

КЛАССИФИКАЦИЯ ЛАДОВЫХ АРХЕТИПОВ И СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Е. М. Алкон,

Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Российская Федерация, 121069

Аннотация. Современные проблемы музыкального образования связаны с поисками новых, более эффективных подходов, учитывающих вызовы нашего времени. Одним из таких вызовов является невиданный в истории культуры поток музыки, обрушивающийся на современного человека. Реликтовые ладовые архетипы, на основе которых веками формировалась музыка народов мира, питающая и творчество профессионалов, можно считать экологически чистыми «музыкальными продуктами». В статье автор, продолжая ряд предыдущих публикаций, предлагает новую классификацию ладовых архетипов на основе охарактеризованного ранее принципа асимметрии/симметрии, но дополненную несколькими новыми подходами. Данная классификация охватывает не все существующие ладовые архетипы музыки народов мира, но значительную их часть. Особенно значимым результатом статьи автор считает несколько таблиц, в которых упорядочены и проиндексированы наиболее распространённые ладовые архетипы. Автор выражает надежду, что данный метод обозначений будет способствовать развитию методологии анализа поведения ладовых архетипов в разнообразных мелодических контекстах. На примере «Песни Сольвейг» Э. Грига рассматривается один из ладовых архетипов, характерный для норвежской народной музыки.

Ключевые слова: теория музыки, музыкальная психология, лад, олиготоника, ладовый архетип как бинарная последовательность «ладоакустических полей», классификация ладовых архетипов, симметрия/асимметрия, «энергетический заряд» мелодического движения, теория и практика музыкального образования, «интонационный словарь» музыки, «Песня Сольвейг» Э. Грига.

Благодарности: Статья выполнена в контексте научной работы кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Для цитирования: Алкон Е. М. Классификация ладовых архетипов и современные проблемы музыкального образования // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 2. С. 77–95.

CLASSIFICATION OF MODE ARCHETYPES AND MODERN PROBLEMS OF MUSIC EDUCATION

Elena M. Alkon,

Russian Gnesin's Academy of Music,
Moscow, Russian Federation, 121069

Abstract. Modern problems of musical education are connected with the search for new and more efficient approaches considering the challenges of our time. One of such challenges is unprecedented in history of culture music stream falling upon the modern human. The relict musical mode archetypes, on the basis of which the music of the peoples of the world has been formed for centuries, and which nourish the creativity of the professionals, could be considered as ecologically friendly “musical products”. In this article, following a number of the range of previous publications, the author offers a new classification of mode archetypes based on previously designed principle of asymmetry/symmetry supplemented with several novel approaches. This classification obviously cannot cover all existing mode archetypes of music of people of the world, but definitely addresses their considerable part. Several tables with indexed ordering the most common mode archetypes are considered to be especially significant result of this paper. The author hopes that this method of designation will contribute to the development of a methodology for the analysis of the behavior of mode archetypes in various melodic contexts. The “Solveig’s Song” by E. Grieg is regarded as one of the most famous melodies, in which the musical mode archetype of Norwegian folk music occupies an important place.

78

Keywords: music theory, musical psychology, “lad” (mode), oligotonica, mode archetypes as binary set of “modeacoustical fields”, classification of mode archetypes, symmetry/asymmetry, “energy charges” of melodic movement, theory and practice of the music education, “intonation vocabulary” of music, “Solveig’s Song” by E. Grieg.

Acknowledgements: This article was designed in the context of the research for the Music Theory Department of Gnesin Russian Academy of Music (RGMA).

For citation: Alkon Elena M. Classification of Mode Archetypes and Modern Problems of Music Education. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = *Musical Art and Education*, 2019, vol. 7, no. 2, pp. 77–95 (in Russian).

Постановка проблемы

Позволю себе предположить, что придумать хорошую мелодию, несмотря на естественный интерес к «немелодичным технологиям», которыми изобилует современная музыка, втайне мечтает каждый композитор. А если не мечтает, то должен уметь её сочинить. Для этого начинающий композитор с особым вниманием вслушивается в уже созданные прекрасные чужие мелодии, пытаясь понять, в чём их совершенство. В свою очередь музыковеды должны обучать созданию хорошей мелодии, давать советы по её улучшению или признавать степень совершенства или неудачности мелодии, созданной учеником. Исполнители учатся постигать тонкости выразительного исполнения мелодии. Эти и другие проблемы беспокоят профессиональных музыкантов. Обычный же любитель музыки, не отягощённый муками творчества и особыми знаниями, но родившийся в той или иной культурной традиции, с детства просто впитывает всё, что слышит, наслаждается красотой музыки, течением мелодий, а когда подрастает, то начинает искать и отбирать из информационных потоков то, что ему нравится, чтобы слушать понравившуюся музыку вновь и вновь. При этом слушатель ищет всё новых и новых впечатлений. О потребности в ежедневных порциях этих впечатлений, т. е. фактически непрерывном контакте с музыкой, красноречиво говорят молодые люди в наушниках. «Музыкальный бум» стал массовым явлением молодёж-

ной культуры. Другой вопрос – качество того, что слушают молодые люди: не так часто встретишь на «музыкальном рынке» хорошую мелодию, чаще всего здесь царствуют ритм, повышенный уровень динамики, тембровые краски. Немалую роль играют «фонемь», упорядоченные самыми элементарными поэтическими средствами, иногда встречается и яркое поэтическое слово.

Мелодия в массовой музыкальной культуре сегодня занимает достаточно скромное место. В некоторых случаях она сводится до многократно повторяющихся двух-трёхзвучных мелодических формул, которые нередко обладают удивительной способностью зацепить слушателя с первых звуков. Примеров тому множество. Но вместо того, чтобы сетовать на «спрос», вроде бы указывающий на падение культурного уровня молодёжи, обратим внимание на «предложение» и задумаемся о причинах происходящего. С одной стороны, здесь мы сталкиваемся с проблемой, предельно ясно выказанной словами из одной известной песни: «Так много разных на свете песен, но хороших не так и много»¹.

С другой стороны, стоит обратиться к фольклору народов мира, чтобы убедиться в том, что веками фольклорные музыкальные традиции обходились довольно скромными музыкальными ресурсами, если принимать во внимание количество звуков. Однако эти несколько звуков были способны дать слушателям столько энергии и смысла, сколько не услышишь на ином концерте профессионального музыканта, воору-

¹ Речь идёт о песне «Много разных на свете песен» на стихи Л. Дербенева (музыка И. Матета).

