
И. И. ЗЕМЦОВСКИЙ

*О НАЧАЛАХ И КОНЦАХ,
ИЛИ ПЕСНЯ КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПРОЦЕСС*
(Памяти М. А. Василевича и Ф. А. Рубцова)

«...Пушкин знал, произведение не имеет конца.
Он приветствовал людей,
которые отодвигают от себя бокал недопитым».¹

Исследование о музыкальных кадансах вообще и в народной песне в частности я планировал еще на заре своей научной деятельности, в 1961 г., и тогда уже мне было ясно, что этот план — на далекое будущее. С тех пор прошло более полувека, а желанное будущее все еще не наступило. Настоящий текст — мой скромный этюд памяти выдающихся славянских этномузыковедов Миодрага А. Василевича (1903–1963) и Феодосия Антоновича Рубцова (1904–1986) — представляет собой лишь фрагмент из ненаписанной монографии.² Идеи, легшие в основу настоящего текста, были вчерне записаны и разрабатывались мною в 1972–1976 гг., т. е. в период моих первых профессиональных поездок в страны бывшей Югославии. Знакомство с фольклором сербов и других южных славян значительно расширило мой музыкальный кругозор и вывело меня на новые исследовательские рубежи. К тому времени, прежде всего благодаря работам Ф. А. Рубцова, важность наблюдений над кадансами сознавалась мною вполне.³

¹ Шкловский Виктор. Энергия заблуждения. М., 1981. С. 90.

² Первоначальный вариант этого текста (без нотных примеров) увидел свет в Белграде в сборнике статей, посвященном 100-летию со дня рождения М. А. Василевича: Миодраг А. Васильевич: живот и дело. Сборник радова округлог стола одржаног октобра 2003 године. Београд, 2006. С. 18–38.

³ Рубцов Ф. А. Смысловое значение кадансов в календарных напевах // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1962. Вып. 1. С. 125–147 (перепечатка в кн.: Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М., 1973. С. 82–104). Эта статья реферировалась мною в известном немецком журнале: Demos. 1964. Н. 1. S. 133. N 231.

Я познакомился со всеми трудами Миодрага Василевича, но лично с ним никогда не встречался — знал только его выдающуюся дочь и последовательницу Зориславу Василевич (1932–2009), чьи рассказы об отце и творческие комментарии к его песенным коллекциям имели для меня непреходящее значение. Феодосий Антонович Рубцов был не только моим консерваторским профессором (1955–1960), но и (с осени 1960 г.) коллегой по работе в секторе музыки Института истории искусств. Среди записок, отражавших наши многочисленные беседы и частично сохранившихся у меня с тех далеких лет, есть одна, датируемая 2 ноября 1959 г. В то время Феодосий Антонович обдумывал свою статью о кадансах в календарных песнях, я же занимался лирической песней. Мы обсуждали вопрос о возможности определения жанра песни только по ее кадансу — при условии, что все анализируемые песни основаны на одном и том же ладозвукоряде (речь шла тогда о квинтовом пентахорде минорного наклона — скажем, *ми-ре-до-си-ля*, или о его ангемитонной версии *ми-ре-до-ля*) и распространены в пределах одного и того же географического ареала (например, Смоленской области). Каданс на срединной терции ‘*до*’, согласно Феодосию Антоновичу, несомненно укажет на принадлежность мелодии к жанру веснянки-заклички, а каданс на нижнем тоне ‘*ля*’, добавляя с юношеским апломбом, *безусловно* обозначит лирическую неприуроченную песню. «А еще какой каданс возможен в рамках данного звукоряда?» — спрашивает меня Феодосий Антонович. Я отвечаю: «Пожалуй, только на четвертой ступени ‘*ре*’». Феодосий Антонович соглашается, но требует более точного ответа — конкретно, песни какого жанра могут иметь такой каданс? И, чувствуя мое затруднение, отвечает сам: только песни, относящиеся к жанру свадебных обрядовых.⁴ Три каданса в рамках одного ладозвукоряда — три жанровые сферы крестьянской песенности. Так протягивались нити от каданса к жанру, а от жанра — ко всей системе традиционных средств музыкальной выразительности. Ф. А. Рубцов воспитывал в нас, своих учениках, пристальное внимание к деталям как *содержательным* элементам музыки устной традиции. Это был трудный, может быть даже в чем-то рискованный путь, но он прививал те важнейшие аналитические навыки, без освоения которых вся наша исследовательская жизнь могла бы сложиться по-иному.

⁴ Позиция Ф. А. Рубцова изложена здесь так, как она отражена в моих записках 1959 г. В статье 1962 г., анализируя квинтовый звукоряд, завершающийся квартовым тоном, Рубцов уже не говорит о свадебных песнях, но указывает только на календарные — весенние, троицкие и купальские (*Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. С. 99*). Конечно, моей музыкальной эрудиции в те годы явно не хватало для сколь-либо полноценного диалога с Феодосием Антоновичем.

1

Тот, кто знаком с народной песней не по книгам, а в естественной обстановке ее традиционного звучания, т. е. в живом исполнительском процессе, не мог не замечать особой значимости начал и концов каждой отдельной песни и ее строф, нередко четко маркированных, иногда же, напротив, как бы смазанных. С песней, как с живым организмом, всегда что-то происходит — то она начинается словно не с начала, раскрываясь и «кристаллизуясь» постепенно, от строфы к строфе, то неожиданно завершается, будто нарочито прерывается, то ее различные строфы появляются и уходят с тем или иным отклонением от ожидаемых нами (т. е. уже казавшихся устойчивыми) музыкальных примет, и т. д. Нередко мелодии — будь то, например, восточносибирские или некоторые африканские — словно стекают с вершины-источника вниз и уходят в песок, не оставляя следа (тем подтверждая то определение каданса, которое предпочитал Болеслав Яворский — ‘падение’). Напротив, в ряде евразийских жанров так называемого профессионализма устной традиции (например, азербайджанский вокально-инструментальный *мугам*, казахский эпический *жыр* и т. п.) нередки случаи сосредоточения на кадансовой сфере, ее виртуозного развития, эстетического любования ею, ожидания концовки как момента самореализации.⁵

⁵ Сказанное вовсе не означает идентичности отношения к кадансовой сфере и особенно к «тоническому» устою в мугаме/макоме и эпической речитации, хотя принципиальное соотношение концов и начал в этих жанрах музыки устной традиции в чем-то глубинном совпадает. Например, азербайджанский *дастгяхын аягы* (букв. ‘нога дастгяха’), будучи завершающим элементом формы, в то же самое время «связывает конец дастгяха с его началом» (*Челебиев Ф. И. о. Морфология дастгяха: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2009. С. 28*). Казахская *кайырма* (припев-каданс — букв. ‘поворот’ и ‘возврат’) — заключительный раздел эпической тирады — тоже выступает не столько абсолютным концом, сколько толчком к новой тираде (*Кунанбаева А. Б. Проблема казахской эпической традиции (на музыкальном материале 1960–1980 годов): дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1984. Глава 2: Музыкальная основа казахского эпоса*). «Упившись» распевной концовкой, эпический певец устремляется — словно летит — дальше, энергично, одну за другой пуская строки-стрелы эпической наррации. В то же время таджико-узбекское макомное развитие отмечено постоянным *возвращением* к исходному устою лада, тогда как казахскому жыру свойственно постоянное *невозвращение* к тому базовому устою, который называют «генеральным» или «тотальным» (*Кунанбаева А. Б. Иерархия устоев казахского эпического интонирования в системе «голос-инструмент» // PAX SONORIS: История и Современность (Памяти М. А. Этингера). Астрахань, 2009. Вып. II (IV). С. 12–17*). Два типа каданса отражают два формотворческих принципа, две гравитационные концепции, два понимания «горизонта» формообразования и, в конце концов, два мироощущения и, если так можно сказать, мироосвоения — два культурных мира: оседлой городской культуры и кочевников.

В то же время известны традиции, в которых не столько каданс (будь то отдельно взятый финальный тон или особая завершающая зона, синтаксически вычлененная), сколько начало играет формообразующую роль — таковы, например, финно-угорские рунические песни. В них получает развитие композиционная идея начальной сцепки строк — через начальную *рифмовку*, аллитерационную инструментовку произносимого стиха или повторяемого возгласа, предворяющего каждую строку.

Создается впечатление, что за типом начала и каданса в традиционной песне стоит не что иное, как тип музыкального мышления и соответствующий ему тип культуры. Законченность (например, музыкальный каданс как своего рода рама для живописной картины) предполагает определенный тип общения и, в частности, отделенность исполнителя от среды, предполагает ту или иную аудиторию, традиционно реагирующую на исполняемый *opus*. В этом смысле каданс может выступить показателем типа отношения искусства к действительности и действительности к искусству. Безусловно имеются также определенные связи между типом каданса и музыкальным жанром, не говоря уже о более общем феномене — кадансе как показателе того или иного отношения к времени.⁶

Внимательный слушатель не может не чувствовать, что именно в кадансах всегда что-то происходит со временем — оно как-то фиксируется, замедляется или ускоряется, тормозится или разгоняется. Каданс свидетельствует о том, что музыка действительно работает со временем и каким-то образом его уплотняет. В результате художественное время насыщается необыденной информативностью и становится способным не просто передавать, но моделировать самые существенные жизненные процессы. С одной стороны, каждая песня, как и каждая инструментальная пьеса, имеет свое, абсолютно замкнутое время, но, с другой стороны, ее структурой моделируется бесконечность жизни, т. е. абсолютная разомкнутость. Хронотопическая сила кадансов огромна.⁷

В том же ряду стоит и семиотическое значение кадансов, ибо именно они моделируют основные грани художественного текста.⁸

⁶ Подробнее см.: *Земцовский И. И.* Музыкальное время и артикуляция музыки устной традиции // PAX SONORIS: История и Современность (Памяти М. А. Эттингера). Астрахань, 2009. Вып. II (IV). С. 5—9.

⁷ Подробнее см.: *Земцовский И. И.* Хронотопы музыкального фольклора: Опыт типологии // Пространство и время в искусстве. Л., 1988. С. 93—100.

