь мы рассмотрим октавный звукоряд «до – ре – ми – фа – соль – ля – си – до», в котором нижний тетрахорд вместе со своим разрешением в «до» переместился на октаву и стал «сверхверхним» к базовой тонике «до» (нижним тетрахордом к тонике дисканта). Тон «соль» являет «концентрат интонационной неустойчивости», «центрит» неустойчивость. То, что получилось, и есть «доминантовый лад». Подведем итоги.

Первое: один и тот же условный «звукоряд», в условиях тетрахордно-организованного, утверждающего базовую «мезу-тонику» речепозитического интонирования и (противоположно) утверждающего «тонику дисканта» в активно выразительном (анти-речевом) интонирования, в ситуации «выразительного (с участием дисканта) пения» превращается в «доминантовый лад», то есть в лад с центром активности в зоне «бифуркации».

Второе. Ослабленная «главная меза – тоника» в условиях «доминантового лада» нуждается в укреплении: системность ладовой самоорганизации предполагает, что если имеют место децентрализующие таковую системность изменчивости, то им должны противостоять противоположные, наоборот централизующие. В итоге определяющим «компенсирующим средством дезорганизации речевого основания интонирования становится «акустически выразительный фонизм» консонанса-диссонанса. Но акустическая опора еще более освобождает «вольность», в результате мелодическое движение обретает дополнительную свободу насыщения преодолевающими сомкнутость речевого интонирования широкими интервалами мелодических скачков.

В таковом интонационно-выразительном «поле» и формируется новый принцип ладовой организации. Вступает в особо значимое действие фактор «размыкания» речесомкнутых интонаций, актуализирующий, наряду с интонационным, акустический фактор, являя таким образом «начавшую просыпаться в недрах монодии гармонию». Речевое интонирование концентрирует свое внимание (помимо собственно повтора тонов) на секундово-поступенном и квартовом движении голоса. И это естественно для тетрахордно организованной интонационности. Однако в масштабе «доминантового лада» сразу же открывается, что обращение порядка тетрахордов (превращение нижнего тетрахорда к «основной тонике-мезе» в тетрахорд восходящего движения к «тонике дисканта»), начинает тянуть за собой также и другие интонации, формируя превращение исходно сомкнутых интервалов в широкие, причем, в своем интонировании отныне воспринимающиеся как «естественные».

Кварта обрамления тетрахорда оборачивается в квинту. Особая роль квинтового интервала заключается не только в том, что он «обнимает» (вмещает в себя) противоположные основной тон и тон доминанты, но также и интегрирует их в единое, образующее сопряжение снятой / преодоленной активности квартового интонирования и положительность квинтового звучания.

Как и интервал терции (в противоположность мело-интервалу секунды), интервал квинты обнаруживает относительно низкий уровень присущей ему интонационной активности, что сближает его с интервалом прима (повторности тонов), задавая одновременно и родственные приме функциональные параметры в интонировании. Сопряженные в интервалах прима, терции и квинты интервалы вполне гармонично совмещаются в «адекватном по инертности» фонически функциональном качестве, претендующем на «устойчивость», «стабильность» звучания. Причем обнаруживается свойство таковых интервалов исторически задолго до того, как названные интервалы обретают способность единенности в положительном многоголосии – одновременности совмещенного гармонического аккордового звучания, поскольку они обретают «нормальность» применения уже в условиях «разомкнутости тетрахордного мелодического интонирования».

Напоминаем: речь идет о возникшем в условиях музыкально-интонационного открытия размыкания интервала «примы-повторности» в «мезе» в качестве «октавы», повлекшим за собой перестройку всего интонирования, введение в интонационный строй напевов интонационных скачков на широкие интервалы (размыканий узких / сомкнутых интонаций) и осознание «естественности», псевдопоступенного (или – «инертно-поступенного певучего») интонирования по интервалам терций. Это в итоге и привело к мелодическому освоению интервалов гармонической природы, в первую очередь заполняющего квинтовый остов доминантового лада «тонического трезвучия» и связанных со звучанием последнего (и производных уже от него) широких мелодических интервалов сексты.