жённому множеством нот. Это не может не навести на размышления об «альтернативных» источниках музыкальной энергии, которыми, вероятно, можно и нужно пользоваться для исполнения-сочинения музыки – ведь именно в этом заключается сущность народного творчества. Но пока мы не очень хорошо понимаем, каким образом генерируется эта музыкальная энергия, хотя и прекрасно её чувствуем. Отсюда рождаются сложности и проблемы для сохранения, а главное, для развития народных музыкальных традиций, а вместе с этим постепенно истощается почва для сочинения музыки профессиональными композиторами.

Дар мелодиста дан не каждому, да и эстетические критерии время от времени меняются. Тем не менее у большинства слушателей эстетическое мелодическое чувство ищет и ждёт от мелодии особой красоты – той, от которой начинает «петь душа». И в этом большую роль играют маленькие структуры, которые мы относим к «ладовым архетипам», обнаруживающим явные свойства универсалий музыкального языка. Психофизиологическое воздействие этих структур объясняется нейропсихологическими, психофизиологическими и социокультурными особенностями человека.

Проблема, таким образом, лежит на пересечении теории музыки и музыкальной психологии, а её решение требует изменения и расширения представлений, не позволяющих в полной мере осознавать структурные закономерности и выразительность некоторых элементов мелодии и видеть связь между понятиями «лад», «интонация», «мелодия». Рас-

смотрим в этом ракурсе оформившиеся в теоретическом музыкознании представления о ладе, ладоакустических полях и ладовых архетипах.

Современные представления о ладе, ладоакустических полях и ладовых архетипах

Современная теория музыки лады в целом разделяет на два типа [1, с. 323] – тональные и модальные. К последним относят натуральные – древние, которые возникли в монодической практике, и современные – искусственные лады, созданные композиторами XIX–XX веков на основании темперации октавы и по этому признаку названные Ю. Н. Холоповым «симметричными» [Там же, с. 329]. Тем не менее внутреннее содержание тех равных промежутков, на которые делится октава, в большинстве таких ладов асимметрично, так как ряд ладов включает последовательности разных по величине интервалов. Исследователь отмечает, что у О. Мессиана эти лады названы «ладами ограниченной транспозиции» [Там же, с. 395].

Классификация ладов Ю. Н. Холопова, как известно, опирается на категорию «интервального рода как определённого типа интервальных структур» и включает семь ладов: пентатонику, диатонику, миксодиатонику, гемиолику, хроматику, микрохроматику и экмелику [Там же, с. 324]. В то же время пентатоника, диатоника и миксодиатоника определяются как системы с тем или иным количеством звуков (или ступеней), которые заключают в себе потенциальную возможность для построения системы, звукоряд или интервальный род которой не включён

в определение. Так, пентатоника – «пятиступенная система, звуки которой расположимы по чистым квинтам; пентатоника может быть и бесполутоновой»; диатоника – «семиступенная система, звуки которой расположимы по чистым квинтам», миксодиатоника – «система, стабильно объединяющая две диатоники и более», экмелика – «система со звуками неопределённой или нестабильной высоты» (курсив везде мой. – Е. А.) [Там же]. Категория «интервального рода» как звукоряда с определёнными интервалами присутствует в качестве основной в определениях гемииолики, хроматики и микрохроматики: гемииолика – «звукоряды с увеличенной секундой», хроматика – «полутоновая гамма», микрохроматика – «звукоряды с интервалами уже полутона (четвертитоновая гамма, трететоновая, пятинатоновая)» [Там же].

Кроме названных ладов, которые объединяет свойство октавности, упоминаются звукоряды ладов, объём которых меньше и больше октавы. Рассматривая категорию *олиготоники* отдельно от всех остальных интервальных родов, Ю. Н. Холопов характеризует её как область «немногозвучных звукорядов, в пределах кварты, квинты, также терции, секунды, сексты» [Там же].

В контексте данной статьи нас интересует именно олиготоника (или, по Ю. Н. Холопову, малоступенные лады). Этот исторически наиболее ранний вид ладов наилучшим образом проявляет свойства модальности, для которой ступенчатость, в отличие от тональности, второстепенна, либо не свойственна вообще. **Лад (mode) предлагается**

понимать как систему взаимоотношений звуков и/или ладоакустических полей – промежутков между звуками, выполняющих роль ладовых элементов [подробнее об этом см. 2; 3]. Важнейшим структурным элементом олиготонных ладов является не ступень, а промежуток между звуками – континуальный элемент, который мы обозначили понятием «*ладоакустическое поле*». Несмотря на внешнее сходство с интервалом, ладоакустическое поле обладает рядом принципиально иных свойств. Небольшие объёмы ладов, в которых интервал обретает способность выполнять функции ладоакустического поля и связываться с другим ладоакустическим полем в систему – это некое оптимальное пространство, реализующее себя в «естественных» условиях **устного монодического вокального интонирования**, наиболее благоприятных для непосредственного выражения эмоций через музыкально-поэтическое слово и мифопоэтическую символику. В инструментальном виде наличие ладоакустических полей как ладоинтонационная основа также нередко стремится воспроизводить вокально-речевой тип артикуляции.

Между тремя звуками, таким образом, образуется два ладоакустических поля. Двух разных (большого и меньшего), либо равных полей вполне достаточно, чтобы образовать тот или иной ладовый архетип, что позволяет условно отнести его к «олиготонике». Условность связана с внешним признаком – небольшим количеством звуков. Однако ладоакустическое поле как континуальная единица обладает не только величиной,

но и другими свойствами, на основании которых построена классификация ладовых архетипов, предлагаемая в данной статье. Она развивает и уточняет принципы классификации ладовых архетипов и методологию их ладового, точнее, ладоинтонационного, анализа, изложенные в предыдущих публикациях автора [2; 3; 4; 5]. Разнообразные трихордовые структуры русского фольклора, которые можно отнести к ладовым архетипам, были впервые изучены Ф. А. Рубцовым [6]. Особую роль в изучении трихордов и проблемы формирования лада на материале якутского фольклора сыграл Э. Е. Алексеев [7; 8].

Основанием для отнесения мелодических структур к числу ладофункциональных элементов стало интонационно-пространственное понимание ладоакустического поля как элементарной ладовой частицы, отличающейся от звука-ступени. Данное понятие обобщает те ненотируемые свойства музыки и недискретные свойства музыкального интонирования и мышления, которые обусловлены её эмоционально-энергетической, устной природой.

