

Е. О. Старикова

ОСОБЕННОСТИ ЛАДОВОГО МЫШЛЕНИЯ В КУЛЬТУРЕ ВЬЕТОВ

Музыкальная культура — важная составляющая духовной стороны жизни любого народа. Музыка сопровождает различные сферы его деятельности, является важной частью религиозных обрядов, светской жизни, повседневного труда. Поэтому музыка, безусловно, заслуживает пристального внимания исследователей. Однако в отечественной научной практике до сих пор не появлялось исследования, посвященного музыкальному искусству Вьетнама. Мы рассмотрим систему ладов вьетнамской традиционной музыки, опираясь главным образом на полевые записи вьетнамских народных песен, сделанные вьетнамскими учеными, а также на работы по теории музыки отечественных и европейских авторов.

Разновидности строя. Музыкальный строй вьетнамской музыки

Одним из важнейших понятий музыкальной организации является музыкальный строй — система соотношений звуков по высоте. Современная музыка использует равномерно-темперированный строй, т. е. строй, в котором октава разделена на двенадцать равных интервалов, так называемых хроматических полутонов. Но равномерно темперация — относительно недавнее изобретение. Например, в европейской музыке она появилась во второй половине XVI в., а прочно завоевала позиции только к XIX в.

Наиболее ранней формой музыкальной организации является неравномерно темперированный строй. Его основу составляет интервал чистой квинты. Интервалом называется расстояние между двумя звуками. Нижний звук интервала называется его основанием, а верхний — вершиной. Численной характеристикой интервала является интервальный коэффициент — частное от деления частоты вершины на частоту основания. Соотношение частот звуков, составляющих чистую квинту, — $3/2$. Из интервалов, дающих звуки иного качества (т. е. исключая приму $1/1$ и октаву $2/1$), чистая квинта является базовым. Все оттого, что при идеально чистой настройке квинта лишена биений, т. е. вибрации, возникающей при смешении близких, но неравных по частоте звуков. Квинта и кварта наряду с примой и октавой являются совершенными консонансами.

Одна из разновидностей неравномерно темперированного строя — так называемый пифагорейский строй, названный по имени древнегреческого математика Пифагора Самосского (~570–500 гг. до н. э.). Пифагорейский звукоряд строился посредством наложения чистых квинт на эталонный звук. Полученные звуки располагали в пределах одной октавы. Главная особенность такого звукоряда — его незамкнутость. После

последовательного построения двенадцати квинт (например, *до — соль — ре — ля — ми — си — фа# — до# — соль# — ре# — ля# — ми# — си#*, что в равномерно темперированном строе энгармонически равно, т. е. идентично до) звукоряд не возвращался к исходной ноте, а давал звук, отличный от искомого на комму, интервал, равный 1/4 полутона.

Из-за незамкнутости звукоряда возникали интервалы, звучавшие нечисто, фальшиво. Последняя построенная квинта выходила наиболее неприятной на слух, отчего получила название волчьей квинты. Единственным выходом из положения было стараться избегать использования неблагозвучного интервала, что усложняло задачу тем, кто писал музыку, и несколько обедняло музыкальную палитру.

Есть и другое свойство неравномерно темперированного звукоряда — отсутствие энгармонизмов, т. е. совпадения по частоте разноименных звуков. Так, *ре-бемоль* и *до-диез* в пифагорейском строе — разные по высоте звуки, поскольку получаются они разным способом.

Важно заметить, что логика ладово-гармонического и мелодического мышления базируется на нетемперированной системе [1]. Полутоны пифагорейского звукоряда неодинаковы (например, полутон *до-ре-бемоль* несколько короче полутона *ре-бемоль-ре*). Между ближайшими ступенями возникает тяготение, т. е. менее устойчивая ступень стремится логически продолжиться в ближайшей более устойчивой ступени (т. е. *ре-бемоль* тяготеет к *до*, а *до-диез* тяготеет к *ре*). Эти тяготения обуславливают наклонение — способность лада принимать свойства мажора, который эмпирически понимается как светлый, радостный лад, или минора, который воспринимается как темный и печальный. Если в ладе преобладают ступени, тяготеющие вверх, то он становится более мажорным, а если тяготеющие вниз, — то более минорным. Если речь идет о семиступенном ладе, то признаком мажора является интервал большой терции между первой и третьей ступенью, а минора — интервал малой терции.