В масштабе «чисто интонационного» (рече-интонационного) интонирования в формах тетрахорда, – это очевидно, – интервал мелодической терции характеризуется качеством относительного погашения активности поступенно-секундового движения, делает расширенную до масштаба терции мелодическую секундовую интонацию как бы «инертной», «колористической», с ослабленной активностью. Это качество терцовой интонации создавало благоприятные условия для выразительно-интонационного «энергетического» сближения основного и терцового тонов от «тоники» в условиях «доминантового лада». Новый бифуркационно-устойчивый интонационный тон «анти-тоники», в результате, мог как достигаться посредством продолжающегося поступенного интонационно однонаправленного движения, так и в формах «слабой активности» псевдо-поступенности, то есть «терцовым ходом» мелодии. Как результат именно такого сближения, вполне возможно, и возникает эффект появления мелодических построений; причем, прежде всего, тонической мелоинтонационной краски, в которых тоны мелодии интонационно

сопрягаются так, что образуют мелодически проявленный контур трезвучия. И теперь, в формах выразительного размыкания уже терцово сопряженных тонов, мы обнаруживаем появление вполне интонационно обоснованных выразительных секстовых скачков в интонировании. То есть таких, например, скачков, в которых отталкивание от «терцового спутника нижней мезы» вызывает появление уже не нижней, а «верхней мезы» – например, «ми – до 1» в условном «до-мажоре», и скачок от терцового тона тональности «до-мажора», переинтонируемого в форму квинтового тона тональности параллельного, то есть интонационно содержащегося в том же самом звукоряде – «условного ля-минора».

Такова заключающаяся в разрушении интонационной рече-выразительной спаянности тетрахордного интонирования оборотная сторона рождения «доминантового лада» – лада, в который вместе с октавным размыканием «мезы» ворвалась возможность размыкания также и всех других адекватных интонационности тетрахорда интервально-интонационных сопряжений. В структуру мелоинтонирования входят не просто широкие интервалы, расширяющие выразительности мелоинтонирования, но, отрицая таким образом речевыразительную привязанность музыкального интонирования к поэтическому интонированию, готовящие рождение «чувства созвучия», «чувство аккорда», проявляющегося в «интервалах-обращениях», «интервалах-размыканиях» нормативных для речететрахордной организации тонов форм интонирования.

Оторвавшись от речепозитического интонационного истока, мелодическое интонирование устремляется к овладению фоническим (акустическим-физическим) ресурсом звука и, начиная его выявлять, устремляется к «проявлениям гармонии». Аккорд, несмотря на свою глубинную связь с акустическими основаниями природы звука, тем не менее, исходно формируется (готовится к своему «рождению-проявлению») прежде всего в «пред-аккордовом» мелоинтонировании, будучи провоцированным на проявление в условиях разложения монолита тетраходности осознанием октавного тождества тонов и обращению к интервалам разомкнутого (преодоления речесомкнутого) интонирования.

Вызревание ладоинтонационного основания музыки к осознанию и активному освоению октавного тождества тонов, таким образом, не ограничивается лишь ограниченными проявлениями «мело-размыканий», но имеет характер генерирования из мелоинтонационности оснований многозвучной гармонии, то есть радикально преобразует всю интервалику напевов в направлении все более и более открытой проявленности не только рече-выразительной, но адекватной акустической природе звука гармонической основы. Безусловно, размыкание сомкнутого тетрахордного интонирования носит повсеместный характер, охватывая все стороны интонационной активности. И это обеспечивает не только прогресс выразительных возможностей мелоинтонирования, но также и существенное продвижение к тому, чтобы «в недрах мелодии проснулась гармония», сформировались интонационные основания адекватных уже не речевым, но многоголосно-гармоническим структурам интонационно-тоновых сопряжений.