Приведём пример типичного запева якутского сунтарского осуокая, основанного на «мажорном трихорде» [7, с. 84] (см. пример 1), чтобы проиллюстрировать свойство ладоакустического поля «вырастать» из звука, пластично «вытягиваясь» до определённого размера, обозначенного противоположным «краем» поля: в начальный «с» вкладывается энергия, вытягивающая его вверх до звука «d», с которого начинается второе поле «d – e». После этого направление меняется и с верхнего «e» на-

чинается нисходящее поле, охватывающее образовавшееся пространство как целое – поле «e – с». Завершается же напев возвращением начального поля, континуальность которого усилена распевом слога. Как видим, ладоакустическое поле относится к ненотируемым элементам текста: внешне в данном случае оно отчасти обнаруживается повторениями нот как узловых пунктов интонационно-мелодических ходов:



Пример 1

Ладоакустическое поле определяет структурные особенности ладовых архетипов, образующихся на основе принципа *бинарной симметрии и асимметрии*. Последний проявляется как в предлагаемом нами делении всех архетипов на два названных типа, так и в видовом разнообразии архетипов, основанных на *связи большего и меньшего ладоакустических полей*. Важно отметить, что «*большее*» и «*меньшее*» ладоакустические поля, также как «устой» и «неустой», представляют собой ладовые функции и связаны ладовым тяготением. Кроме большего и меньшего, у ладовых архетипов есть «*целое*» поле, охватывающее их в единую ладомелодическую структуру. Целое поле в определённой мере соответствует понятию «*ладовый объём*» Е. В. Герцмана [9, с. 6].

Структурно-функциональные особенности ладовых архетипов как древнейших структур, укоренённых в правом полушарии мозга [2] и оказывающих на человека чрезвычайно сильное воздействие, позволили нам

высказать предположение о биогенетической связи этой «формулы жизни» с важнейшими молекулярными механизмами, которые лежат в основе жизненно необходимых биологических процессов [10]. Наиболее важной функциональной единицей живой клетки, выполняющей функции по считыванию генетической информации, закодированной в ДНК, и синтезу новых белковых молекул на основе этой информации, является рибосома – органоид, синтезирующий белки, которые, в свою очередь, контролируют химические процессы во всех живых организмах. Полная, работающая рибосома состоит из **двух неравных субъединиц**, которые легко обратимо диссоциируют на **большую и малую субъединицы** [11, с. 154].

Асимметричные ладовые архетипы образуют собственный класс, которому противоположен класс симметричных архетипов. Таким образом, бинарная асимметрия как закон всех семиотических систем проявляется как на «нижнем» (базовом, основном), так и на «верхнем» уровне.

Рассмотрим асимметричные ладовые архетипы, состоящие из двух ладоакустических полей – большего и меньшего. Объём и соответственно функция каждого определяются посредством сравнения полей, образующих пару. Так, например, поле величиной в тон является *большим*, если парным к нему является полутон, но тот же самый тоновый объём становится *меньшим* в контексте другого архетипа, когда парой к тону становится поле в два с половиной тона (в ступеневом измерении – чистая кварта), или полуторатон (малая терция). Зависимость функции одно-

го поля от величины другого и её изменение на противоположную позволяет говорить о принципе относительности как свойстве ладоакустических полей.

Последовательность полей, направление движения и «энергетический заряд» ладового архетипа

Важное значение в эмоционально-ладовой выразительности ладовых архетипов, исторически сформировавшихся в условиях гетерофонно-монодической фактуры и ритуальной деятельности, имеет направленность ладоакустических полей – восходящая или нисходящая.

Предлагая ввести направление как параметр дифференциации ладовых архетипов, мы опираемся на понимание лада, намеченное в работах ряда исследователей, из которых выделим определения лада Э. Е. Алексеева [7, с. 115] и К. И. Южак [12, с. 54], а также учитываем особое внимание к направлению мелодического движения, характерное для ряда музыкальных культур Востока, сохраняющих тысячелетние традиции. Так, например, в индийской теории мелодии важную роль в характеристике той или иной *раги* имеют различия ладов в виде последовательностей *свар* (промежутков между звуками) в восходящем и нисходящем движении. Заслуживают внимания и данные из японской традиционной музыки. Так, в одном из её жанров, в *сайбара*, мелодические формулы исполнялись на чрезвычайно экспрессивном музыкальном инструменте – флейте *хитирики* («свирели скорби») – в ладу *хё-дзё*, состоящем из двух сопряжённых *нис-*

ходящих трихордов *ми – до – си – ля – фа – ми*. В восходящем движении данные трихорды не употребляются, и кварта *си – ми* заполняется звуком *ре* (во втором трихорде восходящая кварта *ми – ля* в сохранившихся до нашего времени *сайбара* не встречается). В ладу *со-дзё* основной трихорд *до – ля-бемоль – соль* в восходящем движении представляет иное заполнение кварты, а именно, *соль – си-бемоль – до* [13, с. 148, 153]. Более того, как отмечает В. И. Сисаури, во всех жанрах японской музыки ладовая организация основана на трихордах *хитирики*. В *кагура* два нисходящих трихорда образуют лад *вагаку*: *ре – си-бемоль – ля – соль – ми-бемоль – ре*, «с восходящим вариантом: *ре – фа – соль – ля – до – ре*» [Там же, с. 155]. В нисходящем движении большее ладоакустическое поле трихорда – это дитон, меньшее – полутон, в восходящем движении большее поле – полуторатон, меньшее – тон. Замена всего лишь одного звука из трёх и простая смена направления выглядит незначительной, если мы мыслим трихорд дискретно, однако континуальное представление производит достаточно сильное впечатление своей эмоциональной выразительностью.

Отдельные аналитические и семантические наблюдения о направленности мелодического движения были сделаны нами на материале русской народной песни «Соловей мой, соловьюшек» и главной темы Второй симфонии А. П. Бородина [5].

Всё вышесказанное позволяет нам рассматривать ладоакустические поля не только как скалярные, но и как векторные величины. Соответственно, существенными призна-

ками ладовых архетипов как *ладоинтонационных* структур следует считать не только объёмы сочетаемых полей, но также их *последовательности* «меньший – больший», или «больший – меньший, образующиеся в восходящем или нисходящем направлении. При таком понимании в категорию лада, под которым в модальности понимается, в основном, звукоряд, лишённый центра (тоники), в качестве организующего начала включаются ладоинтонационные параметры с их семантическими свойствами. Тем самым аннулируется разрыв между схематическим, абстрактно-теоретическим пониманием лада и живым процессом эмоционально-музыкального интонирования, «интонационной формой» музыки, по В. В. Медушевскому [14]. Ладовое чувство оказывается действительно обусловленным эмоциональной отзывчивостью на музыку, как об этом писал Б. М. Теплов [15], а теория музыки сближается с музыкальной психологией, с представлением о мелодии как движении, которое отстаивал Э. Курт в своей энергетической концепции мелоса [16]. Следуя дальше логике наших рассуждений, мы предлагаем дифференцировать «энергетический заряд» ладовых архетипов в соответствии с *восходящим или нисходящим* направлением движения, соответственно, как *положительный* и *отрицательный*.