⁸ *Лотман Ю. М.* О моделирующем значении понятий 'конца' и 'начала' в художественных текстах // Тез. докл. во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—22 августа 1966. Тарту, 1966. С. 69—74. По понятным причинам, я не имею возможности предложить в рамках настоящего этюда сколь-либо полный обзор имеющейся литературы по музыкальным кадансам. Позволю себе только указать на ряд существенных публикаций моих зарубежных предшественников, без

На определенном историческом этапе музыкальная форма — это *окончание* формы: только тут решается ее судьба и тем самым концепция целого, т. е. суть формы как *модели* действительности. Всякий конец заставляет вернуться, хотя бы мысленно, к началу, всякий конец обладает не только замыкающей, но и размыкающей, высветляющей целое — ретроспективной силой. Только благодаря концу осознается многое в композиции — функция всех ее элементов, место *золотого сечения* и т. п. Но эта законченность такова, что она таит в себе рождения нового цикла — отсюда, в частности, и многострофность песни. Еще и по этой причине музыка требует повтора — повтора, проясняющего соотношение начала и конца. На память приходят развитые лирические песни стадильно и концептуально позднего мелоса, чье завершение, чья ладовая «тоника» всегда включает в себя готовность начала. Унисон конца в таких хоровых лирических песнях — своего рода *зеркало* их сольного начала (или, в других случаях, исходной партии бурдона). Мелодическая *корпускула* — волновая цельность напева — выступает моделью жизненного целого. Логика *развертывания* лада с необходимостью предопределяет и логику его *свертывания*. Конец чреват началом, как и начало — концом, и это подчеркивается *попевочно*: всю центральную часть мелодии можно экспериментально вынуть — запев и каданс образуют интонационно зеркальное единство, тезис и синтез, исход и итог соотносимы и необходимы друг другу, образуют пульсирующее единство как модель

малейшей претензии на исчерпывающую библиографию: *Lach Robert*. Das Kadenz- und Klauselproblem in der vergleichenden Musikwissenschaft // Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. 1916. Bd 67. S. 601 ff; *Casella Alfredo*. L'evoluzione della musica a traverse la storia della cadenza perfetta (1919; есть два издания на английском языке: The evolution of music throughout the history of the perfect cadence. London, 1923; 1964); *Herzog George*. Rhythmic Cadence in Primitive Music // Bulletin of the American Musicological Society. 1939, No. 3; *Hermelink Siegfried*. Zur Geschichte der Kadenz // Kongressbericht (Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft). Köln, 1958. S. 167–171; *Homan F. W.* Final and Internal Cadential Patterns in Gregorian Chant // Journal of the American Musicological Society. 1964. Vol. 17. No. 4; две статьи Траяна Мырзы (Traian Mirza) на румынском языке о кадансах в румынской народной песне опубликованы в кн.: *Lucrări de Muzicologie*. Cluj, 1967 и в *Studii de Muzicologie*. București, 1966. Vol. 2. P. 81–107 (Cadențe modale finale în cântecul popular românesc); *Eberlein Roland*. Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte // Internationale Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Tutzing, 1993. S. 555–562. После завершения настоящей статьи мне стали известны следующие публикации: Логический анализ текста: Семантика начала и конца / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М., 2002 (однако материалов по народной песне здесь нет); *Старостина Т. А.* К проблеме каденции в народном пении // Фольклор: современность и традиция: Материалы третьей Междунар. конф. памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 383–391.

полярности бытия. Но эта модель уникальная, известная только жанру развитой лирической песни типа русской протяжной: мир в ней целостен до замкнутости и бесконечности...

Всякое начало/конец фольклорного произведения отражает представление о всей человеческой жизни и, в пределе, вселенной. Началом и концом музыкальной формы охватывается *целостность* такого представления, известного песням данного жанра — с точки *обзора* данного жанра, — того мира, который виден из его специфического окна, причем всегда с позиций и певца, и слушателя. Другой пример, контрастный песням, основанным на лирической волне, это — кольцевая структура большинства славянских хороводных или финских рунических песен, где впаянность конца в начало представляет мир в нерасчлененной целостности его движения.

Есть жанры, в которых начало и конец обусловлены сугубо немзыкальными причинами — таковы, например, колыбельные, чье исполнение (и чья продолжительность) зависит исключительно от поведения данного младенца и от настроения матери, его убаюкивающей. Каданс наступает тогда, когда ребенок засыпает, и само время как бы переходит в другое измерение.

Таким образом, известны песни с самыми различными соотношениями начал и концов. Одни вообще не имеют фиксируемые начала и концы: возникают и прекращаются будто бы спонтанно, *ad libitum*, т. е. необусловленно сугубо музыкальными причинами. Другие имеют вполне фиксируемое начало, но при этом музыкально не фиксируемый конец, наступающий вследствие немзыкальных стимулов. Третьи имеют более или менее фиксируемое начало, но конец их таит тот или иной сюрприз, из сущности формы словно и не вытекающий (например, для окончания — прекращения, торможения движения привлекается совершенно новое мелодическое образование⁹). Четвертые — групповые или хоровые — имея структурно ясные начала и концы, в то же самое время в своем живом звучании их никогда не акцентируют. Пятые имеют неоткристаллизовавшееся начало, но музыкально определенный конец. Шестые, наоборот, отмечены четким началом и позиционно слабым концом, и т. д., и т. п.

Не пытаясь даже перечислить все актуальные аспекты изучения начал и концов в фольклоре, сосредоточусь лишь на нескольких моментах, осмысление которых представляется мне перспективным.

⁹ Примеры этого можно найти среди казахских кюев, а также в музыке киргизского эпоса (см.: *Виноградов В. С.* Музыка Советского Востока. М., 1968. С. 78). Неслучайно именно кадансовая сфера выступает своего рода опознавательным знаком эпических речитаций — за них цепляется память, и они оказываются важнейшим документом *мелодизма*. Кода — «старый центр мелодии» (*Кузнецов К. А.* Введение в историю музыки. М.; Пг., 1923. Ч. 1. С. 110).

2

Когда мы критикуем старые записи народных песен, мы нередко указываем на якобы имеющие в них место искажения кадансов. Фольклористы-музыковеды разных стран могли бы легко составить целый лист таких случаев, как, например, кадансы литовских песен, «онемеченные» в свое время А. Юшкой, или русских песен, «онемеченные» И. Прачем. Сегодня мы открыты к менее однозначной оценке старых записей, которые, может быть, по-своему отражают тот исторически объяснимый элемент «онемечения», который действительно имел место в городском быту соответствующих народов, чье музыкальное мышление в целом было очень далеко от новоевропейской композиторской традиции, связываемой обычно с активностью тех собирателей и аранжировщиков фольклора, которые прошли школу немецкой мажоро-минорной гармонической музыки. Однако факт остается фактом — именно в сфере каданса сосредоточивается нечто, определяющее этнический облик песни, ее «национальная идиоматика» (Б. Асафьев) и, в целом, этнически характерный стиль музицирования.

Не будет преувеличением сказать, что реалистичному изучению кадансов нам мешает сам этот термин, само слово «каданс». Подходя в мелодическом анализе к сфере каданса, мы априорно воспринимаем всякое формально заключительное построение мелострофы как ее смысловое окончание, как полное завершение, и в завершенности видим совершенство. (В качестве своего рода оправдания инерционной аберрации нашего, т. е. новоевропейского по истокам, восприятия, уместно напомнить, что латинское *perfectio* означает и 'завершение', и 'совершенство'.) Воспитанные на музыке нововенских классиков, мы открыты к идее каданса как атрибута целостности, к пониманию каданса как своего рода сердца мелодии, ее пафоса, как средоточия ее основных стилистических принципов, как итог мелодического пути, как устойчивое клише, опознавательный знак, и т. д., т. е. все то, за что пытается уцепиться наша память при столкновении с фольклором, который, однако же, отмечен всегда неожиданной для нас свободой передачи мелодического содержания и, в том числе, постоянно варьируемыми зачинами. Не ухватившись за каданс, мы не понимаем целого, в то время как реальный каданс нередко бессилен перед мелодическим целым или является не чем иным, как цезурой и отдыхом в пути — отдыхом от напряженного мелодического тока.

Невольно задумываешься над тем, что четкий «совершенный» каданс — каданс как атрибут замкнутой формы, т. е. раз навсегда зафиксированного «опуса», а не части жизни, — может оказаться феноменом исторически поздним или по крайней мере абсолютно не универсальным. Еще Эрнст Курт обратил внимание на то, что «ощущение каданса — всегда относи-

тельное понятие», хотя он же усматривал в кадансе буквально *праформу* музыки: «вся музыка есть не больше, чем вариация каданса». ¹⁰

Признаемся, что точная фиксация начал и концов народной песни в ситуациях ее реального исполнения является одним из слабых звеньев музыкально-фольклорных транскрипций и, соответственно, публикаций. Между тем, будучи нотированными с возможной тщательностью, эти начала и концы (особенно на материале песен крестьянского репертуара) могут стать основанием для дискуссии по целому ряду вопросов, весьма существенных для понимания природы музыки устной традиции.

В своем докладе на Конгрессе фольклористов Югославии 1958 г. «Музички фолклор у Зајечарском крају», ¹¹ который представлял собой первое обобщение его интенсивной полевой работы в Восточной Сербии, Миодраг А. Василевич тонко обратил внимание на одну архаичную, с его точки зрения, исполнительскую деталь, а именно — непосредственно перед начальной фразой песни, в самой ее анакрузе, появляется некий глухой звук, регулярно повторяющийся перед каждой следующей строкой типично-сербского десетераца.

Пример 1

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a circled number '5' and a tempo marking '♩ = 64'. The melody starts with a half note 'и' (i), followed by a quarter note 'ви' (vi), a quarter note 'но' (no), a quarter note 'пи' (pi), and a quarter note 'жу' (ju). The second staff continues with a quarter note 'ви' (vi), a quarter note 'но' (no), a quarter note 'пи' (pi), a quarter note 'жу' (ju), a quarter note 'два' (dva), a quarter note 'де' (de), a quarter note 'сет' (set), a quarter note 'де' (de), a quarter note 'ли' (li), and a quarter note 'је' (je). The score includes various musical notations such as accidentals (sharps, flats, naturals), slurs, and dynamic markings.