Вместе с возникновением «доминантового лада» в мелоинтонирование прочно входят, наряду с плавными методическими интонациями, широкие, скачкообразные, причем с тем более яркой выразительностью, чем более «узкими» интервалами оказывались те, обращения которых возникают в мелоинтонировании. Мелодическое интонирование осваивает выразительность не только терцового интервального движения, но секстовые, октавные и септимовые скачки, обращение к интонационной насыщенности которых становится важным средством в формировании выразительной мелоинтонации, преодолевающей сомкнутость, относительную скованность рече-тетрахордной организации. Мелодия, в итоге, «начала петь», являя уже не ту «страстность интервального минимализма», обращение к которой (через обращение к интервалам менее полутона) образует существенную сторону вокально-инструментального интонирования, например, в музыке народов Востока (не оторвавшейся вполне в своем саморазвитии от тетра-

хордной рече-выразительной интонационности мелодического становления, развившей последнюю, прежде всего, не в направленности на «широту интервального распева», но – на высвечивание тончайших нюансов узко-интервального сопряжения тонов), но являющую «страстность» детерминированной уже предгармоническими красками звучания.

Между тем, когда мы созерцаем путь в развитии мелоинтонирования, который прошли народы (прежде всего, народы в масштабе региона сопряжения Западной и Восточной Европы), то обращает на себя внимание факт, что при очевидном единстве движения от оснований речевыразительного интонирования к такому, которое перерастает в многоголосно-гармоническое, особенности этого движения у народов региона католической Европы и православных славянских народов оказываются все-таки неодинаковыми. Движение к зарождению музыкального многоголосия здесь происходит, несмотря на наличие принципиально общих черт, существенно различающимся. Причины различий многообразны и не сводятся лишь к «музыкально-интонационному измерению», однако, когда мы рассматриваем процесс в специфике его детерминированности именно внемузыкальными духовными основаниями, обращает на себя внимание, что среди названных предпосылок есть такие, которые позволяют делать фундаментальные выводы о различной степени условий «естественности» и «искусственности» происходивших здесь процессов.

Для западноевропейских народов, – народов прежде всего католического (католически-протестантского) мира, наследников культуры античной Римской империи, в организации всех сфер духовной жизни, включая и область музыкального искусства, особую значимость имел «идеологически окрашенный нормативизм», – искусственная регуляция процессов развития искусства, исходившая из теоретически / идеологического источника. Церковь неустанно следила за «чистотой» не только обрядового культа, но также и светской жизни, постоянно вмешиваясь в естественно происходящие здесь процессы развития и придавая последним именно ту форму, которая была адекватна нормативности, исходившей из оснований религиозной идеологии.

Как результат названного влияния, процесс перерастания трихордно-тетрахордно самоорганизованного пения / музицирования на базе речепозитического интонирования в формы интонирования «октавно-организованного диапазона», в условиях западноевропейской музыкальной традиции, обрел форму, отягченную «коверканием» со стороны идеологизированной музыкальной теории и искусственной (синтезированной из оснований теории) церковной музыки, в структуре которой особое значение имело применение музыкальных инструментов, прежде всего, органа.

В качестве оснований, существенно искажавших естественность процесса освоения выразительности октавно организованного музыкального интонирования, в Западной Европе обнаруживает себя многое: например, особую значимость имело то, что церковный культ исторически долгое время осуществлялся на не родном для народов Европы языке, а на латыни. Непонятность же языка приводила к тому, что исполнявшиеся прихожанами культовые напевы теряли остроту переживания своего субъективно-личного смысла и в таком плане существенно сближались со звучанием музыкальных инструментов, прежде всего, органа: иначе говоря, «освобождаясь от страстности», напев как бы чувственно «опустошался» и в таком виде «псевдорационализировался». Соответственно, процессы освоения организации музыкального интонирования, базирующиеся на «октавном расщеплении» основного тона монодийного напева, здесь происходили при существенно активном воздействии специфики именно инструментального (прежде всего, органного) интонирования.

Во-первых, инструментальное музыкальное интонирование, освобожденное от «страстности смыслов» распевавшегося слова, традиционно было предметом музыкальной теории пифагорейского типа, которая таким образом получала возможность внедрения в процесс в качестве «наставника-регулятора».

Во-вторых, существенно значимым для музыкальной практики в регионе Западной Европы оказалось также и то, что тяготение к культово-символическому нормативизму, открыто выразившемуся в стремлении церковных властей к «канонизации» всех сторон культа, в том числе также и напевов, ладов, способов интонирования, становилось источником постоянного вмешательства идеологически тенденциозной музыкальной теории в естество процессов развития музыкально-интонационной практики.