Напомним, что отрицательные и положительные величины применяются в теории музыки. Они входят в учение С. И. Танеева о перемещении мелодий в теории подвижного контрапункта [17]. Важным пересечением нашего подхода с теорией подвижного контрапункта является

общая *единица измерения* – интервал, промежуток между звуками (у С. И. Танеева – между ступенями), также, как и в ладоакустическом поле.

Оптимальной *скоростью* мелодического движения в ладовых архетипах является умеренный, средний темп. Наряду с особенностями *ритмической* организации ладовых архетипов, главным из которых является «правило среднего звука», который по длительности должен быть меньше, либо равен крайним (при прямом движении; о других видах см. [4; 5]), средний темп создаёт наилучшие условия, при которых ладовые архетипы, базирующиеся в правом полушарии мозга, могут проявить свои континуальные свойства. Как правило, ритмический рисунок способствует оформленности ладового архетипа, его выделению. Следует отметить, что при повторении звука на одной высоте, когда ладоакустическое поле отсутствует, внимание также переключается на высотнопредельный звук, единицу дискретного музыкального мышления. Это происходит на гранях формы, цезурах, приостановках мелодического движения, либо его завершении. Однако в упорядоченном и ритмически организованном многократном повторении звука на одной высоте, в условиях ритмоформул, таких как ямбическая, хореическая и более крупных, включается иной тип континуальной единицы, характерный для времяизмерительного (квантитативного) типа ритма – *ладометрическое поле* в нашей терминологии [18; 19]. Ладометрические поля, понимаемые как ритмоинтонации, могут образовывать собственные ладовые архетипы, а также сочетаться

с ладовыми архетипами, образованными ладоакустическими полями.

Симметрия/асимметрия как принцип классификации ладовых архетипов

Многообразие ладовых архетипов затрудняет их систематизацию, поэтому в методических целях лучше ограничиться основными, наиболее распространёнными структурами. Новизна подхода к ладу в сочетании с чрезмерным разнообразием материала могут оказаться препятствием для его понимания, усвоения и практического применения. На самом деле видовое разнообразие ладовых архетипов, безусловно, шире, чем представлено в данной статье. Тем не менее, приводимых ниже основных архетипов нам кажется вполне достаточно, чтобы понять главное в предлагаемом подходе к ладу, интонации и мелодии и научиться понимать их в несколько ином ракурсе. Это позволит преодолеть некоторые стереотипы и ограничения тонального мышления, затрудняющие освоение фольклорной и профессиональной мелодики устной и письменной систем. Хотя ладовые архетипы сложились на ранних этапах музыкальной культуры и более типичны для монодии, гетерофонии и органума, как универсалии музыкального языка они органично вписываются в композиторское творчество самых разнообразных стилей и техник, и это делает вопрос их систематизации актуальным для музыкального образования.

При изучении процессов формирования лада на материале якутской народно-песенной практики Э. Е. Алексеевым было обнаружено

значительное число трихордов, образованных «равновеликими шагами», то есть тех, которые мы предлагаем называть симметричными. Характеризуя звукоряды, образованные равноудалёнными звуками как «самотемперацию» (термин А. Г. Юсфина [7, с. 80]), Э. Е. Алексеев высказал предположение об исторически раннем происхождении структур с равновеликими интервалами. Тенденцию к плавному мелодическому движению и «к одинаковому расстоянию между смежными ступенями лада» Э. Е. Алексеев объяснял «естественнейшим стремлением к равномерности мелодического шага» и «действием своеобразной инерции равномерного мелодического движения» [Там же].

Однако с точки зрения единства онтогенеза и филогенеза, а также бинарной асимметрии, свойственной когнитивной модели «миф: символ: ритуал», в рамках которой, по моему убеждению, оба типа структур фор-

мировались как знаковые системы, всё же более вероятным представляется параллельное и одновременное появление симметричных и асимметричных ладовых архетипов как частей единой семиотической системы.

Симметричные ладовые архетипы отнесём к *первому* типу, *асимметричные* ко *второму*. Симметричные (табл. 1) включают *два класса*: 1 – восходящие (табл. 3), 2 – нисходящие (табл. 4.)

Асимметричные ладовые архетипы (табл. 2) мы предлагаем разделить на *четыре класса*: класс 2.1. «МБ восходящие» (табл. 5), класс 2.2. «МБ нисходящие» (табл. 6), класс 2.3. «БМ восходящие» (табл. 7), класс 2.4. «БМ нисходящие» (табл. 8).

В приводимых таблицах за единицу измерения объёма мы принимаем величину, приблизительно равную полутону равномерно темперированного строя.

Интересно, что в четырёх классах архетипов можно увидеть принцип,

Таблица 1

Два класса симметричных ладовых архетипов

Тип Симметрия	Класс (направление движения равных полей)	Вид (величина полей и ладовый объем)
1.	1. 1. ↑PP	1. 1. 1, 1. 1. 2, 1. 1. 3, 1. 1. 4
1.	1. 2. ↓PP	1. 2. 1, 1. 2. 2, 1. 2. 3, 1. 2. 4

Таблица 2

Четыре класса асимметричных ладовых архетипов

Тип Асимметрия	Класс (направление движения и последовательность полей)	Вид (величина полей и ладовый объем)
2.	2. 1. ↑ МБ	2. 1. 1, 2. 1. 2, 2. 1. 3, 2. 1. 4, 2. 1. 5, 2. 1. 6, 2. 1. 7, 2. 1. 8, 2. 1. 9
2.	2. 2. ↓ МБ	2. 2. 1, 2. 2. 2, 2. 2. 3, 2. 2. 4, 2. 2. 5, 2. 2. 6, 2. 2. 7, 2. 2. 8, 2. 2. 9
2.	2. 3. ↑ БМ	2. 3. 1, 2. 3. 2, 2. 3. 3, 2. 3. 4, 2. 3. 5, 2. 3. 6, 2. 3. 7, 2. 3. 8, 2. 3. 9
2.	2. 4. ↓ БМ	2. 4. 1, 2. 4. 2, 2. 4. 3, 2. 4. 4, 2. 4. 5, 2. 4. 6, 2. 4. 7, 2. 4. 8, 2. 4. 9

Таблица 3

Класс 1. 1. ↑ PP. Бинарно-симметричные ладовые архетипы:
восходящая последовательность *равных* ладоакустических полей

Вид архетипа	Объем поля (в полутонах)		Общий вид	
	P	Ц	Звуки	Полутоны
1. 1. 1.	2	4	c – d – e	↑PP (2 + 2 = 4)
1. 1. 2.	3	6	c – es – ges	↑PP (3 + 3 = 6)
1. 1. 3.	4	8	c – e – gis	↑PP (4 + 4 = 8)
1. 1. 4.	5	10	c – f – b	↑PP (5 + 5 = 10)