Огромная заслуга М. А. Василевича состоит в том, что он нотировал тут то, что обычно — и особенно в его время — не только не нотировалось, но вообще не привлекало внимания собирателей фольклора как малозначимая, «проходящая» деталь исполнения. Между тем в данной нотировке многое представляет безусловный интерес, и в том числе ладовое качество этого *предначального* звука — он может быть трактован как диатонический вводный тон, с помощью которого снизу обо-

¹⁰ Цит. по двум изданиям: Курт Э. Основы линейного контрапункта / Перевод З. Эвальд; Ред. И. Глебов. Л., 1931. С. 85. Ср.: Kurth Ernst. Selected Writings / Edited and translated by Lee A. Rothfarb. Cambridge; New York, 1988. P. 25.

¹¹ См.: Rad Kongresa Folklorista Jugoslavije u Zaječaru i Negotinu. [Rad. 5]. Beograd, 1958. S. 34, нотный пример 5: «анакруза на муклом сугласнику иницијалне фразе» (этот пример приводится мною ниже как № 1).

значена квинтовая рамка запева, тут же сменяющегося малотерцовым «фригийским» ядром мелодии. Впрочем, и секунда, и терция лада здесь явно неустойчивы — их интонирование может быть охарактеризовано как мерцающее, что в свою очередь выдает не только старинное происхождение песни, но и хорошо сохранившийся стиль ее артикулирования. Неслучайно Миодраг Василевич сразу отмечает, что весь данный регион представляет собой «резерват петрификации», т. е., образно говоря, устную коллекцию будто окаменевшей с исторической точки зрения исполнительской традиции.

Спрашивается, есть ли какой-либо иной смысл у такого невербального, семантически *глухого* однотонного зачина, кроме маркирования ладовой функции исходного мелодического построения? Почему этот звук появляется всегда и только в анакрузе и почему он явно отличается по своему тембральному качеству от основных тонов, образующих *костяк* песни?

Чтобы ответить на эти вопросы, необходим выход в сравнительный материал.

Во время своей полевой работы среди русских крестьян запада и востока европейской территории их расселения (от границ с Белоруссией до границ с Мордовией), я обратил внимание на то, что начало пения той или иной песни может осуществляться даже в другом (по сравнению с устойчиво повторяемым набором ее строф) интонационно-акустическом строе, отмеченном бессистемной нетемперированностью. Нередко вначале звучит некое неопределенное (и, разумеется, нетемперированное) «mmm», своего рода носовое *мычание*, почти как в приведенной записи Василевича. При слушании создается впечатление, что исполнитель не может просто начать петь (по его терминологии, «играть песню») — сначала он (или чаще она) должен *найти звук*, как бы создать особую *материю* для предстоящей «вокальной игры», т. е. перейти из обыденной речи в речь музыкальную. Как мне позже стало известно, нечто аналогичное происходит в чувашской традиции пения под аккомпанемент так называемого *пузыря*: сначала надо ‘создать звук’, как говорят сами крестьяне, а потом уже петь в этом найденном звуке, т. е. в этом здесь-и-сейчас созданном музыкальном универсуме. Поэтому в живом исполнительском процессе подлинное начало сольной песни нередко кристаллизуется только после того, как певец уже достигает хотя бы первого подлинного конца своей песни.

У белорусов, т. е. в другой традиции славянской песенности, отмеченной не меньшей архаичностью, чем восточносербская или чувашская, недавно были зафиксированы своего рода *постлюдии*, которым, как и сербским *прелюдиям*, так же присуща смена тембра. Прислушаемся к их пространной характеристике, данной опытным собирателем: «... ‘расцветченная’ опорная (для данного стиха) гласная смыслонесущего слова трансформируется в сугубо фоническую, невербальную, утратившую

реальное значение гласную, координируемую с продленным в ‘бесконечность’ опорным тоном». ¹²

В одном случае инотембровый звук, не входящий в основной песенный стих, маркирует начало песни, в другом — ее конец. Создается впечатление, что тем самым исполнители показывают своего рода границу между песней и не-песней, между пением и не-пением, и тем демонстрируют, что собственно песни сделаны из некоего особого «музыкального вещества», ¹³ и эта особая песенная субстанция должна быть отделена от субстанций иного рода, включая речевую.

В ряде случаев музыкальная анакруза, не входящая в основной стих песни, оформляется в качестве короткого, но броского мелодического выкрика, маркирующего, образно говоря, само, так сказать, акустическое появление песни в природе. Яркий пример представляет среднезападно-болгарская юмористическая песня «Два коня вода» с предвещающим ее мощным взгласом «Е!». ¹⁴

Начальный звуковой маркер может иметь, однако, и другую функцию, а именно функцию настройки голоса на пение. Хорошо известно, как часто в устной традиции, особенно в случаях нетренированного спонтанного пения, начало песни отличается от ее же последующих стрóf или куплетов. Исполнитель (или исполнительский коллектив) находится в процессе поиска оптимальной песенной композиции. Поэтому нотировки одной первой стрóфы так мало дают для понимания целостной песенной структуры, которая уясняется только при охвате большой песенной формы, т. е. формы, взятой в совокупности всех стрóф песни в их реальном исполнительском становлении.

Донские казаки, например, называли начальные песенные запевки-вокализы *наигрышами*. Мужчины, поющие в этой традиции, «объясняют такую манеру запевки необходимостью распеться: “Наломашь голос, он и катится”, или “Начинаешь просто водить голосом, пока какая-нибудь

¹² *Тавлай Г. В.* Архетипы архаического интонирования в обрядовой практике белорусов: формы ‘горловой’ звукоподачи в системе песенного стихового ритма // *Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука.* СПб., 2003. С. 119 (нотный пример в публикации отсутствует).

¹³ Подробнее о проблеме особого «музыкального вещества» в музыке устной традиции см.: *Земцовский И. И.* Апология «музыкального вещества» // *Музыкальная академия.* 2005. № 2. С. 181–192; *Zemtsovsky Izaly.* Polyphony as «Ethnohearing» and Its «Musical Substance»: Homo Polyphonicus in Action // *The Proceedings of the Second International Symposium on Traditional Polyphony / Edited by Rusudan Thurtsumia and Joseph Jordania.* Tbilisi, 2004. P. 25–31.

¹⁴ *Кауфман Николай.* Българска многогласна народна песен. София, 1968. С. 124. № 198. Песня цитируется и анализируется в книге: *Земцовский И. И.* По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского: Историческая морфология народной песни. Л., 1987. С. 13.

припевка или песенка не лезет на память” (т. е. мысленно «нащупывает» песню, припоминает ее)».¹⁵

Однако начало с мелодической «раскачки» или «с разбега», т. е. начало как *поиски* начала, как *процесс начинания*, — феномен более ясный, чем необычное окончание. От начала в устной традиции многого и не ждут: как писал еще П. П. Сокальский, народные напевы стремятся выделять — с помощью акцента или остановки — не начало, а именно *конец* «своего (народного) такта», коим Сокальский, как известно, считал полустигмию.¹⁶

3

М. Василевичу принадлежит весьма характерная фиксация не только необычного начала, но и необычного конца обрядовой мелодии — со звуковысотным повышением заключительного протянутого тона:¹⁷

Пример 2

The musical notation for Example 2 is written on a single staff. It begins with a tempo marking of quarter note = 120. The time signature changes from 2/3 to 4/4. The melody consists of several eighth and quarter notes, followed by a dotted quarter note and a half note. Above the staff, there are annotations: a box containing 'A 10 (viii)' and a bracketed '2-2' above the final two notes. A large curved line above the staff indicates a melodic contour. Below the staff, the lyrics are written: 'МО-РЕ, ЗО-КО ЦР-МО О-КО, ДОЗ, ДОЗ'.

Этот напев входит в категорию песен с так называемым «весняночным кадансом»¹⁸ — имеются в виду календарные мелодии весеннего периода, завершающиеся на второй снизу ступени трехзвучного ангемитонного звукоряда в кварте. Напев привлек наше внимание своим альтерированным конечным тоном *ля-бекар*, что делает его в известном смысле уникальным. Можно предположить, что такой альтерацией Василевич пытался зафиксировать вполне объяснимые звуковысотные колебания протянутого конечного тона, имеющего очевидную тенденцию к повышению. Мой слуховой опыт позволяет читать этот странный *ля-бекар* как звук скорее нейтральный, т. е. «полудиезный». Если же принять нотацию Василевича за адекватную имевшему место исполнению, тогда остается только предположить, что перед

¹⁵ Рудиченко Т. С. Наигрыши-вокализы в донской казачьей песне // Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука. СПб., 2003. С. 122.

¹⁶ Сокальский П. П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличие ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888. С. 345.

¹⁷ Васиљевич Миодраг. Народне мелодије Лесковачког краја. Београд, 1960. № 54.

¹⁸ Беляев В. М. Белорусская народная музыка. М., 1941. С. 34. Позже об аналогичных кадансах в песнях этого типа писал Ф. А. Рубцов в цит. статье «Смысловое значение кадансов в календарных напевах».

нами пример резко утрированного интонирования финалиса, несущего так называемую звательную функцию.

Весняночный каданс представляет в связи с только что сказанным особый интерес. Согласно концепции Ф. А. Рубцова, «основным показателем смыслового назначения календарных напевов являются их кадансы, определяющие местоположение конечного, опорного тона...»; этот «кадансовый оборот..., аналогично звуковысотному контуру речевой интонации, будет построен в соответствии с практическим назначением песни». ¹⁹ Такая концепция исходит из жесткой предпосылки о музыке как функциональной речи, генетически связанной с речевой интонацией этноса, и, казалось бы, находит подтверждение в наблюдениях филологов. Например, известно, что в конце речевой синтагмы (интонационной единицы) обычно происходит «замедление темпа или увеличение длительности слога», а «ударный поднятый слог сравнительно долго задерживается». ²⁰ Эта характеристика вполне относится и к весняночным напевам рассматриваемого типа, но, однако, не исчерывает их музыкальной специфики. Я мог бы предложить еще по крайней мере три их трактовки.

