

**МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА
КОНСЕРВАТОРИЯ имени П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

**ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ
В НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ**

Сборник научных трудов

Москва 1986

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА
КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ В НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

Сборник научных трудов

Москва 1986

УДК 781.7(=082)(470)

Проблемы стиля в народной музыке.

Сборник научных трудов.

Сборник посвящен изучению стилевых свойств музыкального фольклора. Он адресован музыковедам, композиторам, преподавателям-фольклористам, студентам, изучающим народное творчество, а также всем интересующимся песенным и инструментальным народным искусством.

Составитель О.В.Гордиенко

Редактор В.М.Щуров



© Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория имени П.И.Чайковского

ОТ РЕДАКТОРА

Настоящий сборник посвящается такой важной, основополагающей стороне фольклористических исследований, какой является область стиливых определений.

Выявление стиливых закономерностей в народном искусстве помогает, во-первых, осознать художественные, образные свойства произведений народной музыки. Во-вторых, позволяет обнаружить исторические корни той или иной песенной формы и выявить позднейшие напластования на первичной структурной музыкальной основе. В-третьих, дает возможность обрисовать круг национальных признаков в музыкальном фольклоре, показать широкие межнациональные связи в народной культуре и заострить внимание на узко-местных, региональных ее свойствах.

Таким образом, в песенной стилистике отражаются эстетические, исторические, межнациональные, характерно-национальные и региональные факторы.

Внутри же песенной традиции определенного народа проявляются три основные группы стиливых свойств: историко-возрастные, жанровые и региональные (местные). Все они влияют на конкретный художественный облик того или иного произведения народной музыки.

В первой статье сборника затрагиваются спорные и во многом нерешенные вопросы, связанные с выявлением тех стиливых показателей в народных песнях, которые обусловлены историческими предпосылками.

Далее следуют две работы (Н.М.Савельевой и Н.Н.Гиляровой), в которых рассматривается взаимодействие региональных и жанровых признаков в русских песнях.

Статья Г.Г.Кутыревой посвящена выяснению стиливых свойств одного жанра (живых песен) в белорусском музыкальном фольклоре, а также его связей с соседними славянскими музыкальными культурами.

Статья А.С.Кошелева родилась в результате новейших полевых исследований и посвящена характеристике хотя и широко распространенного, но малоизученного в музыкальной фольклористике явления — игре сельских балалаечников и традиционным приемам игры на этом инструменте. В статье также раскрывают-

ся и некоторые региональные особенности музыкального фольклора юга России.

Научная направленность работы Л.Ф.Солощенко находится на стыке фольклористики и медиевистики. В ней рассматриваются музыкальные особенности такого полуфольклорного жанра, относящегося все же к письменной традиции, как духовный старообрядческий стих. В какой-то мере с указанной работой перекликается статья Т.С.Федоровой, в которой рассматриваются результаты глубинного стиливого взаимодействия древнерусской профессиональной музыки и национального песенного фольклора.

И, наконец, две последние работы — Т.А.Старостиной и Г.М.Джердимадзе — посвящены вопросам стиливого влияния народной музыки на профессиональную в русской и советской классике.

Сборник отражает одно из главных направлений исследовательской работы, проводимой преподавателями-фольклористами, аспирантами и сотрудниками Лаборатории народной музыки Московской консерватории.

Исследования во многом базируются на материалах, собранных в студенческих экспедициях, осуществленных авторами большинства статей, с привлечением некоторых необходимых данных из иных источников.

О ПУТЯХ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ИСТОРИКО-ВОЗРАСТНОЙ ПЕСЕННОЙ
СТИЛИСТИКИ

Народные песни, звучащие сегодня в русских деревнях и селах, созданы в разные периоды русской истории. И это существенно отражается на свойствах их поэтических и музыкальной стилистики. От одних и тех же певцов можно записать песни, заметно различающиеся по форме изложения и характеру исполнения, что объясняется не только несходством их жанровых форм, но и несовпадением историко-возрастных признаков.

При сравнении песенных примеров, момент создания которых разделен значительным промежутком исторического времени, разница их стилистики наиболее заметна. Песни, созданные в близкие исторические эпохи, различаются по стилю, естественно, в меньшей степени.

С этой точки зрения определенное стилевое родство обнаруживается в песнях, принадлежащих к разным жанрам, но созданных в один и тот же период истории. Так, сходными стилевыми чертами со стороны звуко-ладового облика, характера ритмических взаимосвязей стиха и напева, принципов формобразования, типа многоголосной фактуры, мелодико-интонационных закономерностей обладают календарные, некоторые наиболее традиционные хороводные и архаические свадебные песни в брянском сборнике К. Свитовой /26, №№ 1, 3, 16, 82, 88, 92/, в собрании смоленских песен В. Харькова /28, №№ 8, 9/ и Г. Павловой /20, №№ 2, 3, 60/. Среди орловских песен, включенных в сборник Н. Владыкиной-Бачинской /5, №№ 12, 18, 19/, тоже можно отметить родственные в стилевом отношении свадебные и хороводные песни, что, по-видимому, является следствием общности их историко-возрастной стилистики.

В сборнике курских песен, составленном А. В. Рудневой, единый по стилю музыкальный пласт составляют некоторые таночные, свадебные, масленичные, похосные песни /24, №№ 19, 20, 24, 34, 39/. Все они изложены либо в терцовом диапазоне, либо в целотонном звуко-ладовом в пределах увеличенной кварты. В основе их ритмики лежит четкое музыкальное произнесение складывающегося стиха при малой распевности слогов. В случае многоголосного исполнения фактуру напевов составляет

мелодии с бурдюком при резком диссонировании звуковых сочетаний. В то же время песни исторически более позднего стилистического пласта, помещенные в тех же изданиях, основаны на существенно иных музыкально-стиховых закономерностях. Они изложены в более широких звукорядах с ясно выявленной ладовой функциональностью, в их стихе появляются элементы стопности и ритмики, в многоголосии важную роль играют подголосочно-полифонические и гармонические приемы (как, например, в песнях № 2, 5, 6, 12, 13, 16, 22, 26, 27, 28, 31 в курском сборнике А. В. Рудневой, среди которых есть лирические, "постовая", хоропроводная).

Подобные примеры, показывающие стилевое единство песен одной группы жанров в определенном географическом районе и их отличия от песен других жанровых семей, очевидно, говорят в пользу того предположения, что стилистика произведений народного музыкального искусства во многом зависит от их исторического возраста.

Каждому историческому периоду соответствовали определенные, именно ему свойственные, вкусы, представления о красоте, и в соответствии с этими вкусами создавались новые для своего времени песни, лучшие из которых остались в памяти народной. Причем, как показывают наблюдения фольклористов, свежий элемент в народную музыкальную культуру вносит чуждая к требованиям времени молодежь. Старшее же поколение народных певцов, как правило, выступает в роли хранителей традиций /19/.

Понимание историко-возрастной стилистики важно музыканту для ощущения духа времени, отразившегося в словах песни и в ее напеве. Исполнителю народной песни необходимо тонко чувствовать требования стиля, связанные с эпохой ее создания и активной первичной жизни. Поэтому изучение историко-возрастной стилистики песни и определение стилистических признаков, свойственных той или иной породе развития народного творчества, имеет важное музыкально-практическое значение.

Знание законов историко-возрастной стилистики народных песен важно еще для понимания художественных достоинств произведений народного музыкального творчества, поскольку для каждой исторической эпохи были характерны свои особые, именно ей присущие средства музыкальной выразительности.