Таблица 4

Класс 1. 2. ↓ PP. Бинарно-симметричные ладовые архетипы:
нисходящая последовательность *равных* ладоакустических полей

Вид архетипа	Объем поля (в полутонах)		Общий вид	
	P	Ц	Звуки	Полутоны
1. 2. 1.	2	4	c ¹ – b – as	↑PP (–2 – 2 = –4)
1. 2. 2.	3	6	c ¹ – a – fis	↑PP (–3 – 3 = –6)
1. 2. 3.	4	8	c ¹ – as – e	↑PP (–4 – 4 = –8)
1. 2. 4.	5	10	c ¹ – g – d	↑PP (–5 – 5 = –10)

Таблица 5

Класс 2. 1. ↑ MB. Бинарно-асимметричные ладовые архетипы:
восходящая последовательность ладоакустических полей «меньшее – большее»

Вид архетипа	Объем поля (в полутонах)			Общий вид	
	M	Б	Ц	Звуки	Полутоны
2. 1. 1.	1	2	3	c – des – es	↑MB (1 + 2 = 3)
2. 1. 2.	1	3	4	c – des – e	↑MB (1 + 3 = 4)
2. 1. 3.	1	4	5	c – des – f	↑MB (1 + 4 = 5)
2. 1. 4.	2	3	5	c – d – f	↑MB (2 + 3 = 5)
2. 1. 5.	2	4	6	c – d – fis	↑MB (2 + 4 = 6)
2. 1. 6.	2	5	7	c – d – g	↑MB (2 + 5 = 7)
2. 1. 7.	3	4	7	c – es – g	↑MB (3 + 4 = 7) («M ⁵ ₃ »)
2. 1. 8.	3	5	8	c – es – as	↑MB (3 + 5 = 8) («M ₆ »)
2. 1. 9.	4	5	9	c – e – a	↑MB (4 + 5 = 9) («B ₆ »)

на котором строится *система четырёх серийных форм*. Вместо 12 звуков здесь, правда, всего три, получается «микро-серия», в которой структурными единицами того или иного её вида являются ладоакустические поля. Так, например, если исходная форма, *прима* (P) – ↓MB (c – h – a), то её *инверсия* (I), получаемая путём замены

восходящих полей на нисходящие и наоборот при сохранении их последовательности, будет ↑MB (a – b – c), *ракоход* (R), последовательность не звуков, а *полей* в обратном порядке и направлении движения – ↑BM (a – h – c), *ракоход инверсии* (RI), последовательность *полей* в обратном направлении – ↓BM (c – b – a).

Класс 2. 2. ↓ МБ. Бинарно-асимметричные ладовые архетипы:
нисходящая последовательность ладоакустических полей «меньшее – большее»

Вид архетипа	Объем поля (в полутонах)			Общий вид	
	М	Б	Ц	Звуки	Полутоны
2. 2. 1.	1	2	3	$c^1 - h - a$	↓МБ (-1 - 2 = -3)
2. 2. 2.	1	2	4	$c^1 - h - as$	↓МБ (-1 - 3 = -4)
2. 2. 3.	1	4	5	$c^1 - h - g$	↓МБ (-1 - 4 = -5)
2. 2. 4.	2	3	5	$c^1 - b - g$	↓МБ (-2 - 3 = -5)
2. 2. 5.	2	4	6	$c^1 - b - ges$	↓МБ (-2 - 4 = -6)
2. 2. 6.	2	5	7	$c^1 - b - f$	↓МБ (-2 - 5 = -7)
2. 2. 7.	3	4	7	$c^1 - a - f$	↓МБ (-3 - 4 = -7) («Б ⁵ ₃ »)
2. 2. 8.	3	5	8	$c^1 - a - e$	↓МБ (-3 - 5 = -8) («М ⁶ ₄ »)
2. 2. 9.	4	5	9	$c^1 - as - es$	↓МБ (-4 - 5 = -9) («Б ⁶ ₄ »)

Таблица 7

Класс 2. 3. ↑ БМ. Бинарно-асимметричные ладовые архетипы:
восходящая последовательность ладоакустических полей «большее – меньшее»

Вид архетипа	Объем поля (в полутонах)			Общий вид	
	Б	М	Ц	Звуки	Полутоны
2. 3. 1.	2	1	3	$c - d - es$	↑БМ (2 + 1) = 3
2. 3. 2.	3	1	4	$c - dis - e$	↑БМ (3 + 1) = 4
2. 3. 3.	3	2	5	$c - es - f$	↑БМ (3 + 2) = 5
2. 3. 4.	4	1	5	$c - e - f$	↑БМ (4 + 1) = 5
2. 3. 5.	4	2	6	$c - e - fis$	↑БМ (4 + 2) = 6
2. 3. 6.	5	2	7	$c - f - g$	↑БМ (5 + 2) = 7
2. 3. 7.	4	3	7	$c - e - g$	↑БМ (4 + 3) = 7) («Б ⁵ ₃ »)
2. 3. 8.	5	3	8	$c - f - as$	↑БМ (5 + 3) = 8) («М ⁶ ₄ »)
2. 3. 9.	5	4	9	$c - f - a$	↑БМ (5 + 4) = 9) («Б ⁶ ₄ »)

Ладовые архетипы более чем какие-либо другие ладовые структуры соответствуют эмоциональной природе музыки и её устному способу бытия, поэтому в их образовании находит отражение интонационная природа музыки и зонная природа звуковысотного слуха. Для образования асимметричных ладовых архе-

типов как стереотипа, характерного для той или иной музыкальной традиции, принципиальное значение имеет сравнение большего и меньшего полей. Разница между полями может выражаться по-разному, однако правополушарные свойства мышления, отвечающего за сферу бессознательного, определяют приоритет

Класс 2. 4. ↓ БМ. Бинарно-асимметричные ладовые архетипы:
нисходящая последовательность ладоакустических полей «большее – меньшее»

Вид архетипа	Объем поля (в полутонах)			Общий вид	
	Б	М	Ц	Звуки	Полутоны
2. 4. 1.	2	1	3	c ¹ – b – a	↓БМ (-2 - 1 = -3)
2. 4. 2.	3	1	4	c ¹ (his ¹) – a – gis	↓БМ (-3 - 1 = -4)
2. 4. 3.	3	2	5	c ¹ – a – g	↓БМ (-3 - 2 = -5)
2. 4. 4.	4	1	5	c ¹ – as – g	↓БМ (-4 - 1 = -5)
2. 4. 5.	4	2	6	c ¹ – as – ges	↓БМ (-4 - 2 = -6)
2. 4. 6.	4	3	7	c ¹ – as – f	↓БМ (-4 - 3 = -7) («М ⁵ ₃ »)
2. 4. 7.	5	2	7	c ¹ – g – f	↓БМ (-5 - 2 = -7)
2. 4. 8.	5	3	8	c ¹ – g – e	↓БМ (-5 - 3 = -8) («Б ⁶ ₄ »)
2. 4. 9.	5	4	9	c ¹ – g – es	↓БМ (-5 - 4 = -9) («М ⁶ ₄ »)

восприятия архетипов как целостных структур, в которых поля связаны вместе посредством интонации. При этом связанность полей лучше всего проявляется в кантилене, вокальной или инструментальной.