Наряду с претворением «призывно-просительной», по Рубцову, речевой интонации здесь очевидна и приподнятость эмоциональная, душевная, чувство лирического ожидания. ²¹

Кроме того, здесь очевиден высокий строй речи *Человека Ритуального*. Такой человек не ограничен эмоциями: он *действует*, он совершает обряд как высокое социальное предназначение. (Вспомним, что пение веснянок вообще не воспринималось крестьянами как пение, но как магический акт, важный для всей их хозяйственной деятельности.)

Наконец, самый *формульный напев* ²² таких веснянок целесообразно представлять не плоскостной линией, как их нотная запись, но скорее как сложное сферическое образование, некий, скажем, шар, катящийся в мелосфере. В его продвижении на передний план (и тут мы встречаемся с парадоксом «сферического напева»: передним планом в нем оказывается финалис!) выступает

¹⁹ Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. С. 92, 104.

²⁰ Светозарова Н. Д. Интонационная система русского языка. Л., 1982. С. 154; Всеволодский-Гернгросс В. Н. Теория русской речевой интонации. Пг., 1922. С. 52. Правда, лингвистами подчеркивается и другая, прямо противоположная закономерность: «Во многих языках мира наблюдается тенденция к разрушению конца слова» (Серебренников Б. А. О материалистическом подходе к явлениям языка. М., 1983. С. 276).

²¹ Елатов В. И. Ритмические основы белорусской народной музыки. Минск, 1966. С. 50. См. подробнее в моей книге «Мелодика календарных песен». С. 86–91.

²² Подробнее: Земцовский И. И. О мелодической 'формульности' в русском фольклоре // Русский фольклор: Этнографические истоки фольклорных явлений. Л., 1987. Т. 24. С. 117–128.

надтоническая сфера высокого строя речи. Не просто *речевая звательность* Человека Поющего, но весь строй интонирования, принципиально не при-сущий повседневности.

Быть может, в этих необычных кадансах мы вправе усматривать не столько отражение речевой интонации тех далеких времен, чья живая речь никогда не будет нам доподлинно известной, сколько проявление иного типа мышления. В этом *мышлении* может подчеркиваться и выно-ситься на передний план, в качестве главного, не речевое, но *музыкально-семантическое*, т. е. нечто принципиально безотносительное к реальной речевой интонации. Это явление иной плоскости, иной природы выявления художественного смысла. Якобы имеющее здесь место совпадение с совре-менной речевой интонацией — факультативная частность, а не основа твор-чества. Основа же — в ином, не пассивном отражении действительности и речи, в активном, опережающем моделировании, чья структура может быть сопоставлена с феноменом и эффектом так называемой *обратной перспективы* древней живописи, хорошо известной по старославянским и древнерусским иконам.²³

В обратной перспективе сокращаются размеры предметов не по мере удаления от потенциального зрителя, находящегося извне, а по мере приближения к зрителю, находящемуся внутри, благодаря чему фигуры на переднем плане могут оказаться меньшего размера, чем в глубине картины. Аналогичными по значению представляются мне протянутые надтонические кадансовые звуки, подчас как бы обрастающие тем-брально и, как правило, переходящие в звонкие завершающие выкрики-«гуканья», — это как выпуклость фигур второго плана, согласно законам обратной перспективы.

Если прямая перспектива в мелодии — это прежде всего структура мелодической волны, отражающая дыхание человека, принципиально единое у певца и слушателя, или музыкальный нарратив, так же основан-ный на принципиальной общности интонации у рапсода и его слушателей, то обратная перспектива в народной песне — это, как правило, обрядовые напевы-формулы, во время исполнения поворачиваемые к предполагае-мому слушателю своей неожиданной гранью: в них подчеркивается не то,

²³ Подробнее см.: *Флоренский Павел*. 1) Анализ пространственности в художе-ственных произведениях // Декоративное искусство СССР. 1982. № 1; 2) Обратная перспектива (1919) // Учен. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1967. Вып. 198. С. 381–416 (Семиотика, 3); *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения: (Условность дре-внего искусства). М., 1970; *Раушенбах Б. В.* Системы перспективы в изобразитель-ном искусстве: Общая теория перспективы. М., 1986. Ср. также: *Герасимова-Персидская Н. А.* О двух типах музыкального хронотопа и их столкновении в русской музыке XVIII века // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С. 343–349.

что естественно по логике дыхания или сказа, но нечто неожиданное для стороннего реципиента, как мы это и видим на якобы деформированном кадансе сербской (лесковачской) мелодии, записанной и нотированной Василевичем (см. пример 2).

4

Песни-веснянки рассматриваемого типа отмечены еще одной характерной чертой — словно приподнятая *надтоничность* их мелодического кадансирования иногда сопровождается усечением конечного слога и звука, т. е. стиховой *апокопой* — словообрывом. Обычно (особенно в славянских календарных и свадебных обрядовых песнях) последние два слога песенного стиха не произносятся: «*Ты вылети, вылети, галка ключница, лели ой лели, галка клю...*» Еще более разительный пример представляют севернорусские свадебные причитания, так называемые «свадебные стихи» Поморского берега Белого моря.²⁴ Их устная композиция такова, что «значительная часть каждого стиха не поется и не проговаривается, а существует лишь в сознании носителей данной традиции». Например:

Уж цего мне-ка молить глупой...
Да и этой-то парной...

Эти два откровенно оборванных стиха подразумевают следующее:

Уж цего мне-ка молить глупой сизой голубушке
Да и этой-то парной-то мыльной баенке.

Во всех этих и подобных им случаях песня как бы обрывается, будучи на самом деле художественно законченным целым: в сознании народных музыкантов никакого обрыва смысла не происходит. Внешнее и внутреннее не совпадают. Досказанность не обязательна. Досказанность тяжела. Последнее слово остается за слушающими.²⁵ Недосказанность делает слушателя соавтором, будит в нем творческое начало. Недосказанность легка.

Для уразумения техники апокопы важно учесть, что часть поющего стиха, остающаяся за кадром, представлена ограниченным набором неиз-

²⁴ См. подробнее: *Резниченко Е. Б.* Поморские 'свадебные стихи' как особый вид северной причеты // Традиционное музыкальное искусство и современность: Вопросы типологии. М., 1982. С. 66–67.

²⁵ Невольно вспоминается прием современной поп-музыки, когда пение не завершается, но удаляется, как бы сходит со сцены, технически микшируется и физически исчезает в некоем многоточии («и т. д., и т. п.»). Кадансирование тут отменяется за ненадобностью. Полезно осмыслить принципиальную разницу этого приема с фольклорной апокопой, входящей в структуру художественного произведения.

менных выражений, *loci communes*. Их словарь в основном един для всех деревень региона. Любопытно, что эта особенность причети осознается и некоторыми плачами: «*тут не водят так полностью всё*», — говорили собирателю в одной из деревень.

И этот прием — не случайность. Можно сказать, что он пронизывает собой фольклор, в котором сложились совершенно особые отношения с песенными окончаниями и, в целом, с *концами*.

Существуют жанры и формы, вообще не знающие кадансов в принципе — например, образцы горлового пения тувинцев и монголов. То, что они исполняют в данной манере, не есть изолированные, конечные *опусы*. Их импровизациями фиксируется любой фрагмент бытия как вечности, любой момент жизни в этом едином и бездонном мире. Отсутствие кадансовых рамок в горловых импровизациях моделирует бесконечность мироздания, каждый фрагмент которого в свою очередь есть бесконечность.

Характерно, что на совершенно другом уровне мировосприятия, в сфере русской церковной музыки, во всех отношениях далекой от южной Сибири, в жанре *знаменного роспева*, «напев существует» — по тонкому наблюдению исследовательницы — «как некий ‘разомкнутый’ феномен, ценный в самом звучании», и потому «не кончающийся, как бы отрицающий конечность».²⁶ *Путь* (не только в так называемом *путевом роспеве*) в прямом и иносказательном смыслах оказывается важнее *итога*. Впрочем, не исключено, что в данном случае мы встречаемся с особым феноменом, тонко отмеченным еще В. Ф. Одоевским: «Русское церковное пение не есть собственно музыка, как обыкновенно полагают; оно, если угодно, есть часть музыки, но поставлено в такие немзыкальные условия, что отнюдь не все существующие ныне музыкальные правила или точнее обычаи могут к нему применяться; напротив, некоторые из них находятся в прямом противоречии с назначением церковного пения».²⁷ На материале григорианского хора также отмечались заключения «без чувства настоящего конца» (Жюль Комбарье). Комментируя это наблюдение французского музыковеда, К. А. Кузнецов предложил прекрасную формулу: здесь «проявляется общее бессилие тоники над мелодическим целым».²⁸

²⁶ Серегина Н. С. Древнерусское певческое искусство как художественный стиль: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1975. С. 14.

²⁷ Одоевский В. Ф. Краткие заметки о характере русского церковного православного пения // Труды Первого Археологического съезда в Москве (1869). М., 1871. Т. 2. С. 476.

²⁸ Кузнецов К. А. Введение в историю музыки. Ч. 1. С. 111.

Любопытно, что сами певцы из народа нередко вполне сознают этот факт «отсутствия каданса» и даже возводят его в закон. Например, Тодора Варимезова, болгарская исполнительница баллад, прямо заявляла Тимоти Райсу, американскому этномузыковеду, что песня не имеет конца («песен няма край»).²⁹ Колоритную поговорку на эту тему записал у донских казаков С. Я. Арефин:³⁰ «Песню до конца не доигрывают, жене правды не сказывают».