К.В.Квитка справедливо писал по этому поводу: "Старинное музыкальное творчество имело свои довольно богатые средства. Некоторые из этих многообразных приемов сочинения-исполнения могут показаться в настоящее время маловажными деталями, но они были важны для искусства той поры, в которой выработались и применялись, были характерны для стиля той или иной минувшей эпохи" /II, с.99/. И далее: "Необходимо раскрывать эстетические навыки изучаемого мира, а не сортировать факты, руководствуясь критериями современного музыкального искусства" /II, с.99/.

Однако выявление особенностей народного пения, характерных для русского средневековья и древнейших периодов национальной истории, сопряжено с большими объективными трудностями.

В отличие от произведений профессиональной музыки, раз и навсегда зафиксированных на нотном стане, народная музыка, как известно, непрерывно варьируется и изменяется в процессе пения, приобретая новые черты при каждом новом исполнении и со временем преобразуясь вариантно. При условии, что первые, еще несовершенные записи русских народных песен появились лишь в XVIII столетии, а достаточно достоверные нотные материалы по русскому музыкальному фольклору стали достоянием науки лишь с изобретением фонографа в классических сборниках Евгении Лиевой и последующих изданиях, вопрос, насколько полно, в какой степени сохраняются первоначальные контуры песни в ее поздних и современных исполнительских версиях, приобретает существенное принципиальное значение. Ведь исполнителям приходится сегодня все чаще обращаться к новейшим записям песен, произведенным в фольклорных экспедициях последних лет. Можно ли в песнях, звучащих в наши дни в колхозных селах, обнаружить стилевые признаки прошедших эпох? И можно ли все же определить время рождения этих песен?

По этому поводу исследователи народного музыкального искусства высказывали в прошлом и высказывают сегодня разные точки зрения.

Часть специалистов оптимистически оценивает возможности хронологизации произведений музыкального фольклора, придерживаясь точки зрения, что сохранность первоначального

их стиливого облика во времени достаточно велика благодаря охранительной тенденции в народном исполнительстве. Такова позиция автора предисловия к песенному сборнику XVIII века Ивана Прача /17/, считающего, что календарные, свадебные, хороводные песни сохранились в "непременном" состоянии с древнейших времен. Историческую стиливую периодизацию явлений музыкального фольклора стремился установить П. Сокальский /27/. Среди современных исследователей свою убежденность в большом консерватизме народного музыкального искусства решительно отстаивает В. Гомовский /10/.

Значительно более осторожен в своих высказываниях по данному поводу был К. В. Квитка. Он предостерегал от поспешных и необоснованных выводов относительно сохранности в песнях древнейших пластов их исходных стиливых признаков /II, с. 88-89/. Он писал, в частности: "Устойчивость форм обрядовых песен была, конечно, относительной. Изменения в них должны были в конце концов происходить, но они происходили, вероятно, очень медленно, пока в пении во время праздников преобладала ясно осознанная цель" /II, с. 74-75/. Как руководство к действию может быть воспринято следующее обращение ученого к коллегам: "Шаткость источников и методов музыкальной этнографии, связанной с предисторией музыки, может отбить охоту к исследованиям, но может вызвать и максимальное воодушевление в поисках, дающих простор для гипотез и для напряженной, увлекательной и благодарной работы, с тактичным комбинированием методов, неуклонной внимательностью к разнообразнейшим моментам, постоянным и случайным обстоятельствам и к соответствующим данным из других областей знания. Будем надеяться, что это напряжение научной мысли, если ему будет соответствовать напряженность энергии в собирании материалов, одарит нас в дальнейшем минутами радостного удовлетворения" /I2, с. 26/.

К. В. Квитка считал также, что народные песни в их современном звучании представляют собой продукт длительного развития и видоизменения во времени. Ему принадлежат следующие заключения: "Не только весь современный репертуар того или иного народа представляет собой собрание произведений разных эпох и наслоение наследия прошлого, но и отдельная мелодия, как бы она ни была коротка, может не принадлежать

целиком к одной эпохе или одному стилю, а складываться из элементов, свойственных разным эпохам и стилям" /12, с.14/. Эти положения ученого развивала в ряде своих работ А.В.Руднева, стремясь путем постепенного снятия поздних стилевых напластований определить первоначальную структуру песни, ее первооснову /25/.

Несходство точек зрения исследователей не только в нашей стране, но и за рубежом /29/ по поводу возможности исторического разграничения ныне бытующих форм народного музыкального искусства связано с крайним недостатком, а порой и полным отсутствием документальных данных об особенностях народной музыки отдаленных времен, а следовательно, с гипотетическим характером суждений о явлениях прошлого в музыкальном фольклоре.

Тем не менее проблема хронологизации стилевых пластов в народном музыкальном искусстве остается остро актуальной, а поиски средств ее решения продолжаются.

К настоящему времени сложились разнообразные методики определения исторического возраста народных песен. Каждая из них облегла свои определенными позитивными возможностями и очевидными слабостями, недостатками. В комплексе же их применение может, как нам представляется, в той или иной мере приблизить нас к решению поставленных задач.

ж ж ж

Одним из способов, позволяющих предположительно датировать рождение песни, служит смысловой и стилистический анализ ее поэтического текста. Хотя хорошо известны случаи создания новых слов на ранее созданный народный напев и наоборот, сложение нового напева на ранее сочиненные народным или профессиональным (безвестным или известным) автором слова, можно предполагать, что чаще всего время активной первичной жизни песни является периодом формирования стойкой образной и структурной связи напева со словом. Поэтому, обнаружив в поэтическом тексте песни отражение определенных жизненных (исторических, социальных, бытовых) явлений, характерных для того или иного периода русской истории, и убедившись в том, что язык, структура стиха, его поэтическая стилистика не указывают на позднее возникновение сюжета, можно с известной долей приближения датировать рождение данного конкретного песенного примера.

В ряде случаев установить ранний предел возникновения тех или иных песенных жанров может помочь сопоставление фактов исторического, социального и культурного развития русского общества на протяжении столетий с явлениями народного музыкального искусства. Так, духовные стихи (апокрифические песни) не могли быть созданы на Руси ранее крещения киевлян князем Владимиром. Рекрутская песня родилась в ответ на введение каторжной солдатчины с продолжением срока службы 25 лет, что произошло в начале XVIII столетия.

С большой долей вероятности можно предполагать, что многие песни, связанные с характеристикой определенных исторических лиц, созданы во времена, когда вести об их деяниях широко распространялись в народе. Это могло произойти в первые годы после описываемых в песнях событий. Так, исторические песни о Ермаке Тимофеевиче условно можно датировать XVI – началом XVII столетия. Песни Разинской вольницы – концом XVII века. Однако и при определении исторического созроста песен с упоминанием соответствующих исторических событий следует соблюдать большую осторожность. Ведь хорошо известно, например, что песня "Было дело под Полтавой", воспевавшая победу русских войск над шведами, создана не во времена Петра I, а много позже, уже в середине XIX столетия руководителем знаменитого в свое время хора песельников Иваном Молчановым. А популярные песни о Степане Разине "Из-за острова на стрежень" и "Есть на Волге утес", сочиненные и вестными науке авторами, вошли в широкий обиход накануне нынешнего столетия.

Вторым способом, с помощью которого можно ориентировочно определить исторический возраст той или иной песни либо конкретного песенного жанра, может служить изучение исторических, археологических, иконографических источников, сохранивших следы тех или иных форм бытования народного музыкального искусства в соответствующую эпоху.