Достаточно было осуществиться естественному процессу осознания тождества октавно сопряженных музыкальных звучаний, как идеологически тенденциозная музыкальная теория тут же обобщает этот процесс и, несколько опережая естественный процесс развития, переводит тетраходно-организованные античные лады в форму октавно организованных, одноименных по наименованиям с античными (но более уже не антично-тетрахордно-организованных) средневековых ладов. Более того, именно теория, исходя из идеологических оснований развивает представления о многоголосии в практически еще монодийном интонировании: формирует, например, представления о «ленточной псевдомонодии», «бурдоном» многоголосии, формах движения и сопряжения голосов в условиях такой полифонии, в которой вполне угадывается не столько чисто вокально-певческий интонационный исток происхождения, сколько исток из ресурса вокально-инструментального музицирования и инструментального музыкального интонирования.

Так и возникал эффект, когда в угаданной и теоретически понятой тенденции развития языковых оснований музыки музыкальная практика, будучи скованной и загнанной в «прокрустово ложе» теоретических канонизаций, развивалась в кажущейся видимости как «безусловно руководимая». Достаточно было хористам, допустим, открыть явление контрастного полифонического развития в формах, например, «юбиляций», как музыкальная теория тут же обобщает, систематизирует и практически ориентированно развивает теорию этих открытий. То же самое касается и открытия «принципа имитационно-полифонического канона в многоголосии» [9]. В итоге, именно протivoестественная стихийности организации пения, теоретически выверенная строго-имитационная полифоническая форма музыкального интонирования (а не естество контрастно-полифонического подголосочного многоголосного пения), получают в западноевропейской искусствоведческой и композиторской традиции свое наибольшее развитие.

Естественные процессы прорастания полифонии в народно-музыкальной культуре католической Европы, думается, были вполне схожими с аналогичными процессами в культуре народов восточно-европейского не католического мира, однако регулярность «музыкально-оформленных» церковных служб, проводившихся повсеместно по всей территории католического мира, делала свое дело: ростки стихии контрастно-полифонического интонирования «на корню задавливались» имитационно-полифоническим, пропагандируемым церковью музыкальным интонированием. Соответственно, даже естество «народной полифонии» здесь испытывает сильное влияние «контрапункта строгого письма».

Те процессы в становлении вокального интонирования, которые в православной Руси-России происходили естественно именно потому, что, во-первых, церковный культ здесь отправлялся на родном языке, а не на чуждой народному сознанию латыни; во-вторых, потому, что церковно-музыкальное сопровождение было именно певческим, безо всякой интонационно обезличивающей, хотя и «торжественно-величественной» поддержки звучанием органа; наконец, в-третьих, потому что «домашнее бытовое певческое музицирование» и церковное пение оказывались существенно (интонационно и выразительно) сближенными [10], – процесс вызревания в недрах народного исходно одноголосного (стихийно многоголосного) пения черт осознанного многоголосия (именно) в русской музыке обнаруживает себя более естественным, нежели в западноевропейских странах, – ибо открывается в естестве своих процессов не «искореженным» и не «затуманенным» искусственно нормативизирующей активностью идеологизированной

музыкальной теории. Скажем то же самое иначе: общий для европейской вокально-музыкальной традиции, как Западной Европы, так и России, закономерный процесс перерастания тетрахордно организованного музыкально-ладового интонирования в интонирования по основаниям уже октавных ладов, а также зарождение полифонического многоголосия, которые в условиях западноевропейской музыкальной культуры видятся процессами достаточно искусственными, существенно теоретически ведомыми, в условиях музыкальной культуры православных славянских народов открывают себя в своей стихийно осуществляющейся естественности. «Размыкание интонирования», адекватного тетрахордно организованному ладу, превращение последнего в интонирование, адекватное октавной организации, наиболее показательным образом обнаруживается предметом наблюдения именно в музыкальной культуре православных восточно-славянских народов, обнаруживает себя (в масштабе единого и общего процесса развития музыкального интонирования) показателем более «русскости», нежели «западноевропейскости».