Мордовский этномузыковед Н. И. Бояркин отмечает существование особого табу на исполнение до конца неприуроченных долгих песен у мокши (одной из крупных этнических групп мордовского народа). Мокшанские исполнители отказываются допеть песню — дескать, «конца не найдёшь». Согласно поверью, записанному Бояркиным в песенном селе Левжа, если спеть долгую песню до конца, то или «рубашка износится», или «скоро поседеешь и умрешь».³¹ Существует даже предание: конец долгой песни спрятан неким божеством, и кто найдет и пропоет его, тот умрет раньше положенного срока. Исполнение песни оказывается каким-то роковым образом связано с жизнью и смертью исполнителя. Конец песни — словно мифологическая Ариаднина нить или сказочное Кашеево сердце — спрятан от самого исполнителя, чтобы сохранить ему жизнь.³²

Видимо, и в самом деле начало и конец песни на каком-то этапе развития народного сознания моделируют собой не больше и не меньше как начало и конец человеческой жизни. Если нет четкого начала и определенного конца, то нет и рождения как того, что неминуемо ведет к смерти. Отсутствие конца оборачивается квазибессмертием.³³ Апокопа как принципиальное незавершение относит данное пение к будущему, которое должно (и вправе) завершить его, ибо заверщенное ассоциируется с прошедшим временем: это уже состоявшееся. Каданс со словообрывом нарочито преодолевает завершенность, относит ее

²⁹ Rice Timothy. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago, 1994. P. 111.

³⁰ В научный обиход ее ввела Т. С. Рудиченко, и с тех пор она неоднократно цитируется.

³¹ Бояркин Н. И. Мордовская народная музыка. Саранск, 1983. С. 103.

³² Такое понимание представляется мне гораздо глубже, чем наивная догадка о том, что концы песен забываются потому, что поются реже (Вагин В. И. *Нынешняя деревенская песня // Изв. Вост.-Сиб. отд.-ния РГО. Иркутск, 1888. Т. 18. С. 44*).

³³ Ср.: «Человек, будучи существом одушевленным и смертным, не познаваем как сущность из факта смертности. Поэтому и познание конца композиции само по себе еще не является познанием и, следовательно, не всегда необходимо». *Strunk William Oliver. Sources Readings in Music History*. New York, 1965. Vol. 2. P. 18–19 (пересказ и перевод Елены Ходорковской).

к неопределенному будущему, т. е. хронотопически преодолевает время и самоё смерть.³⁴

Ян Стеншевски, посвятивший народно-песенной апокопе специальную статью, признается в неясности ее генезиса. Он пытается искать его в таких контрастных феноменах, как григорианский хорал или солдатские маршевые песни.³⁵ Я же считаю апокопу частным случаем избегания абсолютного кадансирования, частным случаем *незавершенности*, широко распространенной в традиционных, и не только традиционных, культурах. В изобразительных искусствах, как известно, этот прием получил название *non-finito*.³⁶

Добавлю к материалам, содержащимся в соответствующей литературе (см. сноску 36), только несколько показательных фактов. В фольклоре многих народов существует жанр сказок без конца. Строители китайских дворцов намеренно оставляли недостроенной какую-либо его часть. По законам традиционного ткачества, особенно опасно было оставлять на стене на ночь готовую основу. Если не успевали ее снять и сплести,

³⁴ Нечто аналогичное встречается в некоторых древних языках, где, согласно сербскому исследователю, отсутствие прямого выражения прошедшего и настоящего заменяется выражением завершенного и незавершенного. См. подробнее в кн.: *Gostuški Dragutin. Vreme umetnosti*. Beograd, 1968. S. 184. См. также интересные наблюдения автора над рифмой, которая функционально аналогична кадансу в музыке. Рифма, как и каданс, оказывается местом скрещения мелодических линий языка, т. е. своего рода центром гравитации (*Gostuški Dragutin. Quelque analogie entre language poetique et language musical // Music and Word*. Brno, 1973. P. 45–52).

³⁵ *Stęszewski Jan. Die Apokope, eine Eigebtümlichkeit im Volksliedervortrag // Festschrift für Walter Wiora*. Kassel, 1967. S. 641–647. Compare: *Almási János. Fenomenul apocopei în cîntecul popular maghiar // Revista de etnografie și folklore*. 1969. N 1. Пионерской публикацией о приеме недопевания последнего слога в песне остается статья выдающегося русского этнографа-любителя В. А. Мошкова (1852–ок.1920) «Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении» (Баян. 1890. № 4–5). См. перепечатку в кн.: *Фольклористическое наследие В. А. Мошкова: Антология / Сост. М. И. Родителява*. СПб., 2003. С. 22–36 (о «проглатывании» последнего слога песни см. с. 31).

³⁶ *Non-finito* — термин Панайотиса Михелиса (*Michelis P. A. Du fugiti dans l'art // Actes du V Congrès d'Esthétique*. Amsterdam, 1964. P. 784–88; см. об этом в кн.: *Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии*. М., 1985. С. 156 сл.). См. также: *Baumgart Fritz Erwin. Das 'non-finito' in der Kunst des XIX und XX Jahrhunderts // Actes du V Congrès d'Esthétique*. Amsterdam, 1964. P. 317ff. и специальную монографию: *Пупалишвили Отар Д. Проблемы «нон-финито» в искусстве*. 2-е изд. Тбилиси, 1982 (1-е изд. вышло под другим названием: *Теоретические проблемы изобразительного искусства: Критерии завершенности в искусстве и теория «Non-finito»*). Существует большая литература о «нон-финито» у Микеланджело (см. обзор в кн.: *Проблемы художественного творчества: Критический анализ*. М., 1975. С. 347–365). В области старинной музыки ср. концепцию XVI в. *fuggir la cadenza* ('избегание каденции').

то непременно распускали несколько пасм. Считали, что соблюдение этого обычая оберегает людей, живущих в доме, где сновали, от смерти.³⁷ А. К. Байбурин прямо пишет о «положительной оценке незавершенности, всего того, что не имеет конца, что относится к области вечного».³⁸

Незавершенность в народном сознании относится не к отрицательному, не к *недовыполненности*, но к бесконечности и вечности бытия. Именно в этом мыслительном, мировоззренческом контексте я и рассматриваю случаи прерванного каданса, а также все многочисленные приемы того, что я называю *преодолением* каданса.

В результате анализа большого сравнительного материала по началам и концам народной песни складывается вполне определенное впечатление, что народ избегает совершенного каданса, старается преодолеть его, уйти от очевидного завершения. Если песня оказывается моделью человеческой жизни, то естественно желание продлить эту жизнь всеми доступными средствами. Таким образом, от якобы простого вопроса — как *сделана* эта мелодия — каданс ведет нас к философским вопросам музыкального существования. Песня без начала и без конца — а точнее, песня, осмысленная в других категориях, *избегающих понятия* начала и конца, — оказывается оптимальной моделью мироздания. Воистину, согласно афоризму Нобелевского лауреата по физике Вернера Гейзенберга (1901—1976), «всякий конец есть одновременно начало».³⁹

В начале тех же 1970-х я обратил внимание на то, что песни с вполне, так сказать, благополучным кадансом, повторяемым на протяжении всех ее строф, на последнем звуке последней строфы звучат по-особому. Ожидаемая тоника лада интонируется вдруг нечисто, происходит какая-то странная детонация в сторону ее завышения. Происходит своего рода *отчуждение* от тоники: она словно бы и есть, но, будучи немного завышенной, тем самым фактически преодолевается, и в результате тоника словно не состоялась. Очевидно, что преодоление каданса стало возможным только тогда, как сама идея каданса уже вполне сформировалась в певческом сознании.

³⁷ Владимирская Н. Г. Материалы к описанию полесских народных представлений, связанных с ткачеством. Снование // Полесский этнолингвистический сборник. М., 1983. С. 226, 227.

³⁸ Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 95. Автор ставит проблему двух классов текстов — с требованием обязательной завершенности или незавершенности (Там же. С. 92). «Незавершенность связывалась с идеями поддержания существующего положения, стабильности миропорядка, его неуничтожимости. Вместе с тем синонимичными идее незавершенности оказываются представления о продолжении жизни, вечности, бессмертия...» (Там же. С. 93).

³⁹ Гейзенберг Вернер (Heisenberg Werner). Шаги за горизонт. М., 1987. С. 347.

И тогда у меня создавалось впечатление, что исполнитель боится тоники как абсолютного конца и пытается этот конец *замаскировать*. Он словно отдает себе отчет в том, что тоники избежать нельзя, но психологически преодолеть ее можно. Это значит, рассуждал я, что к обычным теоретическим вопросам о том, где именно находится тоника в напеве, следует добавить еще один — как конкретно эта тоника артикулируется и звучит.

Наблюдая латышских певиц, я обратил внимание на то, что последний протянутый звук музыкальной фразы и у них звучит с едва уловимым завышением, для чего они специально сужают рот и, в результате, слегка детонируют. Продолжая свои наблюдения и собирая соответствующие свидетельства других собирателей, я пришел к выводу, что сознательное завышение финального тона песенной мелострофы — явно как избегание *абсолютного* каданса — выступает яркой стилевой чертой традиционного крестьянского (т. е. наиболее консервативного) исполнительства у целого ряда европейских народов. Среди них я могу назвать сегодня такие традиции, как русское пение разных областных стилей, а также исполнительство белорусов, латышей, грузин, татар-кряшен и мордвы.⁴⁰

Перечитывание посмертно изданных записок Ю. Н. Мельгунова⁴¹ напомнило мне о том, что древние греки для отделения колонов (сочетания стоп, дающее стихотворную строку) применяли, при его окончании, удлинение последнего звука, но удлинение только *иррациональное*, т. е. не более половины моры, — с тем, чтобы не произошло перехода в строфу другого типа. Это разительно совпадало с важным наблюдением П. П. Сокальского над восточнославянской народной песней с ее иррациональными удлинениями конечных звуков. Он справедливо писал: «Вообще, концы народных напевов заслуживают особенного внимания: играя роль кадансов и полукадансов, они часто идут не в счет такта, составляя как бы ферматы с неопределенною продолжительностью тона».⁴²

Таким образом, мы видим, что не только в области звуковысотности, но и в области ритма тоны-финалисы звучат с теми или иными иррацио-

⁴⁰ Я опирался на записи Н. Альмеевой, В. Бендорфса, И. Касьяновой, Г. Тавлай и мн. др. Ср. свидетельство о том, что при исполнении последней песенной строфы строй песни немного, примерно на четверть тона, повышается (*Мухаринская Л. С.* К вопросу об эстетическом освоении действительности в современном белорусском народно-песенном творчестве. Л., 1982. С. 47).