Большой интерес с этой точки зрения представляют древние письменные документы, содержащие описание народных обичаев, связанных с пением и музицированием – свидетельства летописцев, постановления церковных соборов, запрещающих "бесовские песни и плясания". К этому же роду

документов принадлежат грамоты царя Алексея Михайловича с повелением искоренять народные обряды, скomorошья по-техи. Существуют многообразные другие рукописные и печатные источники, отражающие особенности жизни народного искусства в далеком прошлом.

Хорошую помощь в выяснении обстоятельств зарождения и становления форм и жанров музыкального фольклора может оказать изучение разнообразных изобразительных материалов, дошедших до нас из глубины веков. В первую очередь это касается народных музыкальных инструментов, изображенных на древних иконах и фресках, в рисунках заглавных букв древних рукописных книг. Ценнейшим источником для изучения национальной народной культуры XVII-XIX столетий служит русский лубок. На картинах русских художников XVIII-XIX столетий изображены народные итpища, хороводы, обряды, сопровождающиеся пением и музицированием. Наконец, со времени изобретения фотографии важным документом, отражающим особенности бытования музыкального фольклора, служат соответствующие фотоматериалы.

Важные сведения об инструментальной музыке прошлого дают находки археологов. Так, при раскопках последних лет в Новгороде в культурном слое XIII столетия были обнаружены экземпляры древнерусских гудков и гусель /13/.

Некоторыми исследователями при определении стадий развития народной музыки применяется метод онто-фило-нетяческих параллелей /2/. Учитывая сложность процессов, происходящих в народном искусстве, и различия культурной среды, влияющей на музыкальное развитие современных детей, этот способ можно применять с большой осторожностью, не рассчитывая на точность результатов.

К.В.Квитка указывал на возможность исторически-географического метода для хронологизации современных записей музыкального фольклора /II, с.89/. Суть его состоит в том, что географическое распространение определенных типов напевов сравнивается с границами территорий бывших племенных объединений и феодальных княжеств, и в случае совпадения обоих регионов предположительно определяется принадлежность соответствующего мелодического либо ритмического типа времени сложения определенной социальной

общности. Для решения этих задач ученый предлагал произвести детальное картографирование песенных структур.

Родственна этой позиции и другая, по направлению — противоположная сравнительная методика, широко применяемая в современной фольклористике, состоящая в выявлении общих музыкальных явлений в фольклоре народов, принадлежащих к одной языковой группе, для определения древнейших исходных элементов народной музыки исследуемой национальной традиции. Однако при подобных сравнениях нельзя упускать из виду, что сходство элементов музыкальной культуры у разных народов может объясняться не только общностью истоков, но также и возможными позднейшими культурными контактами, а кроме того и объективными всеобщими законами развития музыкального мышления человека.

В ряде случаев существенную помощь в определении времени рождения той или иной песни может оказать изучение характерных явлений профессионального и полупрофессионального искусств соответствующей поры, оказавших воздействие на развитие музыкального фольклора. Так, структуры медного в XVIII столетии канта, пришедшего с Украины и Белоруссии и прижившегося на русской почве, мы находим в ряде русских песен, представляющих собой фольклоризировавшийся кант. Зная стилевые свойства русского романса конца XVIII столетия, мы достаточно аргументированно можем доказать городское происхождение ряда песен, активно бытующих сегодня в русских селах.

Миграционные процессы в народном музыкальном искусстве следует рассматривать в связи с фактами исторического оближения племен, народов, государств.

Для определения историко-возрастной стилистики народных песен важное значение имеет установление характерных черт национального переосмысления заимствованных музыкальных форм, если мы знаем, в какую историческую эпоху могли произойти подобные заимствования.

В практике конкретных фольклористических исследований применяется датировка традиционных народных песен на основании анализа их музыкального и поэтического стиля. Логика подобных заключений такова. Берется ряд песен, исторический возраст которых на основании косвенных данных при-

близительно совпадает. При их сравнении определяются признаки сходства и устанавливаются общие стилевые черты. После чего другие песни, имеющие подобные стилевые свойства, ориентировочно также приравниваются к тому же историческому пласту.

ж ж ж

Перспективным методом исследования историко-возрастных стилевых закономерностей представляется сравнение различных вариантов одной песни, время рождения которой предположительно определено. Выявляя общие свойства различных версий напева одной песни, зафиксированных в разных местностях, можно установить некоторые стилевые свойства, сохранившиеся от ее прототипа или от формы мелодии, сложившейся в пору активного первичного бытования данной песни в фольклоре данного народа.

Главную трудность при сравнении русских песен, и в первую очередь — традиционных, представляет то обстоятельство, что один поэтический текст может быть связан с различными типовыми напевами, имеющими одинаковую слогоритмическую форму. Поэтому, сопоставляя песенные примеры с одинаковыми словами, необходимо найти доказательства, что мы имеем дело с вариантами одной и той же песни, а не с разными по напеву песнями.

Исходя из вышеизложенных методологических и теоретических предпосылок, можно сопоставить результаты сравнения нескольких вариантных "семей" народных песен, относящихся с той или иной долей вероятности по времени зарождения к различным периодам русской истории. И тогда могут раскрыться важные закономерности творческих процессов в народном искусстве, связанных, с одной стороны, с сохранением наследия прошлого, а с другой — с его развитием и обновлением в соответствии с изменяющимися эстетическими идеалами и критериями. Какие элементы структуры народных песен оказались наиболее стабильными, устойчивыми на протяжении столетий, а какие преобразовались в вариантных различиях в значительной степени? Одинакова ли была интенсивность вариационных процессов в музыкальном фольклоре в разные эпохи? Каковы творческие механизмы этих процессов? Можно ли сквозь толщу позднейших стилевых напластований

увидеть контуры первоначального облика произведения народного музыкального искусства?

Разумеется, вряд ли можно ожидать полных и точных ответов на все эти вопросы с помощью даже самых дотошных приемов скрупулезного фольклористического анализа. Однако разнообразие аналитические эксперименты в предложенном направлении могут дать науке достаточно интересные новые данные о прошлом народной музыки.

Автором данной статьи с целью прояснения загадок, связанных со становлением и развитием стилевых норм в песенном фольклоре на протяжении веков, была предпринята попытка сравнить группы вариантов нескольких песен, прошедших предположительно различный путь исторической жизни.

Для сравнения выбирались песни, время создания которых может быть предположительно датировано на основании косвенных данных. При выборе же вариантов одной песни была поставлена цель подыскать наиболее контрастные, несходные по форме и отдаленные по месту записи версии напевов.

В качестве примера, представляющего древнейший стилистический пласт в русском песенном фольклоре, была выбрана песня "А мы просо сеяли". По ряду признаков время ее рождения можно с достаточной степенью вероятности отнести к докиевской поре русской истории. Во-первых (в частности, в средневожских образцах Н.Римского-Корсакова /22, № 48/ и Н.Пальчикова /21, № 12/), песня начинается со слов "А мы сечу чистили, а мы пашню пахали", что указывает на связь ее содержания с древнейшими формами подсечного земледелия. В сборнике К.Свитовой "Народные песни Брянской области" /26/ вариант на с.39 имеет начальные слова "А мы лёдо прятали". В примечании составитель сообщает: "Прятать лёда - чистить, расчищать поле под пашню, сжигать, выкорчевывать лес, кустарник". Следовательно, в данном случае речь идет о той архаической форме обработки земли, применявшейся древними славянами, когда поле удобрялось золой от сожженного на месте будущей пашни лесного участка. По данным археологии, просо - один из основных злаков, употреблявшихся в хозяйстве нашими далекими предками.