Традиционная вьетнамская музыка пользуется неравномерно темперированным строем, конкретнее — пифагорейским.

Лады вьетнамской народной музыки

Ладовое мышление всех культур, в том числе и вьетнамской, развивалось от примитивных структур, состоящих из двух ступеней, к более развитым пятиступенным и семиступенным. Наиболее характерны для вьетнамской музыки пятиступенные лады, но встречаются также и семиступенные.

1. Двухступенные лады

Двухступенные лады наиболее архаичные. Несомненно, вьетнамская культура проходила через этап двухступенных и трехступенных структур, но те мелодии, которые мы можем услышать сегодня, логичнее считать частным случаем неполного употребления пятиступенного лада. Тем не менее мы приведем несколько песен, которые можно рассматривать как пример примитивных ладов.

Примером двухступенного лада можно считать песню «*Gõì nghé về chuông*» («Отзывая буйволенка в загон»).



Рис. 1.

Лад данной песни выглядит следующим образом:



Рис. 2.

Присутствующие помимо ладообразующих *ре* и *фа* звуки можно считать в данном случае проходящими. Возможно, они появились в мелодии позже, чем основной текст, построенный на двух ступенях.

Другой пример — *Hát đùm* («Хоровая песня») из провинции Хайзыонг.



Рис. 3.

Лад данной песни имеет вид:



Рис. 4.

Двухступенные лады состоят из звуков, образующих кварту или квинту. При этом квинта является первичным ладообразующим интервалом, но не менее важную роль играет в ладообразовании и другой совершенный консонанс — кварта.

2. Трехступенные лады

Примеры использования трехступенных ладов более многочисленны. Трехступенные лады чаще всего образуются при помощи ходов на квинту в обе стороны от заданного звука: *до-соль-ре*. Интервал большой секунды, который образуется таким образом, является основой всех ладовых систем [1].

Лад, образованный двумя ходами на квинту, можно увидеть в песне «*Hò òc đòc*» («Песня сампанщика»).

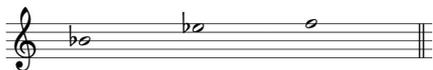


Рис. 5.



Рис. 6.

Но вьетнамские музыковеды стремятся выделить разнообразные трехступенные лады, искусственно усложняя музыкальную теорию. Лы Нят Ву, Ле Зянг и Ле Ань Чынг выделяют во вьетнамской народной песне следующую систему трехступенных ладов [2, с. 45]:



Рис. 7.

Среди этих девяти разновидностей можно найти лады, различные по амбигусу (расстоянию от высшего до низшего звуков, объему лада) — от кварты до малой септими, по интервальным отношениям внутри лада — большая секунда и малая терция, кварта и большая терция, квинта и малая терция и т. д. Наиболее логичными из этих девяти являются первый (до-фа-соль) и четвертый (до-ре-соль), образованные двумя ходами на квинту (фа-до-соль и до-соль-ре соответственно). Где же вьетнамские ученые нашли остальные семь?

Дело в том, что, пытаясь обосновать свою теорию, вьетнамские музыковеды грешат подыскиванием «удобных», «правильных» примеров. При этом их не смущает, если искомый лад можно выделить всего в паре тактов какой-либо песни. Например, требуется доказать существование песен на основе следующего лада:



Рис. 8.

Для этого в качестве примера приводятся первые несколько тактов песни «Lý dầu dừa» («Песня-ли о кокосовом масле»).



Рис. 9.

Вроде бы все правильно, в песне используются всего три ступени. Но это всего лишь маленький отрывок, верную картину можно увидеть, только посмотрев нотную запись целиком:



Рис. 10.

Теперь видно, что лад этой песни совсем не экстраординарный трехступенный, а обычный пятиступенный.



Рис. 11.

Аналогичную ситуацию можно увидеть и с другим примером, песней «Lý trống chầu» («Песня-ли о барабане»). Эта песня служит иллюстрацией лада следующего вида:



Рис. 12.