⁴¹ *Мельгунов Ю. Н.* Записки о русской народной ритмике // Труды Музыкально-Этнографической Комиссии. М., 1907. С. 45.

⁴² *Сокальский П. П.* Русская народная музыка... С. 345.

нальными изменениями. Совершенный каданс явно не входит в народно-песенный звукоидеал.⁴³

Тем не менее имеется огромное число песен, в которых кадансы не иррационализируются, но, в то же самое время, и не подчеркиваются. Избегание конца происходит в них другими путями. Назову самый распространенный.

Запевала ведет песню, решительно *наступая* на последние звуки хоровой части мелострофы, в результате чего каданс как таковой просто не слышен, перекрываемый сильным голосом запевалы. Или, словно боясь перерыва в хоровом звучании песни, певцы вступают *досрочно*, и тогда происходит наложение очередной строфы на еще незавершенную предыдущую. Возникает цепная строфика, практически аннигилирующая все песенные кадансы.

В наступающих на финал строфах хорового пения начало и конец, совмещаясь, словно *взаимоуничтожаются*. Будучи функционально синонимичными и потому в своей смене и последовательности ненужными, избыточными, конец и начало в потоке пения практически не различаются. Их дублирование аннулируется путем наложения и совмещения, что отчасти напоминает морской прилив, когда начало набегающей волны приходится на конец угасающей предыдущей.

Чтобы подчеркнуть незавершенность отдельных куплетов (строф) и непрерывность звучания народной песни, Б. Л. Яворский любил располагать анализируемые напевы в виде круга, где последний момент куплета вплотную подводит к первому.⁴⁴

Возникает законный вопрос о том, создается ли такое нетрафаретное отношение к песенным концам и началам самими народными исполнителями, и если да, то как оно зафиксировано в народно-песенной терминологии.

Первым обратил внимание на соответствующую народную терминологию Ф. М. Истомин, записывавший песни в экспедициях Русского географического общества в 1886 и 1893 гг., в основном в севернорусских областях. Его наблюдения настолько существенны, что заслуживают быть приведенными целиком.

«Здесь кстати будет упомянуть и еще об одном любопытном воззрении северных крестьян на песню: с недоумением посмотрят на вас певцы

⁴³ Чрезвычайно широкое эстетическое обобщение на этот счет принадлежит нашему известному литературоведу: «Для русского искусства характерна незавершенность формы — в нем нет пафоса досказывания, доведения до последних слов и черт...» (*Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 106.*)

⁴⁴ См. об этом в кн.: *Цуккерман В. А. «Камаринская» М. И. Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957. С. 56, сноска 1.*

и певичцы, если вы попросите их пропеть ту же песню *сначала*. Сообразив, в чем дело, они вызовут обратное недоумение с вашей стороны, переспросив: “ту же песню с конца заводить?”

“Заводить с конца” соответствует нашему *спеть сначала*. Песня, по народному воззрению, представляется, по-видимому, как нечто о *двух концах*, при чем, разумеется, конец передний и задний; начало песни является для них чем-то непонятным». ⁴⁵

Впоследствии эти наблюдения подтвердились: «Слову начало здесь соответствует *конец* или *край*. “С конца запевать?” или “Опять с краю?” спрашивали певцы, когда мы просили их снова повторить всю песню. “Не с конца сказала”, говорит певичца, пропустившая первые стихи. “С конца-то не знаю”, отнекивается певец, позабывший начало песни. “С краю-то сдумал, конец-от забыл”, горюет певец, припоминающий старинную дедовскую песню.

Таким образом, и здесь, по понятиям крестьян, песня является лишь “о двух концах” и начала не знает». ⁴⁶

Разумеется, песня знает начало, но не имеет для него соответствующего специального термина. Данные авторитетных этимологических словарей русского языка свидетельствуют, что корень ‘кон’, лежащий в основе слова ‘конец’, означал также и ‘начало’ (ср. ‘искони’ и древнерусское ‘покон’ в смысле ‘начало, обычай’). То же и в белорусском (‘кон’ как ‘ряд’, ‘начало’), и в сербском (‘од кон до кон’ в смысле ‘с начала до конца’ или, по-народному, ‘из конца в конец’). То же в словенском и нижнелужицком языках (‘конес’ как ‘конец’ и ‘начало’), в старочешском (‘конес’ как ‘цель’ и ‘начало’) и др. — все от праславянского *сопьь ‘конец, начало, крайняя точка’ (от корня *конь). ⁴⁷ В. И. Даль в своем «Толковом словаре живого великорусского языка» приводит целый ряд характерных выражений и поговорок — таких, как ‘палка о двух кон-

⁴⁵ Песни русского народа собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записали: слова Ф. М. Истомина, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1894. С. XVII.

⁴⁶ Песни русского народа собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году / Записали: слова Ф. М. Истомина, напевы С. М. Ляпунов. СПб., 1899. С. XVIII.

⁴⁷ См.: *Фасмер Макс*. Этимологический словарь русского языка. М., 1986. Т. 2. С. 310; *Преображенский А. Г.* Этимологический словарь русского языка. Т. 1. С. 347 (цит. по американскому переизданию 1964 г.); *Шанский Н. М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1982. Т. 2, вып. 8. С. 256. Ср.: Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. СПб., 1995. Вып. 2. С. 413: «Сейчас спою, как это с конца-то?» Ср.: *Цыганенко П.* Этимологический словарь русского языка. 2-е изд. Киев, 1989. С. 187. Ср.: Словарь русских народных говоров. Л., 1978. Вып. 14.

цах: и туда, и сюда', 'всякая вещь о двух концах', 'я сходил два конца' в смысле 'назад и вперед', и т. п.

Эти контрастные значения одного корня **конъ* как 'начало' и 'конец' разошлись в литературных языках, но сохранились в диалектах, что и зафиксировала интересующая нас здесь народно-песенная терминология. Но в контексте страха перед песенным концом это словоупотребление воспринимается и по-другому: 'начало' называют 'концом', чтобы *обмануть* фатальность настоящего, абсолютно конечного 'конца'.

Действительности известны и начало, и конец. Но народ хорошо знает, что то, что имеет начало, неминуемо придет к своему концу. Только то не имеет конца, что не имеет начала. Поэтому и структурно, и артикуляторно, и терминологически народ прячет настоящий конец, не употребляет роковое слово *начало*, сохраняет спасительную праславянскую концепцию *двух концов*, т. е. всячески постулирует неуловимость песни, ее неподвластность смерти, и тем самым недвусмысленно постулирует свое собственное бессмертие.

Литература:

- Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983.
- Беляев В. М.* Белорусская народная музыка. М., 1941. С. 34.
- Берковский Н. Я.* О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С. 106.
- Бояркин Н. И.* Мордовская народная музыка. Саранск, 1983. С. 103.
- Вагин В. И.* Нынешняя деревенская песня // Изв. Вост.-Сиб. отд.-ния РГО. Иркутск, 1888. Т. 18. С. 44.
- Васильевич Миодраг.* Народне мелодије Лесковачког краја. Београд, 1960. № 54.
- Виноградов В. С.* Музыка Советского Востока. М., 1968. С. 78.
- Владимирская Н. Г.* Материалы к описанию полесских народных представлений, связанных с ткачеством. Снование // Полесский этнолингвистический сборник. М., 1983. С. 226, 227.
- Всеволодский-Гернграсс В. Н.* Теория русской речевой интонации. Пг., 1922.
- Гейзенберг Вернер (Heisenberg Werner).* Шаги за горизонт. М., 1987.
- Герасимова-Персидская Н. А.* О двух типах музыкального хронотопа и их столкновении в русской музыке XVIII века // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С. 343–349.
- Елатов В. И.* Ритмические основы белорусской народной музыки. Минск, 1966.
- Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения: (Условность древнего искусства). М., 1970.
- Земцовский И. И.* Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 181–192.
- Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Л., 1975. С. 84–85.
- Земцовский И. И.* Музыкальное время и артикуляция музыки устной традиции // PAX SONORIS: История и Современность (Памяти М. А. Этингера). Астрахань, 2009. Вып. II (IV). С. 5–9.

Земцовский И. И. О мелодической 'формульности' в русском фольклоре // Русский фольклор: Этнографические истоки фольклорных явлений. Л., 1987. Т. 24. С. 117–128.

Земцовский И. И. По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского: Историческая морфология народной песни. Л., 1987. С. 13.

Земцовский И. И. Хронотопы музыкального фольклора: Опыт типологии // Пространство и время в искусстве. Л., 1988. С. 93–100.

Кауфман Николай. Българска многогласна народна песен. София, 1968. С. 124, № 198.

Кузнецов К. А. Введение в историю музыки. М.; Пг., 1923. Ч. 1. С. 110.

Кунанбаева А. Б. Иерархия устоев казахского эпического интонирования в системе «голос-инструмент» // PAX SONORIS: История и Современность (Памяти М. А. Этингера). Астрахань, 2009. Вып. II (IV). С. 12–17.

Кунанбаева А. Б. Проблема казахской эпической традиции (на музыкальном материале 1960–1980 годов): дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1984.

Курт Э. Основы линейного контрапункта / Перевод З. Эвальд; Ред. И. Глебов. Л., 1931. С. 85.

Логический анализ текста: Семантика начала и конца / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М., 2002.

Лотман Ю. М. О моделирующем значении понятий 'конца' и 'начала' в художественных текстах // Тез. докл. во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16–22 августа 1966. Тарту, 1966. С. 69–74.

Мельгунов Ю. Н. Записки о русской народной ритмике // Труды Музыкально-Этнографической Комиссии. М., 1907. С. 45.

Миодраг А. Васильевич: живот и дело. Сборник радова округлог стола одржаног октобра 2003 године. Београд, 2006. С. 18–38.

Мошков В. А. Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении // Баян. 1890. № 4–5.