Ладовые архетипы в «Песне Сольвейг» Э. Грига

Рассмотрим ладовый архетип, который представляет собой *нисходящий трихорд в кварте с последовательностью МБ «полутон+дитон»*. В нашей терминологии данный трихорд – один из асимметричных ладовых архетипов – **2. 2. 3.** ↓МБ (- 1 - 4 = - 5).

По наблюдениям исследователя северо-западного фольклора России М. А. Лобанова, эта «григовская интонация» (которая встречается также у Шопена), отличающаяся тем, что заменяет стереотипный восходящий ход вводного тона гармонического минора к тонике на нисходящий ход к доминанте, – «не просто изысканно-своеобразный оборот», особенно характерный для Грига (исследователь приводит ряд примеров,

в том числе начало Фортепианного концерта, «Песню Сольвейг», «Поэтические картинки», «Ноктюрн» op. 54, № 2 и др.), но «отобранная проницательной культурно-исторической интуицией музыкальная древность», существующая, по мнению учёного, не менее тысячи лет. Этот оборот, который М. А. Лобанов называет *мелодическое клише*, «звучит везде по-разному, вне какого-либо единого “выразительного содержания”» [20, с. 39].

По наблюдениям исследователя, он часто встречается в русском фольклоре Новгородской области, что исторически обусловлено процессами освоения скандинавами пути «из варяг в греки» и образованием поселений в Приладожье и Новгороде. Учёный считает данный трихорд типичным для скандинавских мелодий эпохи викингов (конец VIII–XI вв.).

Остановимся на «Песне Сольвейг» из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» как одном из самых ярких и выразительных примеров этого архетипа в творчестве Э. Грига.

Эта известная мелодия входит в ряд учебных программ музыкального образования, что и определило, в конечном итоге, наш выбор примера.

Отличительные свойства предлагаемого подхода могут быть более понятны на хорошо известном материале (в предыдущей публикации мы руководствовались теми же соображениями, выбирая в качестве примера песню «Подмосковные вечера» [2]). Кроме того, пример «Песни Сольвейг» примечателен многократными проведениями данного ладоинтонационного архетипа (он здесь повторяется семь раз), что способствует его запоминанию. Приводим слова песни на немецком языке, так как для мелодического и ладоинтонационного анализа замены распевов на звуки и наоборот, возникающие при переводе на другой язык, зачастую меняют музыкально-интонационный смысл.

В данном опыте анализа мы рассмотрим не все ладовые архетипы, а сконцентрируем внимание на одном – 2. 4. 6, создающем норвежский колорит в рамках произведения, написанного в тональной системе (все проведения в примере 2 обведены

тонкой линией овальных прямоугольников). Несмотря на более широкий ареал распространения этой структуры, о котором говорилось выше, нам кажется вполне допустимым при определении данного ладового архетипа использовать понятие «норвежский трихорд», при всей его условности.

Примечательно, что в первых двух предложениях «Песни Сольвейг» интересующий нас ладовый архетип открывает нисходящую линию движения, подчеркнутую предшествующим восхождением мелодии, причём каждое из полей пропевается отдельно ($f^1 - e^1$, $e^1 - c^1$). Меньшее поле мягко, плавно переходит в большее, начинающееся с того звука, которым окончилось меньшее. После первого проведения звучит другой, «уменьшённый» вариант этого трихорда, со звуком «gis» (2.2.2. ↓MB (- 1 - 3 = - 4)) (в примере 2 он обведён овальным прямоугольником с пунктирной линией). Вслед за вызванным им «омрачением» наступает небольшое просветление – «большестерцовый трихорд» $c^1 - h - h - gis$ через общее поле « $h - gis$ » мягко переливается в трихорд в виде «мажор-

Э. Григ. Песня Сольвейг ("Пер Гюнт", оп. 23)

Andante

Der Win- ter mag schnei- den, der Frueh- ling ver- geh'n, der - Frueh ling ver- geh'n,

der Som- mer mag ver- wel- ken, das Jahr - ver- weh'n, das Jahr ver- weh'n;

du keh- rest mir zu rue- cke, ge- wiss, du wirst mein, ge- wiss du wirst mein, ich

hab' es ver- schpro- hen, ich har- re treu- lich dein, ich har- re treu- lich dein.

Пример 2

ного трезвучия» (2.2.7. ↓МБ (- 3 - 4 = - 7)). Большое поле $h - gis$, здесь, при соединении с большой терцией $gis - e$ превращается в меньшее, при этом сохраняется отрицательный вектор движения.

Во втором предложении настойчивое, упорное повторение полей-распевов высвечивает в них уже иное настроение – волевой собранности: от «минутной слабости» не остаётся и следа. Мотив звучит дважды, повторяясь на кварту *ниже* ($c^1 - h$, $h - g$), а затем переходит в трихорд типа «минорного трезвучия» (2.4.6. ↓БМ (- 3 - 4 = - 7)). В последующих четырёх повторениях мотивы-архетипы связаны попарно.

Отметим маленькую, но важную деталь в виде *восходящих* малотерцовых интонаций « $a - c^1$ » и « $h - d^1$ ». Мягкая и тонкая «рифма» малотерцовой восходящей интонации контрастирует семи проведением нисходящих ладовых архетипов-мотивов и становится важнейшим «стержнем», неоднократно возвращающимся, проявляющим силу и объединяющим, наряду с ладовыми архетипами, музыкальную форму. В третьем предложении между секвентно повторяющимися печальными, но уверенно-спокойными трихордами малотерцовой интонации нет вообще. Она вновь появляется только в последнем, четвёртом проведении после упорно-волевого повторения звука «си». Таким образом, семантика этой малотерцовой интонации, известной как интонация любви, заключается в том, что она способна *переломить* «отрицательный вектор» нисходящего направления мелодического движения и направить его в противоположном, «положительном» направле-

нии. Так ладоинтонационная линия развития мелодии в противоборстве её восходящей и нисходящей силовых линий раскрывает тонкие оттенки переживаний Сольвейг, её стойкость и нежность, веру, надежду и любовь.