Как пишет Н.Владыкина-Бачинская, "при описании древнейших обычаев славянских племен в "Начальной летописи" гово-

рится о междусельских играшках ("играшка меж сел") с традиционным умканием девушек" /6, с.9/. Если учесть, что хороводная игра "Просо" заключается в том, что одна группа покиших угрожает другой и требует в качестве выкупа девицу, вполне логично предположить сохранения в этой игре элементов архаического ритуала, направленного на оздоровления рода. То обстоятельство, что песня "Просо" в ряде случаев перешла в детский репертуар, позволяет допустить давность ее исторической жизни на основании онто-филогенетических параллелей. Во множестве вариантов данная песня распространена в России практически повсеместно, близкие к ней примеры встречаются в фольклоре многих славянских народов, что может служить свидетельством древних общих ее славянских корней.

Для конечных выводов важно принять во внимание, что в наши дни песня "Просо" имеет широкое распространение не только благодаря длительному последовательному переходу из поколения в поколение на обширной территории, но и в результате позднейшего (в конце прошлого — начале нынешнего столетия) распространения через фольклорные сборники и школьные песенники. В любом случае интерес представляет как результат вариационного видоизменения песенной первоосновы на протяжении сотен лет, так и приспособление искусственно занесенного образца к требованиям местной песенной стилистики.

Оставив за скобками лабораторную часть работы, изложим результаты сравнения двадцати избранных для анализа вариантов песни, записанных разными собирателями в разные годы в разных местностях.

Что касается поэтического содержания песни, то разночтения в вариантах наблюдаются лишь в зачи *x* и завершении песенных текстов. Вся основная срединная канва последовательно сохраняется во всех примерах. С музыкальной же стороны в сравниваемых образцах сравнительно мало общего. Прежде всего, это сходные в большинстве случаев рисунки музыкально-слового ритма, одинаковая в большинстве версий форма музыкально-поэтической строфы. Общим свойством напевов является ограниченный звуковой состав: четыре звука в объеме чистой кварты (примеры 4, 5, 7); целотоновое

заполнение тритона (белгородский образец, пример 6); поступенно заполненная квинта (в семи примерах); четырехступенный звукоряд в пределах квинты (брянский вариант /26, с. 105/). В некоторых случаях пять звуков располагаются в границах сексты (примеры 1, 2, 3). И лишь два образца — кировский /25 а, № 23/ и из сборника Львова-Прача /17, № 121/ — достигают (и то лишь на краткий миг) диапазона септими.

Весьма существенные различия обнаруживаются в мелодическом рисунке сопоставляемых версий. По строению мелодии выделяется одна большая группа напевов, обладающих определенным родством: первая синтагма имеет форму плавной волны с преобладанием нисходящего движения; второй элемент напева начинается скачком, достигающим кульминационного верхнего звука, с последующим поступенным спадом; и завершается фраза закругленной интонацией, приводящей к исходному тону. По-видимому, мелодическое сходство данной группы вариантов песни объясняется прежде всего фактами ее вторичной жизни путем распространения через популярные и учебные нотные издания, пропагандировавшие "эталонный" образец из классического сборника М. Балакирева /1, № 8/. Ярко индивидуальными мелодическими свойствами обладают южнорусские примеры из Воронежской (пример 5), Белгородской (пример 6) и Курской (пример 7) областей.

Все три напева основаны на попевочном принципе развития. В двух из них долгий слот не выделяется мелодическим скачком, а в третьем (курском) подчеркивается не подъемом голоса, а интонационным спадом на кварту. Весьма своеобразно звучание белгородского напева, основанного на варьировании угловатой тритоновой интонации. Воронежский вариант строится из последования квартовых и терцовых мелодических звеньев. Преимущественно квартовую мелодическую структуру имеет курский образец. Чисто местный, своеобразный напев имеет вариант из брянского сборника К. Г. Свитовой /26, № 15/, записанный в селе Курковичи под Стародубом. Интересно, что он интонационно связан с мелодией из сборника VIII столетия Герстенберга-Дитмара /9, № 13/. Предположить заимствование здесь трудно, поскольку данное издание было мало известным и песни из него не популяризировались. По-видимому, в данном случае перед нами представители одной ветви песенных вариантов, имевшей свои характерные отличительные черты уже два столетия тому назад.

Еще в большей степени, чем со стороны строения мелодии, различаются варианты рассматриваемой песни в ладовом отношении. Во многих из них наблюдается пластичная переменность устоев со своеобразной незавершенностью заключительного тона, что способствует непрерывности перехода от строфы к строфе. Ладовая разомкнутость музыкальных фраз составляет особую характерную черту ряда вариантов песни. С одних случаях составные ладовые звенья неопределенны по наклонению, поскольку в их основе лежат бесполутоновые нейтральные попевки. В других - ладовые устои находятся в квартовом либо терцовом соотношении. Иногда последовательно сменяются устои на расстоянии терции и кварты по отношению к первому. Встречаются варианты с определенно выраженным мажорным либо минорным наклонением. В нескольких напевах проявляется секундовая ладовая переменность. Особняком стоит оригинальный белгородский пример, мелодия которого основана на переменности трех ладовых опор при сохранении целотонового звукоряда в объеме тритона.

Требования местной стилистики отчетливо проявляются в многоголосном строении напевов. В примере из Варзуги (пример 1) наблюдается использование обычной для стиля Терского берега Белого моря квинтово-терцовой вторы. Вариант из Томской области отличается характерным для сибирских традиций верхним подголоском, находящимся преимущественно в терцовом соотношении с ведущим нижним голосом /18, № 18/ (пример 2). Смоленский (пример 4) и псковский /14, № 70/ образцы выдержаны в типичной для русского Запада гетерофонной фактуре. В брянском примере из Куржовичей /26, № 15/ и в воронежском варианте (пример 5) мелодия в верхнем голосе развивается на фоне выдержанной басовой педали. Причем брянский напев завершается характерным для местной певческой манеры высоким возгласом - гуканием.

Велики колебания темпа при сравнении различных вариантов песни. Если взять за основу пульсацию музыкально-слогового ритма, мы получим шкалу темпов по метроному от $\downarrow = 52$ до $\downarrow = 184$. Разнообразие темпов связано с различиями в формах плясового и хороводного движения, свойственного соответствующим региональным народным традициям.

Таким образом, можно сделать вывод, что на протяжении столетий из поколения в поколение происходили существенные изменения в напевах древней по происхождению хороводной песни, бытующей в разных районах России. В каждом из отдельно взятых примеров отчетливо проявляются свойства региональной песенной стилистики.

Казалось бы, самым устойчивым и надежным показателем, свидетельствующим об архаичности стиля песни "Просо", служат свойства силлабического стиха 4+3 слога, а также связанная с ним симметричная по временному показателю формула малораспевного слогового ритма $\bar{\text{L}} \bar{\text{L}} \bar{\text{L}} \bar{\text{L}} \bar{\text{V}} \bar{\text{L}} \bar{\text{L}} \bar{\text{L}}$. Та-
А мы про-со се-я-ли
кой вывод подтверждается наблюдениями К.Квитки, обнаружившего сходные ритмические типы в народной музыке других славянских народов. Исходя из положения, что "в подавляющем большинстве случаев именно ритмические формы являются определяющим моментом в создании песенных напевов, а также и опорой памяти в их традиционном поддержании и варьировании" /II, с.194/, К.Квитка отмечал, что "ритмическая форма стиха общей восточнославянской — несомненно древней — весенней игровой песни "А мы просо сеяли"... встречается у балканских славян" /II, с.195/. Это наблюдение исследователь ставил в прямую связь с решением вопроса, "сохранились ли на славянской почве к тому времени, когда началось фиксирование народных мелодий с научными установками, те особенности музыкального творчества, какие можно предполагать существовавшими в эпоху расселения славян или в эпоху создания их музыкальной культуры, при более тесном общении" /II, с.191/. Иными словами, распространенность данного ритмического типа в фольклоре многих славянских народов может быть, по мысли ученого, следствием его глубокой древности в связи с зарождением еще во времена славянской общности.