Мошков В. А. Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении // Фольклористическое наследие В. А. Мошкова: Антология / Сост. М. И. Родителява. СПб., 2003. С. 22–36.

Мухаринская Л. С. К вопросу об эстетическом освоении действительности в современном белорусском народно-песенном творчестве. Л., 1982. С. 47.

Одоевский В. Ф. Краткие заметки о характере русского церковного православного пения // Труды Первого Археологического съезда в Москве (1869). М., 1871. Т. 2. С. 476.

Песни русского народа собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1894. С. XVII.

Песни русского народа собраны в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году / Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы С. М. Ляпунов. СПб., 1899. С. XVIII.

Пиралишвили Отар Д. Проблемы «нон-финито» в искусстве. 2-е изд. Тбилиси, 1982.

Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка. Т. 1. С. 347 (цит. по американскому переизданию 1964 г.).

Проблемы художественного творчества: Критический анализ. М., 1975.

Раушенбах Б. В. Системы перспективы в изобразительном искусстве: Общая теория перспективы. М., 1986.

Резниченко Е. Б. Поморские 'свадебные стихи' как особый вид северной причеты // Традиционное музыкальное искусство и современность: Вопросы типологии. М., 1982. С. 66–67.

Рубцов Ф. А. Смысловое значение кадансов в календарных напевах // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1962. Вып. 1. С. 125–147.

Рубцов Ф. А. Смысловое значение кадансов в календарных напевах // *Рубцов Ф.* Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М., 1973. С. 82–104.

Рудиченко Т. С. Наигрыши-вокализы в донской казачьей песне // Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука. СПб., 2003. С. 122.

Светозарова Н. Д. Интонационная система русского языка. Л., 1982.

Серебрянников Б. А. О материалистическом подходе к явлениям языка. М., 1983.

Серегина Н. С. Древнерусское певческое искусство как художественный стиль: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1975. С. 14.

Словарь русских говоров Карелии и сопредельных областей. СПб., 1995. Вып. 2. С. 413.

Словарь русских народных говоров. Л., 1978. Вып. 14.

Сокальский П. П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличие ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888. С. 345.

Старостина Т. А. К проблеме каденции в народном пении // Фольклор: современность и традиция: Материалы третьей Междунар. конф. памяти А. В. Рудневой. М., 2004. С. 383–391.

Тавлай Г. В. Архетипы архаического интонирования в обрядовой практике белорусов: формы 'горловой' звукоподачи в системе песенного стихового ритма // Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука. СПб., 2003. С. 119.

Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка. М., 1986. Т. 2. С. 310.

Флоренский Павел. Анализ пространственности в художественных произведениях // Декоративное искусство СССР. 1982. № 1.

Флоренский Павел. Обратная перспектива (1919) // Учен. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1967. Вып. 198 (Семиотика, 3). С. 381–416.

Цуккерман В. А. «Камаринская» М. И. Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957.

Цыганенко П. Этимологический словарь русского языка. 2-е изд. Киев, 1989. С. 187.

Челебиев Ф. И. о. Морфология даггяха: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2009. С. 28.

Шанский Н. М. Этимологический словарь русского языка. М., 1982. Т. 2, вып. 8. С. 256.

Шкловский Виктор. Энергия заблуждения. М., 1981. С. 90.

Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. М., 1985.

Almási János. Fenomenul apocopei în cîntecele populare maghiare // Revista de etnografie și folclor. 1969, N 1.

Baumgart Fritz Erwin. Das 'non-finito' in der Kunst des XIX und XX Jahrhunderts // Actes du V Congrès d'Esthétique. Amsterdam, 1964. P. 317ff.

Casella Alfredo. L'evoluzione della musica a traverse la storia della cadenza perfetta (1919; есть два издания на английском языке — The evolution of music throughout the history of the perfect cadence. London, 1923; 1964).

Demos. 1964. H. 1. S. 133. N 231.

Eberlein Roland. Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte // Internationale Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Tutzing, 1993. S. 555–562.

Gostuški Dragutin. Quelque analogie entre language poetique et language musical // Music and Word. Brno, 1973. P. 45–52.

Gostuški Dragutin. Vreme umetnosti. Beograd, 1968. S. 184.

Hermelink Siegfried. Zur Geschichte der Kadenz // Kongressbericht (Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft). Köln, 1958. S. 167–171.

Herzog George. Rhythmic Cadence in Primitive Music // Bulletin of the American Musicological Society. 1939, No. 3.

Homan F. W. Final and Internal Cadential Patterns in Gregorian Chant // Journal of the American Musicological Society. 1964. Vol. 17. No. 4.

Kurth Ernst. Selected Writings / Edited and translated by Lee A. Rothfarb. Cambridge; New York, 1988. P. 25.

Lach Robert. Das Kadenz- und Klauselproblem in der vergleichenden Musikwissenschaft // Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. 1916. Bd 67. S. 601 ff.

Michelis P. A. Du fugiti dans l'art // Actes du V Congrès d'Esthétique. Amsterdam, 1964. P. 784–88.

Rad Kongresa Folklorista Jugoslavije u Zaječaru i Negotinu. [Rad. 5]. Beograd, 1958. S. 34.

Rice Timothy. May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music. Chicago, 1994. P. 111.

Śteżewski Jan. Die Apokope, eine Eigebtümlichkeit im Volksliedervortrag // Festschrift für Walter Wiora. Kassel, 1967. S. 641–647.

Strunk William Oliver. Sources Readings in Music History. New York, 1965. Vol. 2. P. 18–19.

Traian Mirza. Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc // Lucrări de Muzicologie. Cluj, 1967.

Traian Mirza. Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc // Studii de Muzicologie. București, 1966. Vol. 2. P. 81–107.

Zemtsovsky Izaly. Polyphony as «Ethnohearing» and Its «Musical Substance»: Homo Polyphonicus in Action // The Proceedings of the Second International Symposium on Traditional Polyphony / Edited by Rusudan Thurtsumia and Joseph Jordania. Tbilisi, 2004. P. 25–31.

Аннотация: Статья И. И. Земцовского посвящена памяти его учителя Ф. А. Рубцова, который воспитывал в своих учениках пристальное внимание к деталям как содержательным элементам музыки устной традиции. Земцовский рассматривает различные структурные версии соотношения начала и конца в едином исполнительском процессе. Он отмечает, что в певческой терминологии народных певцов отсутствует термин «начало». Песня поется «из конца в конец». Данные этимологических словарей русского и других славянских языков свидетельствуют, что древний корень 'кон', лежащий в основе слова 'конец', означал также и 'начало'. Эти контрастные значения одного корня «конь» как 'начало' и 'конец' разошлись в литературных языках, но сохранились в диалектах, что и зафиксировала народно-песенная терминология.

Ключевые слова: народная певческая терминология, исполнительский процесс, структура песни как целого, non-finito.

Iz. I. Zemtsovsky (Berkeley, California, USA). The beginnings and the ends, or the song as the performing process. (In the memory of M. A. Vasilovich and F. A. Rubtsov).

Article by Iz. I. Zemtsovsky is dedicated to the memory of his teacher F. A. Rubtsov, who taught his students to pay attention to details as the substantive elements of the music of oral tradition. Zemtsovsky considers various versions of the structural relations between the beginnings and the ends of the song verses in one whole process of performing. He notes that there is no term «beginning» in the song terminology of folk singers. The song is sung «from end to end». The etymological dictionaries of Russian and other Slavic languages suggest that ancient root 'con', being the base of the word 'end', had as well another meaning — 'the beginning'. These contrasting values of the same root 'kon' as 'start' and 'end' dispersed in the literary language, but survived in the dialects, which was recorded by the folk-song terminology.

Keywords: folk singing terminology, the process of performing, the structure of the song as a whole, non-finito.

References:

Almási János. Fenomenul apocopei în cîntecele populare maghiare // Revista de etnografie și folclor. 1969, N 1.

Bajburin A. K. Zhilishhe v obrjadah i predstavlenijah vostochnyh slavjan. L., 1983.

Baumgart Fritz Erwin. Das 'non-finito' in der Kunst des XIX und XX Jahrhunderts // Actes du V Congrès d'Esthétique. Amsterdam, 1964. P. 317ff.

Beljaev V. M. Belorusskaja narodnaja muzyka. M., 1941. S. 34.

- Berkovskij N. Ja.* O mirovom znachenii ruskoj literatury. L., 1975. S. 106.
- Bojarkin N. I.* Mordovskaja narodnaja muzyka. Saransk, 1983. S. 103.
- Casella Alfredo.* L'evoluzione della musica a traverse la storia della cadenza perfetta (1919; est' dva izdanija na anglijskom jazyke — The evolution of music throughout the history of the perfect cadence. London, 1923; 1964).
- Chelebiev F. I. o.* Morfologija dastgjah: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedenija. SPb., 2009. S. 28.
- Cukerman V. A.* «Kamarinskaja» M. I. Glinki i ee tradicii v ruskoj muzyke. M., 1957.
- Cyganenko P.* Etimologičeskij slovar' ruskogo jazyka. 2-e izd. Kiev, 1989. S. 187. Demos. 1964. H. 1. S. 133. N 231.
- Eberlein Roland.* Kadenzwahrnehmung und Kadenzgeschichte // Internationale Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991. Tutzing, 1993. S. 555–562.
- Elatov V. I.* Ritmičeskie osnovy beloruskoj narodnoj muzyki. Minsk, 1966.
- Fasmer Maks.* Etimologičeskij slovar' ruskogo jazyka. M., 1986. T. 2. S. 310.
- Florenskij Pavel.* Analiz prostranstvennosti v hudozhestvennyh proizvedenijah // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. 1982. N 1.
- Florenskij Pavel.* Obratnaja perspektiva (1919) // Učenyje zapiski Tartuskogo universiteta. Tartu, 1967. Vyp. 198. S. 381–416 (Semiotika, 3).
- Gejzenberg Verner (Heisenberg Werner).* Shagi za gorizont. M., 1987.
- Gerasimova-Persidskaja N. A.* O dvuh tipah muzykal'nogo hronotopa i ih stolknovenii v ruskoj muzyke XVIII veka // Literatura i iskusstvo v sisteme kul'tury. M., 1988. S. 343–349.
- Gostuški Dragutin.* Quelques analogies entre langage poétique et langage musical // Music and Word. Brno, 1973. P. 45–52.
- Gostuški Dragutin.* Vreme umetnosti. Beograd, 1968. S. 184.
- Hermelink Siegfried.* Zur Geschichte der Kadenz // Kongressbericht (Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft). Köln, 1958. S. 167–171.
- Herzog George.* Rhythmic Cadence in Primitive Music // Bulletin of the American Musicological Society. 1939, No. 3.
- Homan F. W.* Final and Internal Cadential Patterns in Gregorian Chant // Journal of the American Musicological Society. 1964. Vol. 17. No. 4.
- Jakovlev E. G.* Iskusstvo i mirovye religii. M., 1985.
- Kaufman Nikolaj.* Blgarska mnogoglasna narodna pesen. Sofija, 1968. S. 124, N 198.
- Kunanbaeva A. B.* Ierarhija ustoev kazahskogo epičeskogo intonirovanija v sisteme «golos-instrument» // PAX SONORIS: Istorija i Sovremennost' (Pamjati M. A. Etingera). Astrahan', 2009. Vyp. II (IV). S. 12–17.
- Kunanbaeva A. B.* Problema kazahskoj epičeskoj tradicii (na muzykal'nom materiale 1960–1980 godov): dis. ... kand. iskusstvovedenija. L., 1984.
- Kurth Ernst.* Selected Writings / Edited and translated by Lee A. Rothfarb. Cambridge; New York, 1988. P. 25.
- Kurt E.* Osnovy linearnogo kontrapunkta / Perevod Z. Eval'd; Red. I. Glebov. L., 1931. S. 85.