Первые несколько тактов, казалось бы, полностью соответствуют заявленной схеме:



Рис. 13.

Но вот песня целиком:



Рис. 14.

Как и в предыдущем случае, лад песни пятиступенный.

3. Четырехступенные лады

Вьетнамские ученые выделяют четырехступенные лады следующих видов:



Рис. 15.

Первые два лада на иллюстрации образованы последовательными ходами на квинту (*до-соль-ре-ля* и *фа-до-соль-ре*), тогда как в остальных случаях одна из квинт в последовательности пропущена (например, в третьем примере *фа-до-соль-ре-ля*).

В качестве примера четырехступенного лада первой разновидности можно привести песню «*Lý lạch*» («*Песня-ли о канале*») из провинции Биньдинь, центр Вьетнама [2, с. 55].

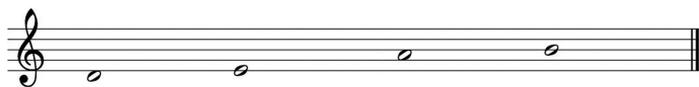


Рис. 16.



Рис. 17.

Пример лада второй разновидности — песня «*Hồ đấp đê*» («*Песня-хо о постройке дамбы*») из провинции Хайзюнг.



Рис. 18.



Рис. 19.

Вьетнамские ученые утверждают, что четырехступенный лад этой разновидности чаще всего встречается в песенном фольклоре центральной части Вьетнама (от провинции Тханьхоа до провинции Куангнам) [2, с. 67].

Четырехступенный лад третьей разновидности встречается в песне «Lý con sáo» («Песня-ли о скворце») провинции Тхыатхиен-Хюэ.



Рис. 20.



Рис. 21.

Лад четвертого вида можно встретить в песне «Lý con sáo» («Песня-ли о скворце») провинции Футхо.

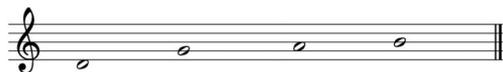


Рис. 22.



Рис. 23.

Пятого — в одном из вариантов песни «Lý con cua» («Песня-ли о крабе»).



Рис. 24.



Рис. 25.

И наконец, пример лада шестой разновидности — песня «Lý con quạ» («Песня-ли о вороне»).

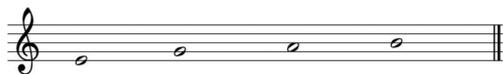


Рис. 26.



Рис. 27.

Хотя вьетнамские ученые и стремятся выделить четырехступенные лады в отдельную категорию, песни на их основе — это частные случаи употребления пятиступенных ладов. Такую точку зрения можно объяснить тем, что в большинстве так называемых четырехступенных ладов, как было сказано выше, пропущена одна квинта, а те, которые образованы, не пропуская квинту, считаются музыковедами наименее распространенными и малоупотребительными. В целом четырехступенный лад — несвойственная ладообразованию структура.

4. Пятиступенные лады

Пятиступенные лады считаются наиболее распространенными в музыкальной культуре Вьетнама.

Существуют вьетнамские названия пяти основных ступеней традиционной музыки: *хо* (hò), *сы* (хұ), *санг* (xang), *се* (xê), *конг* (cống). В нотной записи эти пять ступеней выглядят следующим образом:



Рис. 28.

Средневековые китайские ученые, исследуя особенности иноземной музыки, писали: «Люди в южных землях (под «южными землями» подразумеваются все территории, лежащие к югу от реки Янцзы, а именно — современные Гуандун, Гуанси, Юньнань. — Е. С.) превратили ступень *чжи* в ступень *гун*». *Чжи* — это четвертая ступень в китайской пятиступенной системе, а *гун* — первая. Таким образом, форма пятиступенного лада во вьетнамской музыке, считавшаяся основной, была общей с аналогичной южнокитайской. Названия ступеней были заимствованы вьетнамцами из Южного Китая [3, с. 120]. Вот как выглядят китайские пять ступеней *гун-шан-цзяо-чжи-юй* [4, с. 62]:



Рис. 29.