Не оспаривая предположения о древности происхождения рассматриваемой ритмоформулы, необходимо в то же время предостеречь от безоговорочного отнесения напевов, имеющих подобный ритмический рисунок, к древнейшему историческому пласту. Многочисленные примеры доказывают, что целый ряд достаточно поздних и позднейших по происхождению мелодий имеют сходное ритмическое строение. В частности, В.Готов-

ский пишет, что "семисложники в украинских песнях обретают обычно казачковую форму $\text{⏏} \text{⏏} \text{⏏} \text{⏏} \text{⏏}$ | $\text{⏏} \text{⏏} \text{⏏}$ "/10, с.223/. Здесь косвенно присутствует мысль, что ритмы, сходные с ритмами "Проса", характерны для украинского танца - казачка, исторически достаточно позднего. Свадебная величальная песня Воронежской области "У нас ныне белый день" в основе имеет ту же слогоритмическую структуру, основанную на силлабическом семисложнике: $\text{⏏} \text{⏏} \text{⏏} \text{⏏} \text{⏏} \text{⏏}$ $\text{⏏} \text{⏏} \text{⏏}$. Однако

У нас ны-не бе-лый день
 конкретный музыкально-слоговой ритм имеет более сложную форму, так же, как и строение строфы:

А У нас ны-не бе-лый день, А У нас ны-не бе-лой день, эх,
 бе-лой день, бе-лой день, эх, бе-лой день, бе-лой день.

В песне имеются слова "кавалер", "барышня", имеющие "галантное" городское происхождение. Напев ее формируется на основе автентических связей, в нем ощущается влияние западноевропейской музыкальной культуры. По всей вероятности, эта величальная возникла в сравнительно поздний исторический период, не ранее Петровских времен. И, наконец, многие "кадрильяные" песни, в которых в национальной форме преломляются поздние европейские влияния, также по ритму внешне совпадают с песней "Просо" /3, №102, 463/:

а) как над речкой, над ре-кой, как над реч-кой, над ре-кой,
 над ре-кой, над ре-кой, как над речкой, над ре-кой

б) Ска-жи, Ня-дя, где вы-ла, ска-жи, Ня-дя, где вы-ла, где вы-ла

Таким образом, несмотря на то обстоятельство, что слогоритмическая формула является наиболее устойчивым элементом, сохраняющимся в различных вариантах песни и, очевидно, менее всего подвержена влиянию времени, все же один данный признак без сопоставления с другими еще не достаточен для определения исторического возраста песни.

Интересный объект для изучения историко-возрастных признаков произведений музыкального фольклора представляет свадебная песня "Затрубили в трубушку рано по заре". Время ее создания с достаточной долей вероятности определяется

по содержанию поэтического текста. Обычай играть в трубы на свадьбе, запечатленный в словах песни, был распространен в русском государстве в XVI—XVII столетиях /15/. К этому же периоду русской истории в связи с окончательной победой патриархальных отношений относится, по-видимому, закрепление ритуала расплетания косы невесты с последующим укладыванием двух кос (или „двух прядей волос“) „по-бабы“ вокруг головы. Волосы замужней женщины прятали под кичку от глаз окружающих. Невеста прощалась с девичьей волей, причитала, плакала, что также отражается в словах песни.

Показательно, что эта песня имеет широкое распространение в центральной, южной России и в Сибири, но сравнительно редко встречается на Севере, долго оставшемся под культурным влиянием Новгорода, и почти не знакома в районах, входивших в прошлом в состав в Польского государства (в Брянской области). Таким образом, она наиболее типична для территорий, объединившихся вокруг Москвы в эпоху Ивана III, Ивана Грозного и первых царей рода Романовых. Это также позволяет предположительно датировать песню „Трубушка“ приблизительно XVI—XVII столетиями.

Сравнение ряда вариантов данной песни, записанных в разных районах России ¹⁾, приводит к заключению, что в них наблюдается много общих черт, связанных, очевидно, во многом со стилиевыми нормами того времени, когда складывался данный пример национальной свадебной лирики, а также широким обменом культурными ценностями в условиях централизованного, лишенного внутренних административных и культурных „перегородок“, государства. Показателями стилиевых законов того времени, по-видимому, являются: силлабический стиховой двенад-

1) Сравнивались варианты песни из следующих печатных источников: Лондонов П., Прохоров Е. Народные песни Пензенской области. М., 1961, с. 113. Зданович И. Русские народные песни. М., 1950, № 5 (воронежский пример). Бромлей К., Темерина Н. Русские народные песни. М., 1972, № 387 (ярославский). Пушкина С., Григоренко В. Приокские народные песни. М., 1970, № 23 (горьковский). Павлова Г. Народные песни Смоленской области, напелте А. Глинкиной. М., 1969, № 60. Руднева А., Шуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикрофонной записи. М., 1979, с. 147 (белгородский). Пархоменко Н. Русские народные песни Томской области. Томск, 1978, № 12. Захарченко В. Девичья песня. Новосибирск, 1975, с. 139 (Новосибирская обл.). Привлекались также рукописные источники из Костромской, Томской, Владимирской, Грозненской областей.

цатисложник с элементами тонической акцентности; распевность отдельных слогов; трехфразовое построение строфы; логически оформленное строение мелодии кульминационного типа при сравнительно широком, но все же ограниченном диапазоне; диатоническое развитие с переменностью ладовых устоев; гетерофонная либо преимущественно двухголосная фактура. Частично эти особенности обусловлены строением именно данной песни, однако главным образом они связаны со стилевыми свойствами целой группы свадебных песен лирического характера, рожденных в соответствующий период русской истории. Яркими отличительными чертами в отношении ладовой организации, мелодики (опора на тритон), строфической структуры (наличие припева) обладает южнорусский (белгородский) вариант, что может объясняться длительной относительной замкнутостью, изолированностью военных поселений южной окраины Московского государства, сохранявшейся до конца XVIII столетия, что способствовало внутреннему саморазвитию местной песенной культуры.

Лирические протяжные песни, рожденные предположительно в пору позднего русского средневековья, также обладают рядом общих, сходных стилевых черт.

Показательным примером протяжной лирики этой поры может служить песня "Ты взойди, солнце красное". Судя по тому, что большинство ее вариантов по содержанию связано с событиями восстания Степана Разина, рождение данной песни можно отнести к концу XVII столетия. Общими для большинства сравниваемых вариантов ее напева оказываются такие музыкальные показатели, как ритмическая опора на десяти-слоговой стиховой "костяк" (5+5 слогов), сочетающий признаки силлабической цезурованности и тонической акцентности ("ты взойди, взойди, / солнце красное"); наличие дополнительных слогов (частиц, междометий, восклицаний) и характерных обрывов слова с последующим его продолжением с начала и до конца ("на всю доли... эх, на всю долинушку"); чередование полуречитативного характера пения в начале и распевного к середине и концу музыкальных фраз; широкий мелодический диапазон (до полутора октав), диатоническое строение звукоряда, ладовая переменность. Некоторые примеры, записанные в отдаленных одна от другой

местностях (например, в Вятской губернии — запись от П. Якушкина в сборнике Лопатина—Прокунина /16, № 55/ и на притоке Енисея /30, № II/), имеет большое мелодическое сходство. В то же время проявляются заметные различия в конкретном ладовом и структурном оформлении напева. Большой индивидуальностью отличается северный, Пинежский пример (пример 8), что так же, как и в случае со свадебной "Трубушкой", может объясняться замкнутостью, изолированностью (в данном случае — по природным условиям) местной певческой традиции.