Kuznecov K. A. Vvedenie v istoriju muzyki. M.; Pg., 1923. Ch. 1. S. 110.

Lach Robert. Das Kadenz- und Klauselproblem in der vergleichenden Musikwissenschaft // Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. 1916. Bd 67. S. 601 ff.

Logicheskij analiz teksta: Semantika nachala i konca / Otv. red. N. D. Arutjunova. M., 2002.

Lotman Ju. M. O modelirujushhem znachenii ponjatij 'konca' i 'nachala' v hudozhestvennyh tekstah // Tez. dokl. vo Vtoroj letnej shkole po vtorichnym modelirujushhim sistemam, 16–22 avgusta 1966. Tartu, 1966. S. 69–74.

Mel'gunov Ju. N. Zapiski o russoj narodnoj ritmike // Trudy Muzykal'no-Etnograficheskoj Komissii. M., 1907. S. 45.

Michelis P. A. Du fugiti dans l'art // Actes du V Congrès d'Esthétique. Amsterdam, 1964. P. 784–88.

Miodrag A. Vasiljević: zhivot i delo. Zbornik radova okruglog stola održanog oktobra 2003 godine. Beograd, 2006. S. 18–38.

Moshkov V. A. Nekotorye provincial'nye osobennosti v russkom narodnom penii // Bajan. 1890. N 4–5.

Moshkov V. A. Nekotorye provincial'nye osobennosti v russkom narodnom penii // Fol'kloristicheskoe nasledie V. A. Moshkova: Antologija / Sost. M. I. Roditeleva. SPb., 2003. S. 22–36.

Muharinskaja L. S. K voprosu ob esteticheskom osvoenii dejstvitel'nosti v sovremennom beloruskom narodno-pesenom tvorchestve. L., 1982. S. 47.

Odoevskij V. F. Kratkie zametki o haraktere ruskogo cerkovnogo pravoslavnogo penija // Trudy Pervogo Arheologicheskogo Sjezda v Moskve (1869). M., 1871. T. II. S. 476.

Pesni ruskogo naroda, sobrany v gubernijah Arhangel'skoj i Oloneckoj v 1886 godu / Zapisali: slova F. M. Istomin, napevy G. O. Djutsh. SPb., 1894. S. XVII.

Pesni ruskogo naroda, sobrany v gubernijah Vologodskoj, Vjatskoj i Kostromskoj v 1893 godu / Zapisali: slova F. M. Istomin, napevy S. M. Ljapunov. SPb., 1899. S. XVIII.

Piralishvili Otar D. Problemy «non-finito» v iskusstve. 2-e izd. Tbilisi, 1982.

Preobrazhenskij A. G. Etimologicheskij slovar' ruskogo jazyka. T. 1. S. 347 (cit. po amerikanskomu pereizdaniju 1964 g.).

Problemy hudozhestvennogo tvorchestva: Kriticheskij analiz. M., 1975.

Rad Kongresa Folklorista Jugoslavije u Zaječaru i Negotinu. [Rad. 5]. Beograd, 1958. S. 34.

Raushenbah B. V. Sistemy perspektivy v izobrazitel'nom iskusstve: Obshhaja teorija perspektivy. M., 1986.

Rice Timothy. May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music. Chicago, 1994. P. 111.

Reznichenko E. B. Pomorskie 'svadebnye stihy' kak osobyj vid severnoj pricheti // Tradicionnoe muzykal'noe iskusstvo i sovremennost': Voprosy tipologii. M., 1982. S. 66–67.

Rubcov F. A. Smyslovoe značenie kadansov v kalendarnyh napevah // Voprosy teorii i estetiki muzyki. L., 1962. Vyp. 1. S. 125–147.

Rubcov F. A. Smyslovoe značenie kadansov v kalendarnyh napevah // *Rubcov F. Stat'i po muzykal'nomu fol'kloru.* L.; M., 1973. S. 82–104.

Rudichenko T. S. Naigryshi-vokalizy v donskoj kazach'ej pesne // Instrumentovedčeskoe nasledie E. V. Gippiusa i sovremennaja nauka. SPb., 2003. S. 122.

Serebrennikov B. A. O materialističeskom podhode k javlenijam jazyka. M., 1983.

Seregina N. S. Drevnerusskoe pevčeskoe iskusstvo kak hudozhestvennyj stil': avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija. L., 1975. S. 14.

Shanskij N. M. Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka. M., 1982. T. 2, vyp. 8. S. 256.

Shklovskij Viktor. Energija zabluzhdenija. M., 1981. S. 90.

Slovar' russkikh govorov Karelii i sopredel'nyh oblastej. SPb., 1995. Vyp. 2. S. 413.

Slovar' russkikh narodnyh govorov. L., 1978. Vyp. 14.

Sokal'skij P. P. Russkaja narodnaja muzyka velikoruskaja i maloruskaja v ee stroenii melodičeskom i ritmičeskom i otlichie ee ot osnov sovremennoj garmoničeskoj muzyki. Har'kov, 1888. S. 345.

Starostina T. A. K probleme kadencii v narodnom penii // Fol'klor: sovremennost' i tradicija: Materialy tret'ej Mezhdunarodnoj konferencii pamjati A. V. Rudnevoj. M., 2004. S. 383–391.

Stęszewski Jan. Die Apokope, eine Eigebtümlichkeit im Volksliedervortrag // Festschrift für Walter Wiora. Kassel, 1967. S. 641–647.

Strunk William Oliver. Sources Readings in Music History. New York, 1965. Vol. 2. P. 18–19.

Svetozarova N. D. Intonacionnaja sistema russkogo jazyka. L., 1982.

Tavljaj G. V. Arhetipy arhaičeskogo intonirovanija v obrjadovoj praktike belorusov: formy 'gorlovoj' zvukopodachi v sisteme pesennogo stihovogo ritma // Instrumentovedčeskoe nasledie E. V. Gippiusa i sovremennaja nauka. SPb., 2003. S. 119.

Traian Mirza. Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc // *Lucrări de Muzicologie.* Cluj, 1967.

Traian Mirza. Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc // *Studii de Muzicologie.* București, 1966. Vol. 2. P. 81–107.

Vagin V. I. Nyneshnjaja derevenskaja pesnja // *Izv. Vost.-Sib. otd-nija RGO.* Irkutsk, 1888. T. 18. S. 44.

Vasiljević Miodrag. Narodne melodije Leskovachkog kraja. Beograd, 1960. N 54.

Vinogradov V. S. Muzyka Sovetskogo Vostoka. M., 1968. S. 78.

Vladimirskaia N. G. Materialy k opisaniju polesskikh narodnyh predstavlenij, svjazannyh s tkachestvom. Snovanie // *Polesskij etnolingvističeskij sbornik.* M., 1983. S. 226, 227.

Vsevolodskij-Gerngross V. N. Teorija russkoj rechevoj intonacii. Pg., 1922.

Zemcovskij I. I. Apologija «muzykal'nogo veshhestva» // *Muzykal'naja akademija.* 2005. N 2. S. 181–192.

Zemcovskij I. I. Hronotopy muzykal'nogo fol'klora: Opyt tipologii // *Prostranstvo i vremja v iskusstve.* L., 1988. S. 93–100.

Zemcovskij I. I. Melodika kalendarnyh pesen. L., 1975. S. 84–85.

Zemcovskij I. I. Muzykal'noe vremja i artikuljacija muzyki ustnoj tradicii // PAX SONORIS: Istorija i Sovremennost' (Pamjati M. A. Etingera). Astrahan', 2009. Vyp. II (IV). S. 5—9.

Zemcovskij I. I. O melodicheskoj 'formul'nosti' v russkom fol'klore // Russkij fol'klor: Etnograficheskie istoki fol'klornyh javlenij. L., 1987. T. 24. S. 117–128.

Zemcovskij I. I. Polyphony as «Ethnohearing» and Its «Musical Substance»: Homo Polyphonicus in Action // The Proceedings of the Second International Symposium on Traditional Polyphony / Edited by Rusudan Thurtsumia and Joseph Jordania. Tbilisi, 2004. P. 25–31.

Zemcovskij I. I. Po sledam vesnjanki iz fortepiannogo koncerta P. Chajkovskogo: Istoricheskaja morfologija narodnoj pesni. L., 1987. S. 13.

Zhegin L. F. Jazyk zhivopisnogo proizvedenija: (Uslovnost' drevnego iskusstva). M., 1970.