Выводы

Активному освоению «интонационного словаря» музыки разных народов, равно как и музыки, создаваемой профессиональными музыкантами Востока и Запада, в настоящее время препятствует звуковое, ступеневое представление о единицах ладоинтонационного процесса. Ограничение лада отношениями звуков в рамках отношений «неустой – устойчив» особенно негативно отражается на восприятии и сохранении фольклорного музыкального наследия, разрушая его корневую систему, мешая развитию форм музыкально-речевого устного музыкального общения.

Лад, по нашим представлениям, сегодня следует понимать более широко – как систему взаимоотношений звуков и/или ладоакустических полей. Ладовые структуры небольшого объёма, олиготоника, – это наиболее ранний тип ладовых форм, своего рода аналог корней музыкального языка. Бинарные ладовые архетипы, сформировавшиеся в рамках олиготоники, вопреки всему, демонстрируют удивительную жизнеспособность и в настоящее время встречаются не только в реликтовых слоях фольклора. Ими пропитана современная массовая культура, в тех или иных формах их присутствие обнаруживается практически во всех видах профессиональной и народной музыки. Симметрия/асимметрия образует одно из важных оснований

для музыкальной семиологии, исторически сложившейся в рамках когнитивной модели «миф : символ : ритуал» и продолжающей активно существовать и развиваться.

Предложенная классификация ладовых архетипов на основе симметрии/асимметрии в данной статье была дополнена новыми важными параметрами – векторами мелодического движения с положительными и отрицательными значениями и последовательностью ладоакустических полей.

Заранее принимая все критические замечания по поводу неполноты предлагаемой классификации, мы считаем, что в настоящее время, в условиях стремительного роста этнокультурных контактов, дегуманизации и необходимости не только сохранения, но и развития культурного наследия, более важным является её ка-

чество *целостности*, более важной современной характеристики знания.

Предлагаемая классификация ладовых архетипов может стать особенно полезной для решения вопросов систематизации музыкально-культурной информации в соответствии с постепенным наращиванием «интонационного словаря» в тех программах музыкального образования, которые строятся на подходах, адекватных вызовам нашего времени [21; 22]. Теоретические вопросы, поднимаемые в настоящей статье в плане постановки проблемы, безусловно, предполагают дальнейшую теоретическую и практическую разработку. Их сложность связана с необходимостью более органичного взаимодействия областей научного знания: теории музыки, музыкальной психологии, биосемиотики, педагогики музыкального образования и других.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть I: Гармония эпохи барокко. Гармония венских классиков. Гармония эпохи романтизма. 2-е изд., испр. и доп. М.: Композитор, 2005. 472 с.
2. *Алкон Е. М.* Антропология музыки и ладовые архетипы (к проблеме освоения универсалий музыкального языка) // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2018. № 3(23). С. 101–119.
3. *Алкон Е. М.* Музыкальное мышление Востока и Запада – континуальное и дискретное. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1999. 126 с.
4. *Алкон Е. М.* Методология анализа ладовых архетипов: Учебно-методическое пособие. Владивосток: ДВГАИ, 2008. 38 с.
5. *Алкон Е. М.* Мелос, модальность и музыкальное мышление мифологического типа: к развитию идеи Э. Курта // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 1(8). С. 13–23.
6. *Рубцов Ф. А.* Основы строения русских народных песен // Ф. А. Рубцов. Статьи по музыкальному фольклору. Л.: Сов. композитор, 1973. С.8–81.
7. *Алексеев Э. Е.* Проблемы формирования лада. М.: Музыка, 1976. 288 с.
8. *Алексеев Э. Е.* Якутские народные песни. Становление лада. Электронная версия книги «Проблемы формирования лада». М.: Музыка, 1976. [Электронный ресурс] Сайт: Эдуард Алексеев. URL: <http://eduard.alekseyev.org/pfl/index.html> (дата обращения: 10.02.2019)

9. Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986. 224 с.
10. Алкон Е. М. Бинарная асимметрия «формулы жизни» в музыке: совпадение или закономерность? [Электронный ресурс] // Асимметрия. 2015. № 4. С. 26–38. URL: http://j-asymmetry.com/2016/01/alkon_4_2015/.
11. Ченцов Ю. С. Введение в клеточную биологию: Учебник для вузов. 4-е изд., перераб. и доп. М.: ИКЦ «Академкнига», 2005. 495 с.
12. Южак К. И. Лад: тип порядка, динамическая и эволюционирующая система // Традиции музыкальной науки / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. Л.: Сов. композитор, 1989. С. 45–69.
13. Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии / под ред. К. Ф. Самосюка, Ю. В. Козлова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; изд-во СПбГУ, 2008. 292 с.
14. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 268 с.
15. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.: Наука, 2003. 379 с.
16. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / пер. с нем. З. Эвальд. Под ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
17. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг: Беляев, 1909. 402 с.
18. Алкон Е. М. Об универсальности ямбического принципа и понятии «ладометрическое поле» // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад. Вып. 6, 7. Владивосток: ДВГАИ, 2000. С. 113–117.
19. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2002. 417 с.
20. Лобанов М. А. О формировании мелодических клише // Искусство устной традиции. Историческая морфология. Сб. статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовского / отв. ред. и сост. Н. Альмеева. СПб.: Российский институт истории искусств, 2002. С. 39–54.
21. Брайнин В. Слушатель серьезной музыки и его воспитание // Материалы международной конференции «Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европы в XXI веке. Состояние и перспективы» 25–27 октября 2007 г. / ред.-сост. Часовитин Д. Н., Гурова Н. П., отв. ред. Часовитин Д. Н. СПб.: Санкт-Петербургская консерватория, 2008. С. 47–52.
22. Николаева Е. В. Традиционная музыкальная культура мира как компонент вузовского музыкально-педагогического образования // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2018. № 20(4). С. 145–162.

Поступила 19.03.2019; принята к публикации 17.04.2019.