Но, хотя и китайская музыкальная теория, и вьетнамская предлагают считать лад первого вида производным от лада вида *до-ре-ми-соль-ля*, это утверждение нельзя считать верным. Неверно рассматривать лад *до-ре-фа-соль-ля* как транспонированный лад, построенный на четвертой ступени лада *до-ре-ми-соль-ля*, т. е.



Рис. 30.

Лады следует рассматривать внутри периодической тональной системы. Периодическая тональная система состоит из двенадцати звуков, расположенных в квинту. Например, система с центром *до* имеет следующий вид [2]:

фа — си — ми — ля — ре — соль — до — фа — си-бемоль — ми-бемоль — ля-бемоль — ре-бемоль

Если представить систему в виде звукоряда в пределах октавы, получится хроматический звукоряд, т. е. звукоряд, состоящий из полутонов:



Рис. 31.

Такого рода система является основой всех ладов, от двухступенных до двенадцатиступенных. Как показывает история музыки, на более низких ступенях развития музыкальной культуры массовое сознание не способно мыслить семью и больше элементами тональной системы, а в состоянии охватить меньшее их количество. Лады, принадлежащие одной тональной системе, начинаются с одного звука [1].

Когда некоторые музыковеды считают родственными лады, которые можно представить в виде отрезков одной мажорной гаммы (например, *до-ре-ми-соль-ля*, *ре-ми-соль-ля-до*, *ми-соль-ля-до-ре*, *соль-ля-до-ре-ми*), они совершают ошибку. Такие лады не имеют между собой ничего общего, так как принадлежат к разным тональным системам (т. е. к системам с тональными центрами *до*, *ре*, *ми*, *соль* соответственно).

Некоторые ученые противопоставляют диатонику (семиступенную систему, где тоны могут быть расположены по чистым квинтам [6]) и пентатонику (пятиступенную систему), полагая, что пентатонический звукоряд состоит из равноправных ступеней, не тяготеющих к единому мелодическому центру, тогда как для диатоники характерно разделение функций ступеней, их субординация по отношению к центру. Но такое противопоставление нельзя считать правильным. Рассмотрим, почему.

Как уже было сказано, ладовое мышление основывается на нетемперированном строе, и двенадцатиступенная тональная система также построена на основе неравномерной темперации. Вследствие этого полутоны в системе неодинаковы. Все звуки тональной системы тяготеют к ближайшим ступеням, т. е. *ре-бемоль* тяготеет к *до*, а не к *ре*. Эти тяготения обуславливают наклонение, т. е. мажорность или минорность лада.

Многие теоретики считают, что понятие наклонения применимо только к семиступенным ладам. Но в действительности понимание механизмов тяготений внутри тональной системы позволяет не только выделить наклонение, но и градуировать степень «мажорности» или «минорности» как для пятиступенных, так и для семиступенных ладов, располагая их от наиболее мажорного к наиболее интенсивному минору, ультраминору. Такая градация осуществляется путем подсчета ступеней, тя-

готеющих вниз и вверх, т. е. чем больше в звукоряде ступеней, тяготеющих вверх, тем более он мажорен, и наоборот, чем больше ступеней тяготеют вниз, тем более минорен звукоряд. Итак, вот пятиступенные звукоряды, выделяемые А. С. Оголевцом, и их наклонение [1]:

Мажорный: до-ре-ми-соль-ля

Среднемажорный: до-ре-фа-соль-ля

Среднеминорный: до-ре-фа-соль-си-бемоль

Минорный: до-ми-бемоль-фа-соль-си-бемоль

Ультрамиорный: до-ми-бемоль-фа-ля-бемоль-си-бемоль

Следовательно, не стоит противопоставлять пентатонику и диатонику, так как каждая из них является одной из разновидностей двенадцатиступенной периодической системы.

Рассмотрим основные понятия вьетнамской музыкальной теории. Вьетнамские музыковеды выделяют следующие разновидности пятиступенных ладов:

— Лад *бак* (Điệu Bắc).

Бак по-вьетнамски означает «север», но под «севером» в данном случае не следует понимать северную часть Вьетнама, потому что так его называли не только жители центра и юга, но и обитатели дельты реки Красной. Север здесь — это южные провинции Китая [4, с. 132].