Примечательно, что целый класс протяжных лирических русских песен обладает стилевыми качествами, во многом совпадающими с особенностями строения напевов в вариантах песни "Ты взойди, солнце красное". Так, весьма близки по изложению между собой примеры № 1, 2, 3, 4 в сборнике "Песни Нижней Тунгуски" /30/, что является следствием не только общности их жанровой и региональной стилистики, но, очевидно, и близости историко-возрастных свойств.

Иную картину дало сопоставление вариантов поздних по происхождению песен, рожденных не ранее конца XVIII столетия, таких, как "Стонет сизый голубочек" (примеры 9, 10), "Близко городу Славянску" (примеры 11, 12), "Есть на Волге утес" (пример 13), имеющих определенный мелодический и стиховой прототип. Они чрезвычайно далеки от оригинала по мелодическому контуру, ладовой организации, структуре, при сохранении самых общих ритмико-структурных свойств стопного силлабо-тонического стиха. Очевидно, чуждые, искусственные для традиционного (сложившегося до поздних городских влияний) народного музыкального мышления элементы сочиненных "учеными" авторами мелодий активно видоизменялись в процессе фольклоризации. Причем в примерах, записанных в разных районах России, отчетливо проявляются особенности местной (региональной) стилистики.

На основании даже такого выборочного анализа вариантов ограниченного числа песен, какие позволяют достаточно узкие рамки данной статьи, можно установить некоторые наиболее общие закономерности, связанные с проявлением в современном звучании песен стилевых требований соответствующей исторической эпохи, когда возникло и вошло в активный народный обиход то или иное произведение музыкального фольклора.

Прежде всего, в песнях традиционного пласта сохранность общих элементов структуры проявляется в большей степени, чем в позднем репертуаре. И в первую очередь это обнаруживается в рисунках музыкально-слогового ритма. В песнях славянской древности и русского средневековья слоговой ритм весьма устойчив. По-видимому, именно в нем проявляются наиболее стабильные моменты национального музыкального мышления. Поздние же сочинения профессиональных авторов и городских любителей, проникшие в крестьянскую среду как бы извне, наоборот, радикально трансформируются со стороны временного произнесения слова в напеве в соответствии с требованиями народной национальной традиции. Варианты древних песен по всем признакам имеют более глубокие отличия, нежели версии песен, сложившихся во времена Московского государства. Это может объясняться видоизменением песенной первоосновы в разных направлениях вследствие былой племенной, а затем — феодальной раздробленности в докиевскую пору и во времена первого русского государства. В условиях же централизованной Московской Руси связи между центром, периферией и различными районами государства были более тесными и более регулярными. Это могло способствовать обмену песенными новинками и взаимоподдержке в сохранении сложившихся музыкальных канонов. Не случайно родилась поговорка "В Москву за песнями". Во всяком случае, наблюдается порой удивительное сходство отдаленных по месту записи вариантов таких широко распространенных песен, созданных предположительно в период русского позднего средневековья, как свадебная "Затрубили в трубушку рано по заре" и лирическая протяжная "Ты взойди, взойди, солнце красное".

Наиболее существенными оказываются те отличия между вариантами одной песни, которые сформировались под влиянием местных, региональных особенностей пения. Они проявляются прежде всего в сфере многоголосной фактуры и лада, затем — в мелодическом рисунке. Песни хороводные и плясовые отличаются еще по структуре и темпу в связи с несходством различных местных форм народной хореографии.

На основании сличения вариантов множества песен, принадлежащих по времени создания к различным историческим периодам, можно установить некоторые наиболее общие свой-

ства произведений народного музыкального творчества, сложившихся в одну эпоху, с учетом их жанровых особенностей. Например, для древних календарных, свадебных, хороводных русских песен типична опора на ритмы силлабического стиха, причем можно определить некоторые наиболее характерные для тех отдаленных времен это конкретные формы, как, скажем, последовательность слогов 4+3, разделенных постоянной цезурой. Отсутствие значительного распевания слогов, ограниченность диапазона мелодии, использование гетерофонных и бурдонных форм многоголосия — это тоже, как правило, древнейшие признаки в песенном фольклоре.

Существенными общими свойствами обладают свадебные песни лирического характера, сложившиеся во времена Московского государства, а также традиционные крестьянские лирические песни, излагающиеся в большинстве случаев как протяжные. В песнях названных жанров тоже можно найти общие в рамках присущей им бытовой функции особенности стиха, слоговой ритмики, распевания слогов, мелодического рисунка.

Однако наряду с историко-возрастными и жанровыми стилевыми признаками в каждом варианте песни отчетливо проступают местные, региональные черты. Поэтому наиболее полно историко-возрастные различия проявляются в музыкальном фольклоре одной местной традиции. И порой те или иные отдельные свойства мелодического развертывания, лада, ритма, структуры, форм многоголосия в южном регионе будут характерны для одного исторического песенного пласта, а в ином, скажем — в северном или западном — для другого. Необходимо в связи с этим всегда иметь в виду, что на основании одного признака, искусственно вычлененного из общего контекста средств поэтической и музыкальной выразительности, невозможно определить историко-возрастные качества произведения народной музыки. К неизбежным ошибкам приведет сопоставление обособленно рассматриваемых звукорядно-ладовых схем, слогоритмических структур, форм многоголосия, мелодических рисунков и т.п. Лишь в комплексе всех взаимосвязанных компонентов композиции рождается целостный песенный организм, в котором в тесном взаимодействии проявляются жанровые, историко-возрастные и региональные стилевые черты.

Вследствие творческого видоизменения народными певцами на протяжении многих поколений, наиболее контрастные версии напева одной древней по происхождению песни настолько существенно различаются между собой, что, видимо, весьма проблематична возможность выявления инварианта. Тем более, мало вероятной представляется перспектива нахождения песенного прототипа на основании сличения ныне существующих вариантов. Далеки от исходной первоосновы и местные разновидности напевов произведений, созданных в поздний период истории.

Однако общие стилистические свойства, обнаруженные при сравнении множества вариантов различных песен, созданных в разные исторические эпохи, отражают в определенной степени законы музыкального мышления, характерные для соответствующей поры, когда эти песни были сложены и активно осваивались в народном музыкальном быту.

Определение характерных художественных свойств, определяющих историко-возрастную стилистику произведений музыкального русского фольклора, остается до нашего времени мало разработанной, но весьма важной и актуальной для музыкальной науки и художественной практики проблемой отечественного музыковедения.

Нотные примеры

1. $\text{♩} = 76$

 А мы про-со се-я-ли, се-я-ли, ой, да-а да-до, се-я-ли, се-я-ли.
с. Варега (Тверская обл., Белого моря). Нотация Ю. Кристовской. ФК P-2484.

2. $\text{♩} = 84-86$

 А мы да-а-а-а па-а-а-а ли, па-а-а-а ли, ой, да-а-а-а да-а-а-а ли, па-а-а-а ли, па-а-а-а ли.
с. М. Брагино Тверской обл. Нотация А. Мотылева. P-2600 ФК

3. $\text{♩} = 66$

 А мы про-со се-я-ли, се-я-ли..., ко-ли-т да-а-а-а, се-я-ли, се-я-ли.
с. Тяблицы Рязанской обл. Нотация Н. Филаретовой. ФК P-8584.