Соответственно, делаем итоговый для этой статьи вывод: понять адекватно процессы перерастания монодийного пения в формы многоголосного выразительного интонирования вне «органичного встраивания» в это понимание того бесценного материала, который являет в этом процессе традиция русской музыкальной певческой культуры, невозможно.

Литература

1. Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада: на материалах якутской народной песни. М.: Музыка, 1976. 296 с.
2. Борисов Б.П. Некоторые вопросы теории разомкнутости // Казачье самообразование. 1997. № 4. С. 3–28.
3. Пальцева М.А. Некоторые особенности мелодики С.С. Прокофьева // Казачье самообразование. 2003. № 2. С. 3–13.
4. Борисов Б.П. Размыкание как принцип мелоинтонирования. URL: clck.ru/3NeYnt (дата обращения: 14.08.2025).
5. Тифтикиди Н.Ф. Аналогия – не доказательство // Советская музыка. 1968. № 4. С. 92–93.
6. Юсфин А. О ренессансной мелодии (полемиические заметки) // Музыка и жизнь / сост. Л.Н. Раабен, А. Н. Сохор. Вып. 3. Л.: Сов. композитор, 1975. С. 80–93.
7. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
8. Рудиченко Т.С. Донская казачья песня в историческом развитии. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. 512 с.
9. Пожидаева Г.А. Принципы мелизматического распева монодии XI–XVII в.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2002. 55 с.
10. Хватова С.И. Расширение арсенала вокальных выразительных средств песнопений на канонические православные тексты // Вестник АГУ. Вып. 1 (152). 2015. С. 241–247.

Russian origin in the history of polyphony

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 3 (98), 80–90
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-80-90

Boris P. Borisov, Volgograd State Institute of Arts and Culture (Volgograd, Russian Federation), Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation).
E-mail: BorisB50@mail.ru

Keywords: melointonation, polyphony, harmony, polyphony, subvoting (contrast) polyphony.

In the theory of the emergence of polyphony, not only the “Eurocentrism” of this process is often emphasized, but also the fact that this is primarily a Western European “theoretically

charged” movement in the historical development of music. However, as studies show, the actual genesis of harmonic polyphony in musical culture has objective (having the universality of its manifestations) foundations. This means that he was not exclusively “Western European-centric” and needs to take into account those forms of implementation in which harmonic polyphony arises naturally, as a process non-deterministic by ideological musical theory. For the nature of the emergence of polyphony, the fundamental is the historically natural transition from omusical speech intonation to singing, intonationally most clearly expressed in the expressively significant opening of the central tone of the melody (“mesa”) into an octave and the re-organization of all intonation based not on the dominant of expressive speech, but – “conscious octave sound identity”, octave splitting of the center of intonation bonds and the corresponding rethinking of intonation in melodies. This leap is most evident in cultures not burdened by instrumental-musical and dominantly dance basics, with developed forms of communal life and traditions of democratically mutually respectful collectivism. These features were characterized, in particular, by the special cultures of “women’s gatherings” in Russia, the culture of “men’s feasts” in Georgia. It is in these conditions that the observation of the progressive development of speech-oriented (one-voice) singing into polyphonic-polyphonic becomes available. In the conditions of cultures that traditionally combine vocal and instrumental intonation, as well as including developed forms of (theoretically and ideologically equipped) professional musical art, the named process of transition from “tetrachordno” organized intonation to “octopus” and the nature of occurrence in the conditions of the latter forms of polyphonic polyphony is already more complicated and hidden, not so obvious and natural.