Лад *бак* имеет следующий вид:



Рис. 32.

Такой лад является среднемажорным. Вьетнамские теоретики характеризуют его как веселый, светлый и бодрый.

Этот лад очень распространен во вьетнамском песенном фольклоре. В качестве примера его использования можно привести песню провинций Куангчи — Тхыатхиен «*Lý hoài nam*» («Песня-ли о тоске по югу»).



Рис. 33.

— Лад *нам* (Điệu Nam).

Нам в переводе с вьетнамского означает «юг», но, по аналогии с предыдущим пунктом, нельзя сказать, что под «югом» подразумевается юг Вьетнама. Этот лад имеет минорное наклонение.



Рис. 34.

Суан — достаточно редкий лад, можно найти всего несколько десятков песен на его основе. Среди них песня «*Lý chim thăng chài*» («Песня-ли о рыбаке»):



Рис. 39.



Рис. 40.

5. Семиступенные лады

Вьетнамские ученые избегают применять к вьетнамской музыке понятие семиступенного лада. Такая позиция основана на восприятии пентатоники и диатоники как результата разного гармонического мышления. Но если рассматривать пяти- и семиступенные лады как различные проявления двенадцатиступенной тональной системы, то становится ясно, что принципиального различия между ладами с разным количеством ступеней нет. Более того, музыковеды-теоретики зачастую причисляют семиступенные средневековые лады, т. е. ионийский, эолийский, дорийский, фригийский, лидийский и миксолидийский, к модальным ладам. Модальными называют лады, основанные на общем звукоряде, образованные путем перемещения центра тяготения. Обычно это понятие относят к пятиступенным ладам. Возникает путаница: с одной стороны, утверждается, что пяти- и семиступенные лады имеют разное происхождение, так как пятиступенный лад есть система, состоящая из равнозначных, лишенных деления по функциям ступеней, тогда как ступени семиступенного лада имеют различные функции и тяготеют к тональному центру. С другой стороны, получается, что семиступенные средневековые лады можно представлять как отрезки одной мажорной гаммы, свободно смещая ярко выраженный, как было выше сказано, центр тяготения.

Причиной такой сумятицы и многочисленных противоречий в музыкальной теории стала подмена понятий, а именно — то, что гармоническое мышление объясняется ладовым. Безусловно, существуют различия между гармонией в древней, средневековой и современной музыке. Но эти различия следует объяснять не столько различиями ладов, сколько эволюцией гармонического мышления.

Рассмотрим некоторые представления вьетнамских музыковедов о семиступенных ладах во вьетнамской народной музыке. Например, в книге «Очерки о вьетнамской музыке» («*Essays on Vietnamese music*». Hanoi, 1984), семиступенные лады подаются исследователем Ту Нгок как пятиступенные с дополнительными ступенями, «обогащающими мелодический колорит» [5, с. 77], благодаря чему мелодия становится «более выразительной и необычной». В качестве примера Ту Нгок приводит песню «*Lý Va Tri*» («Песня-ли о Бачи», Бачи — топоним, уезд в провинции Бенче).



Рис. 41.

Ту Нгок полагает, что *си-бемоль*, дающий ход на полутон, является добавочной ступенью к пятиступенному ладу *соль-ля-до-ре-фа* [5, с. 77]. На самом деле в данном случае логичнее говорить о семиступенном ладе следующего вида:



Рис. 42.

Другие ученые предпочитают видеть вместо семиступенных ладов сумму двух ладов. Например, Лы Нят Ву, Ле Зянг и Ле Ань Чунг (Lữ Nhất Vũ, Lê Giang, Lê Anh Trung) предлагают следующую классификацию таких одновременных применений ладов [2, с. 103]:

— Ладь одинакового вида, но с разным тональным центром.

Примером такого случая исследователи считают песню «Lý bánh bò» («Песня-ли о сладком пироге бо»).



Рис. 43.

Первые четыре такта этой песни предлагается рассматривать в рамках пятиступенного лада *бак* с тоникой *ре* (*ре-ми-соль-ля-си*), а следующие четыре — в рамках лада *бак* с тоникой *ля* (*ля-си-ре-ми-фа#*). В действительности лад этой песни семиступенный.