Об авторе:

Алкон Елена Мееровна, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (ул. Поварская, д. 30–36, Москва, Российская Федерация, 121069), доктор искусствоведения, профессор, elenalkon@mail.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Holopov Yu. N. *Garmonija. Praktičeskij kurs [Harmony. Practical Course]: The Textbook for Special Courses of Conservatories (Musicological and Composer specialities)*. In 2 parts. Part I:

- Harmony of an era of baroque. Harmony of the Vienna classics. Harmony of an era of romanticism. The 2nd ed., revised and enlarged. Moscow: Kompozitor Publ., 2005. 472 p. (in Russian).
2. Alkon E. M. Antropologija muzyki i ladovye arhetipy (k probleme osvoenija universalij muzykal'nogo jazyka) [Anthropology of Music and Modal Archetypes (to the Problem of Development of the Universal Musical Language)]. *Vestnik kafedry UNESKO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie"* = *Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Arts and Education"*, 2018, no. 23 (3), pp. 101–119 (in Russian).
 3. Alkon E. M. *Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada – kontinual'noe i diskretnoe* [Music thinking of East and West – continuity and discontinuity]. Vladivostok: Far Eastern State University Publ., 1999. 126 p. (in Russian).
 4. Alkon E. M. *Metodologiya analiza ladovyh arhetipov* [Methodology for analyzing modal archetypes]. Vladivostok: Far Eastern State Academy of Arts Publ., 2008. 38 p. (in Russian).
 5. Alkon E. M. Melos, modal'nost' i muzykal'noe myshlenie mifologicheskogo tipa: k razvitiyu idei E. Kurth [Melos, Modality and Mythological Musical Thought: towards the Development of E. Kurth's Ideas]. *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh – Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music*, 2014, no. 1 (8), pp. 13–23 (in Russian).
 6. Rubtsov F. A. Osnovy stroenija russkih narodnyh pesen [Bases of the Structure of the Russian Folk Songs]. In: *Rubtsov F. A. Stat'i po muzykal'nomu fol'kloru* [Articles on musical folklore]. Leningrad: Sov. Kompozitor Publ., 1973, pp. 8–81 (in Russian).
 7. Alekseev E. E. *Problemy formirovanija lada (na materiale yakutskoj narodnoj pesni)* [Problems of mode forming (on material of the Yakut national songs)]. Moscow: Muzyka Publ., 1976. 288 p. (in Russian).
 8. Alekseev E. E. *Yakutskie narodnye pesni. Stanovlenie lada* [Yakut national songs. Formating of mode]. Elektronnaja versija knigi "Problemy formirovanija lada" [Electronic version of the book "Problems of mode forming"]. Moscow: Muzyka Publ., 1976. Available at: Eduard Alekseev: Personal Website. <http://eduard.alekseyev.org/pfl/index.html> (accessed: 10 February 2019) (in Russian).
 9. Gertsman E. V. *Antichnoe muzykal'noe myshlenie* [Antique musical thinking]. Leningrad: Muzyka Publ., 1986. 224 p. (in Russian)
 10. Alkon E. M. Binarnaja asimmetrija "formuly zhizni" v muzyke: sovpadenie ili zakonomernost'? [Binary asymmetries of "life formula" in music: coincidence or pattern?]. *Asymmetry*, 2015, vol. 9, no. 4, pp. 26–38. Available at: http://j-asymmetry.com/2016/01/alkon_4_2015/ (accessed: 20 May 2019) (in Russian).
 11. Chentsov Yu. S. *Vvedenie v kletochnuju biologiju* [Introduction to cellular biology]: The textbook for higher education institutions. 4th ed., revised and enlarged. Moscow: IKTs Akademkniga, 2005, 495 p. (in Russian).
 12. Yuzhak K. I. Lad: tip poryadka, dinamicheskaya i evolyutsioniruyushchaya sistema [Mode (lad): type of order, dynamic and evolving system]. In: *Traditsii muzykal'noj nauki [Traditions in Music Science]*. Editor and compiler L. G. Kovnatskaya. Leningrad: Soviet Composer Publ. House 1989, pp. 45–69 (in Russian).
 13. Sisauri V. I. *Tseremonial'naja muzyka Kitaja i Japonii* [Ceremonial music of China and Japan], under the editorship of K. F. Samosyuk, Yu. V. Kozlov. St.-Petersburg: St. Petersburg State University Publishing house, 2008, 292 p. (in Russian).
 14. Medushevskij V. V. *Intonacionnaya forma muzyki* [Intonational Form of Music]. Moscow: Kompozitor Publishing House, 1993, 268 p. (in Russian).

15. Teplov B. M. *Psihologija muzykal'nyh sposobnostej* [Psychology of musical abilities]. Moscow: Nauka Publ., 2003, 379 p. (in Russian).
16. Kurt E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaya polifoniya Baha* [Foundations of Linear Counterpoint. Melodic polyphony of Bach]. Translated from German by Z. Ehval'd. Edited by B. V. Asaf'ev. Moscow: Muzgiz Publ., 1931, 304 p. (in Russian).
17. Taneev S. *Podvizhnoj kontrapunkt strogogo pis'ma* [Convertible Counterpoint in the Strict Style]. Leipzig: M. P. Belaieff, 1909, 402 p. (in Russian).
18. Alkon E. M. Ob universal'nosti jambicheskogo printsipa i ponjatii "ladometricheskoe pole" [On the universality of iambic principle and the concept "modometric field"]. In: *Culture of Russian Far East and Pacific Region's Countries: East – West*. Issue 6–7. Vladivostok: Far Eastern State Academy of Arts Publ., 2000, pp. 113–117 (in Russian).
19. Alkon E. M. *Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada: kontinual'noe i diskretnoe* [Music Thinking of East and West: Continuity and Discrete]. Doctoral Dissertation (Arts). St.-Petersburg: Russian Institute of Art History, 2002. 421 p. (in Russian).
20. Lobanov M. A. O formirovanii melodicheskikh klishe [About forming of melodic cliches]. In: *Art of oral tradition. Historical morphology*. The collection of articles devoted to I. I. Zemtsovsky's 60 anniversary/ Editor and compiler N. Al'meeva. St.-Petersburg: Russian Institute of Art History, 2002. pp. 39–54 (in Russian).
21. Brainin V. Slushatel' ser'eznoj muzyki i ego vospitanie [The Listener of Serious Music and his Education]. In: *Proceedings of the International Conference "Music education and education in Russia, the CIS countries and Europe in the 21st century. A State and Prospects"* on October 25–27, 2007. Edited by Chasovitin D.N., Gurov N.P. St.-Petersburg: St.-Petersburg Conservatory, 2008, pp. 47–52 (in Russian).
22. Nikolaeva E. V. Traditsionnaja muzykal'naja kul'tura mira kak komponent vuzovskogo muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya [Traditional musical culture of Peoples of the World as a Component of the High School Music-Pedagogical Education]. *Vestnik kafedry UNESKO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie" = Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Art and Education"*, 2018, no. 4, pp. 145–162 (in Russian).

Submitted 19.03.2019; revised 17.04.2019.

About the author:

Elena M. Alkon, Professor of Music Theory Department, Gnesin Russian Academy of Music (RGMA), (Povarskaya Street, 30–36, Moscow, Russian Federation, 121069), Doctor of Fine Arts, Professor, elenalkon@mail.ru

The author has read and approved the final manuscript.