дер. Прилепы Смоленской обл.
Нотация Е.Хустового. ФК Р-10252.

4. $\text{♩} = 120$

А мы про-со се-я-ан, се-я-ан, зе-ля-но на-ше, до-бро-е, се-я-ан.
е. Россия Воронежской обл. Нотация В.Щурова.

ДА МЫ КО... ПА-НЬ, КО... ПА-ЛК, КО... ПА... ЛЬ.

Ой, ан, ан-ла-ду | ко... па... ан | ко... па... ль.

с. Камышино Белгородской обл.
Нотация В.Щурова.

6. $\text{♩} = 52$

А-ох, да уа мы да па-ша-но-ды па... (о)-ха... ан, па-(о)-ха... (о)-ан,
о-х(ы)п а(в)-ли ла-(я)-о-ду, па... (о)-ха... ан, па-(о)-ха... (о)-ан.

Суджанский р-н Курский обл.
Занесъ И.Свердловой. Нотация В.Щурова.

7. $\text{♩} = 80$

А мы про-со се-я-ан, се-я-ан,
се-я-ан-а мо-я ро... ан-на, х(в)-а-та(в) ивет.

Вытежский регион Архангельской обл. Занесъ Е.Блашкова,
К.Бачиной. Нотация А.Паркина. Архив МГАОЛ, Р-5217.

8. $\text{♩} = 84$

Уи ван-ан ко, в(ой)-ан, да кра-сно-е со- (о)л... нче-ко. 2. 04 д(в)и-т(в)
е. Валадай Новгородской обл. Занесъ С.И.Комаратсева. ФК Р-3363.

9. $\text{♩} = 90$

Сто-нет ...-ох, си-во(и)к(и) го-луб-ч(и)к(и) сто-нет он, сто-нет он и д(в)а, и ночь,
сто-нет он, сто-нет он и д(в)а, и ночь.

10.

Глушковский р-н Восточно-Казахстанской обл.
(Южный Алтай). Запись В. Щурова.

♩ = 40

СТО-ИДУ, сто-... ИВ-ТЬ ДА БА МЫ, О-ХВ, МОИ СЛ-О-Я ДА ГО-ЛУ... ОИ, РАВ-Г-

...УБ-... ЧИ-МЫ, ДА МЯ ДА ПО... О-Х, ПС-МА -- ДА (А) МЧ-ХУ ГО-ЛУ-В САН -- ДИ -- ИЕТ

Измай Исаевич р-н Иркутской обл. Запись С. Пущинский

В СЛА-ВНОМ ГО -- РО -- ДЕ СЛА-ВЯН -- СКОМ, НА -- ВЕР -- ХУ КРУ-ТОЙ ГО РЫ

11.

Христовичский р-н Кулундинской обл. Францайтиска СТО ОБУЧ. ИТАЛИЯ В. Щурова.

♩ = 60

ЭИ-МЕ-ИИ... ТИИ ХОИ БО -- Я -- РИИ ПО... ПО ПРОЗ-ВАНЬ -- РО КИ -- РА -- ЧУИ.

БАИ -- ЭКО, БАК-ЭКО Я ГО-РО-ЛУ СЛА-ВЯН-ОКУ, ВХ, ДА НА ВЕР ХУ, БРАТ-

ЦЫ, КРУ-ТОЙ ГО-РЫ, О-ХИ, ЖНА БО -- Я (А) РИ -- ИИИ БОЛЬ-ШОИ, И -- МЕ --

13.

г. Улан-Удэ Забайкальский семейный хор.
Францайтиска Д. 27515-18. Нотация В. Щурова.

♩ = 80

Есть на Во-лге у-де-то с-ре-ди-ли-и мо-ло-ди-и о-ни-вер-ши-ли-де-ся -- мо-го-кра-я

Литература:

1. Балакирев М. Сборник русских народных песен. М., 1936.
2. Блинова М. Об использовании метода онтогенетических параллелей в историко-генетических исследованиях народной инструментальной музыки. - В сб.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. - Объединенная фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР. М., 1974.
3. Бромлей К., Темерина Н. Русские народные песни. Сборник для чтения с листа в курсе сольфеджио. М., 1972.
4. Владыкина-Бачинская Н., Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. Хрестоматия. Изд. 4. М., 1974.
5. Владыкина-Бачинская Н. Народные песни Орловской области. М., 1974.
6. Владыкина-Бачинская Н. Музыкальный стиль русских хороводных песен. М., 1976.
7. Вульфус П. Русская мысль о музыкальном фольклоре. М., 1979.
8. Галайская Р. Специфичность проявления инструментоведческой информации в древнерусских исторических памятниках и проблемы ее исследования. - В сб.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки.
9. Герстенберг И., Дитмар Ф. Русские песни XIII века. М., 1958.
10. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. М., 1971.
11. Квятка К. Избранные труды. т.1. М., 1971.
12. Квятка К. Избранные труды. т.2. М., 1973.
13. Колчин Б.А. Новгородские древности. Деревянные изделия. М., 1968.
14. Котикова Н. Народные песни Псковской области. М., 1966.
15. Козаченко А. К истории великорусского свадебного обряда. С.Э. 1957, № 1.
16. Лопатин Н., Прокунин В. Русские народные лирические песни. М., 1956.
17. Львов А., Прач И. Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1975.
18. Мехнецов А. Хороводные песни Томской области. Л.-М., 1973.
19. Можейко Э. Песенная культура белорусского Полесья. Минск, 1971.

20. Павлова Г. Народные песни Смоленской области, напевы А.И.Глянкиной. М., 1963.
21. Пальчиков Н. Крестьянские песни. Спб., 1888.
22. Римский-Корсаков Н. Сборник русских народных песен. - Полн. собр. соч., т.47. М., 1952.
23. Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Л.-М., 1973.
24. Руднева А. Народные песни Курской области. М., 1957.
25. Руднева А. О стилевых особенностях в жанровых признаках песни "Эко сердце". - Музыкальная фольклористика. Вып.2. М., 1978, с.6-30.
- 25-а. Руднева А. Песни Кировской области, напевы А.А.Кениной. М., 1977.
26. Свитова К. Народные песни Брянской области. М., 1966.
27. Сокальский П. Русская народная музыка. Харьков, 1888.
28. Харьков В. Русские народные песни Смоленской области. М., 1956.
29. Чекановская А. Музыкальная этнография. М., 1983.
30. Шуров В. Песни Нижней Тунгуски. М., 1977.

Н.М.Савельева

О НЕКОТОРЫХ СТРОФИЧЕСКИХ ФОРМАХ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН (К вопросу о местных песенных традициях)

Проблемы классификации, систематизации, каталогизации произведений народного творчества выдвигают все новые требования к научным результатам музыковедческого анализа песен, и, особенно, в теоретическом аспекте, который позволяет выявить локальные особенности напевов, определить характерные признаки "музыкального диалекта" и его место в системе великорусских традиций.

"Музыкальные диалекты" сформировались под влиянием определенных исторических, социально-экономических и географических условий, которые способствовали возникновению местных закономерностей музыкального мышления. Специфические черты местной традиции проявляются в комплексе элементов музыкального стиля, и ярче всего - в ладовой системе, мелодике, многоголосии и манере исполнения, что позволяет нам на слух определять принадлежность конкретной песни к тому или иному "диалекту". Указанные чисто музыкальные элементы стиля явля-

ются наиболее мобильной частью фольклорного произведения, которые изменяются в первую очередь при выработке местного варианта общерусской песни, в то время, как другие, идущие от поэтического текста, представляют собой более консервативную его часть, позволяющую всегда "узнать" песню в ее новом, специфически местном "наряде".