Рис. 44.

— Ладь разного вида, но с одинаковым тональным центром.

По мнению исследователей, такой вариант употребления двух ладов в одной песне широко распространен в народном творчестве, так как музыкальные фразы с разными ладами естественно продолжают друг друга, сохраняя один регистр при варьировании исключительно формы лада. Одним из примеров такого случая считается песня «Lý sấu» («Песня-ли о пересадке рассады») [2, с. 103].



Рис. 45.

Эта песня, по мнению ученых, основана на двух пятиступенных ладах — *нам* и *оан* с тоникой *ля*, т. е. *ля-до-ре-ми-соль* и *ля-до-ре-ми-фа#* соответственно. Но лад этой песни миксолидийский.



Рис. 46.

— Ладь разного вида и с разным тональным центром.

Примером такого соединения ладь Лы Няг Ву и Ле Зянг считают песню «*Lý sớp sáo sang sông*» («Песня-ли о скворце, летящем через реку») [2, с. 105].



Рис. 47.

По их утверждению, первые четыре такта этой песни следует относить к пятиступенному ладу *оан* с тоникой *соль* (*соль-си-бемоль-до-ре-ми*), а следующие пять — к четырехступенному ладу с тоникой *до* (*до-фа-соль-ля*) [2, с. 105]. Кроме того, в сочетании разных ладь с различным тональным центром немаловажно, чтобы их тоники располагались в кварту или в квинту (в данном случае *до-соль*). В действительности лад этой песни — семиступенный с тоникой *фа*.

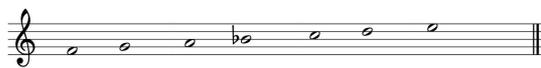


Рис. 48.

Таким образом, хотя чаще всего во вьетнамской музыке встречаются пятиступенные лады, не стоит отрицать наличия семиступенных. Наиболее употребительными при этом являются миксолидийский и дорийский лады.

Особые понятия вьетнамской музыкальной теории

Существует ряд проблем, связанных с записью народной музыки при помощи современной нотации. Проблему составляет и запись ритма, и фиксация высот звуков. Дело в том, что народная музыка, в том числе вьетнамская, широко пользуется приемами микроальтерации. Структурным пределом современной нотации является по-

лутон, когда как фольклорная музыкальная традиция изобилует ходами на четверть, треть или одну восьмую тона. То же самое и с ритмом — не всегда можно точно передать ритмический рисунок и мелизматiku (систему мелодических украшений звуков) фольклорной мелодии, пользуясь европейскими обозначениями долгот звуков и принятыми в европейской традиции мелизмами (мелодическими украшениями звуков).

В случае с вьетнамской культурой невозможность точно передать на бумаге и скореллировать с европейской музыкальной теорией свои музыкальные традиции породила многочисленные изъяны в музыкальной теории. Четко сформулированной теории у вьетнамцев нет, среди вьетнамских музыковедов не утихают споры, в каком случае выделять лад (вьетн. *điệu thức*), в каком — «подвид» лада *хой* (вьетн. *hoi*), а в каком — относить какой-нибудь нестандартный случай к отклонению внутри лада.

Одной из особенностей вьетнамской музыки является разделение чистых и модулированных звуков. Чистые звуки по-вьетнамски называются *mở* 'клевать, ударять носом', а модулированные — *gung* 'трясти, покачивать, раскачивать'. Слушая вьетнамские народные песни, можно отметить, что модулируются, как правило, не все ступени лада, а только некоторые. Вьетнамские ученые предлагают различать лады по положению в них модулированных и чистых звуков. Таким образом возникают специфические разновидности ладов, присущие исключительно вьетнамской музыке. Кроме того, единого мнения относительно количества и характера ладов нет, теория варьируется от музыковеда к музыковеду. Есть те, кто утверждает, что модулированные звуки и ходы на четверть тона присущи исключительно музыке Южного Вьетнама. В ложности этого утверждения легко убедиться, прослушав некоторые северовьетнамские песни, например песни *куанхо* провинции Бакнинь. Поэтому неверным будет и другой тезис о том, что музыка Северного Вьетнама значительно подвергалась влиянию Китая, тогда как музыка Южного Вьетнама несет больше самобытных черт, потому как развивалась вне зависимости от китайского влияния, как бы «поднявшись» над ним.