Referense

1. Alekseev, E.E. (1976) *Problemy formirovaniya lada: na materialah yakutskoj narodnoj pesni* [Problems of music lad forming: on the materials of the Yakut folk song]. Moscow: Music
2. Borisov, B.P. (1997) Nekotoriye voprosy teorii razomknutosti [Some questions of the theory of gap of musical intonation]. *Kazach'e Samoobrazovanie – Cossack self-education*. 4. pp. 3–28.
3. Paltseva, M.A. (2003) Nekotoriye osobennosti melodiki S.S. Prokof'eva [Some features of melodies S. S. Prokofiev]. *Kazach'e Samoobrazovanie – Cossack self-education*. 2. pp. 3–13.
4. Borisov, B.P. (2011) *Razmykanie kak princip melointonirovaniya* [Gap of musical intonation as a principle of melotoning]. [Online] Available from: clck.ru/3NeYnt (Accessed: 14.08.2025).
5. Tiftikidi, N.F. (1968) Analogiya – ne dokazatel'stvo [Analogy is not proof]. *Sovetskaya muzyka – Soviet music*. 4. pp. 92–93.
6. Yusfin, A. (1975) O renessansnoj melodii (polemicheskie zametki) [On the Renaissance melody (polemical notes)]. In: Raaben, L.N. & Sokhor, A.N. (eds.) *Muzyka i zhizn'* [Music and life]. Vol. 3. Leningrad: Soviet composer. pp. 80–93.
7. Asafiev, B.V. (1971) *Muzykal'naya forma kak process* [Musical form as a process]. Leningrad: Music.
8. Rudichenko, T.S. (2004) *Donskaya kazach'ya pesnja v istoricheskom razvitii* [Don Cossack song in historical development]. Rostov n/D. Publishing House Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov.
9. Pozhidaeva, G.A. (2002) *Principy melizmaticheskogo raspeva monodii XI–XVII vv.* [Principles of melismatic chant of the monody of the XI–XVII century]. Abstract of Art Criticism doctor diss. Moscow.

10. Khvatova, S.I. (2015) *Rasshirenie arsenala vokal'nyh vyrazitel'nyh sredstv pesnopenij na kanonicheskie pravoslavnye teksty* [Expansion of the arsenal of vocal expressive means of chants to canonical Orthodox texts]. *Vestnik AGU – Bulletin of ASU*. 1 (152). pp. 241–247.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-3-90-99

В.О. Тугаев

ПЕСЕННЫЙ ПЛАСТ КАК СТИЛЕВОЙ ПРИЕМ В ФИЛЬМАХ РЕЖИССЕРА ГЕОРГИЯ ДАНЕЛИИ

В статье проанализировано использование песенного материала как стилового приема в фильмах Георгия Данелии, с акцентом на музыкальные композиции, представленные в фильмах «Мимино» (1979) и «Кин-дза-дза!» (1986). Рассмотрена роль песен в раскрытии характеристики персонажей, создании эмоциональной атмосферы и установлении связи с культурным контекстом. Исследовано воздействие песенного контента на структурные элементы произведений и их влияние на восприятие зрителями ключевых сцен. Музыка рассматривается как неотъемлемая часть художественного процесса, усиливающая философские и социальные темы фильмов.

Ключевые слова: музыка кино, Георгий Данелия, Гия Канчели, песенный пласт, лейтмотив, стилистический прием.

Актуальность темы исследования. Музыкальный компонент фильмов Георгия Данелии представляет собой уникальное явление в истории отечественного кинематографа. Художественная система режиссера, отличающаяся мягкой ироничностью, тонким лиризмом, своеобразной интонационной камерностью, во многом формируется через звуковой план. Особую роль в этом контексте играет песенный пласт – разножанровый, полистилистичный, порой предельно ироничный, но всегда глубоко сопряженный с образом времени, интонацией эпохи и драматургией действия. В структуре фильмов Г. Данелии музыка не столько сопровождает кадр, сколько раскрывает внутреннее состояние персонажей, дополняет визуальный и вербальный ряды, формирует культурную аффилиацию героев, работает на раскрытие социальной среды.

Для более четкого понимания художественной эволюции творчества Г. Данелии целесообразно представить периодизацию его работ (см. таблицу 1).

Таблица 1. Периодизация творчества Г. Данелии

Название фильма	Год, студия	Композитор	Жанр
1 период (1960–1969)			
«Сережа»	1960, Мосфильм	Б. Чайковский	драма
«Я шагаю по Москве»	1963, Мосфильм	А. Петров	лирическая комедия
«Не горюй!»	1969, Грузия-фильм	Г. Канчели	комедийно-драматический
2 период (1970–1979)			
«Афоня»	1975, Мосфильм	М. Вайнберг, А. Макаревич, Ю. Шахназаров	социальная комедия