Все эти мнения нельзя считать убедительными. Вьетнамские музыковеды тщетно пытаются подвести теоретическую базу под микроальтерацию, в изобилии присутствующую во вьетнамской музыке. Тем не менее микроальтерация скорее является индивидуальным средством выразительности каждого исполнителя, но никак не составным элементом лада. Если послушать, как одну и ту же песню исполняют разные люди, можно заметить, что интонируют они по-разному и ноты, которые украшаются отклонением на микроинтервал, у них различны. Исходя из логики вьетнамских ученых следует, что каждый певец использует персональный лад или подвид лада *хой*.

Вероятно, «особые понятия музыкальной теории», о которых мы говорим, в действительности относятся не к традиционной музыке, а к XX в., когда только появившееся вьетнамское музыковедение пыталось осмыслить и переосмыслить накопленный опыт художественного творчества. Возможно, новая музыкальная теория возникла на базе старой терминологии, до неузнаваемости искажив первоначальный ее смысл. То, что наслоения теории вызывают многочисленные дебаты ученых, является подтверждением нашего предположения о позднейшем ее происхождении.

Исследователь песенного фольклора, как и исследователь любого устного творчества, неизбежно сталкивается с тем, что устное творчество непрестанно изменяется. Здесь неуместно говорить «развивается», так как неизбежные изменения в ходе исто-

рического процесса могут приводить и к деградации, и к полному исчезновению той или иной ветви культуры. В частности, сегодня, с широким развитием масскультуры, народная песня практически повсеместно является исчезающим видом искусства.

Сбор полевых записей вьетнамских народных песен, а также их пристальное изучение начались в XX в. Поэтому более ранних нотаций песенного фольклора не существует. Современный исследователь не может быть уверен в том, что та или иная народная песня, услышанная им, является плодом традиционной культуры, а не позднейшей стилизацией, впитавшей в себя элементы европейского искусства. Конечно, существуют старые записи придворной музыки, выполненные при помощи иероглифической нотации, но их нельзя считать удовлетворительными, так как они не передают точной и полной информации о ритмике и мелодике. Таким образом, исследовать традиционную музыку, опираясь на подобную нотацию, не представляется возможным.

Тем не менее представление о ходе развития музыкального искусства может помочь исследователю отделить зерна от плевел. В частности, одной из характерных черт вьетнамской народной песни является монодия, т. е. одноголосие. Однако среди записей народных песен можно встретить простейшие раскладки на два голоса, что является проявлением замены традиционного мышления на европейское в рамках темперированной системы.

Литература

1. Оголевец А. С. Основы гармонического языка. М., 1941.
2. *Lư Nhất Vũ, Lê Giang, Lê Anh Trung. Lý trong dân ca người Việt*. TP Hồ Chí Minh: Nhà xuất bản trẻ, 2006 (*Лы Няп Ву, Ле Зянг, Ле Ань Чынг*. Песни жанра *ли* во вьетнамской народной песне. Хошимин: Юность, 2006).
3. *Đào Huy Quyển. Tìm hiểu đặc trưng trong dân ca Jrai-Bahnar*. Hà Nội: Nhà xuất bản khoa học xã hội, 2005 (*Дао Хьюи Кюен*. Особенности песенного фольклора народностей зярай и бахнар. Ханой: Наука и общество, 2005).
4. *Tô Vũ. Âm nhạc Việt Nam, truyền thống và hiện đại*. Hà Nội, 2002 (*То Ву*. Вьетнамская музыка, традиционная и современная. Ханой, 2002).
5. *Tú Ngọc, Đào Trọng Tỳ, Huy Trân. Essays on Vietnamese music*. Hanoi, 1984 (*Ту Нгок, Дао Чонг Ты, Хьюи Чан*. Очерки о вьетнамской музыке. Ханой, 1984).
6. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1973.

Статья поступила в редакцию 14 марта 2011 г.