Диалектные особенности напева могут проявляться как во всех элементах стиля одновременно, так и частично, в каком-либо отдельно взятом (или отделено взятых); в этом ряду строфика занимает скромное место, поскольку в большинстве случаев строфическая структура не является главным, определяющим стиль, моментом. Тем не менее и она способна отражать специфику местного стиля — в строении поэтической строфы в ее песенном распеве, а также в музыкальном претворении общенациональных структур в каждой конкретной традиции.

Необходимо уточнить основные понятия, которыми мы будем пользоваться, анализируя строфические формы. Музыкально-поэтическая строфа — это синтаксически завершенное построение, объединяющее две или несколько музыкальных фраз или предложений, совпадающих с границами стиховых строк; данное построение является мерой, как в музыкальном отношении, так и в организации всех стихов песенного текста, так как по первой строфе, как правило, равняются все музыкально-поэтические строфы песни, за исключением особых структур, отдельные типы которых будут рассмотрены ниже.

Строфа складывается из более мелких формообразующих ячеек — строк, имеющих различную протяженность и вмещающих либо целый стих (в бесцезурных и некоторых цезурованных стихах), либо полустихие. Уточняя соотношение стиха и строки, нужно учитывать, что стихом является только такая поэтическая строка, которая имеет не менее двух логических и ритмически организованных ударений или не менее двух полустихий, в то время, как для строки, как части строфы, это условие необязательно. Приведем пример, в котором первые две строки соответствуют полустихам, а вторые две — целым.

Пример I. /Р-К, 54/

Allegretto

Ай во по-ля, ай во по-ля, ай во по-ля ан-пыч-ка, ай во по-ля ан-пыч-ка.

Ай во поле,
Ай во поле,
Ай во поле липынька,
Ай во поле липынька.

Понятие "строка" может быть применено как в отношении поэтической стороны песни, так и музыкальной, с соответствующей оговоркой — "музыкальная строка"; правомерно также употребление термина "музыкальная фраза". Использование обоих терминов требует уточнения их соотношения и размежевания, в котором мы исходим из того, что строка — это, прежде всего, форма, ограниченная определенными рамками (строка стихотворения, имеющая определенную протяженность и метрику; музыкальная строка, совпадающая с границами стиховой). Поскольку речь идет о структурах, которые должны быть разложены на соизмеримые формальные единицы, общую музыкально-поэтическую строфику логичнее называть "—строчной" (двухстрочная, четырехстрочная строфа и т.д.), как это принято в филологической литературе; "фразами" же удобнее называть музыкальные построения, не совпадающие с границами строк (если музыкальная фигура наступит раньше или позже стиховой), а при их полном совпадении оба термина могут быть взаимозаменяемы.

Строфическая организация народной песни выступает в синтезе трех ее компонентов — мелодического, поэтического и ритмического; мелодия в совокупности с ритмикой стиха диктует общую музыкально-поэтическую строфику, организует поэтические ячейки в каждой песне по-разному. Для наглядного сопоставления и выявления соотношения трех элементов песенной строфы мы составляем буквенную схему, в которой равноправно выступает каждый из них (в схемах обозначены мелодия, поэтический текст и ритм соответственно буквами "м", "т" и "р"). Обозначая строки одинаковыми или разными буквами, мы имеем в виду не столько их формальное сходство или различие в живом звучании, сколько принципиальное сходство или различие мелодической и ритмической основы, то есть мелодического контура и ритмики "чистого" стиха¹⁾.

1) Под понятием "чистый стих" подразумевается его слогоритмическая основа, выявленная аналитическим путем с помощью исключения дополнительных, усложняющих компонентов.

Локальные стилевые черты того или иного песенного материала ярче всего предстают перед нами при сравнении двух местных традиций, соседних по территории или удаленных одна от другой, родственных или контрастных, имеющих каждая свое характерное лицо. Удобным в этом отношении нам представляется сравнение северной и западно-русской традиций, которые, с одной стороны, достаточно четко различаются, а с другой — сохранили древние пласты песенного фольклора. Материалом для сравнения мы избрали один общий жанровый пласт — свадебные песни, которые богато представлены в обеих традициях и достаточно ярко могут представить специфику сравниваемых стилей.

ж ж ж

Свадебные песни в традиционном фольклоре русского Севера занимают одно из центральных мест, и представляют множество строфических форм, имеющих различную распространенность в данном регионе и неодинаковую значимость. Основой формообразования многих из них является однострочный напев — дострофическое образование, выступающее здесь как в своем натуральном виде, так и в качестве как бы составной части строфических форм. Однострочные напевы более всего характерны для свадебных причитаний, но также нередки и в песнях с величальной тематикой. При всей простоте структуры наблюдается большое разнообразие напевов, возникшее в результате бесконечного варьирования олиготонных мелодико-ладовых типов и ритмики малосложной стиховой основы. Приведем один из типичных примеров, в котором строки заполнены 8-мисложными тоническими стихами в одном из традиционных вариантов ритмики.

Пример 2. /М, 173/

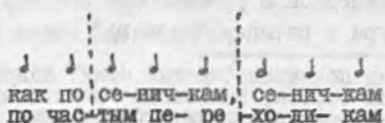


м. А

т. А

р. А

Ритмо-стиховая основа:



В мелодике многих однострочных напевов уже можно заметить признаки формирования строфичности, в связи с чем мы еще раз подчеркнем приоритет мелодико-строфичности в формообразовании. В примере 2 присутствует некоторая дробность мелодической линии, намечается разделение музыкальной фразы на два мотива (4/4 5/4). Более глубокая цезурованность мелодической линии однострочного напева особенно характерна для причитаний, в которых это во многом зависит от экспрессивности исполнения.

Пример 3. /В,23/

№96

М. А (аа)
Т. А
Р. А (аа₁)

Ритмика стиха:

Ритмо-стиховая основа:

В примере 3 мелодическая линия разделяется на два мотива, совпадающих почти буквально. Не анализируя подробно этот чрезвычайно интересный в структурном отношении пример, отметим лишь "противоречие", возникающее в месте музыкальной цезуры: пауза и последующее продолжение напева создают его четкое дробление; в то же время, в поэтическом тексте делается попытка соединить разорванную линию дополнительным слогом-связкой, продолжающим предыдущий. Таким образом, возникает некое "перекрытие" мелодической цезуры, связывающее оба мотива в единую музыкальную строку.

Дробление мелодической линии путем повтора короткого мотива, варьированного в большей или меньшей степени, нередко наблюдается в песнях, формально не имеющих цезуры в напеве. В примере 4 для наглядности подпишем вторую половину напева под первой и обнаружим, что мелодические контуры их во многом совпадают, кроме окончаний (возьмем для сравнения вторую, нормативную, строку, хотя особенно много совпадений в первой).

Пример 4. /Б-К, 7/

J=46

2. сто-ит бе-ла-я бе-рё-за | куд-ре-ва-та да

м. А (аб)

т. А

р. А (аб)

Ритмика стиха: Сто-ит, бе-ла-я бе-рё-за | куд-ре-ва-та да

Ритмо-стиховая основа: бе - ла - я бе-рё-за куд-ре-ва-та I)

Таким образом, мелодика песни в отрыве от стиха представляет собой двухфразовое образование, похожее на традиционную 2-строчную строфу.

Тот же принцип музыкальной организации присутствует в простейшей двухстрочной строфе, образовавшейся путем повторения целиком однострочного напева $\frac{М.АА}{Т.АА}$, причем повторы могут быть буквальными, но чаще всего во второй строке, и в дальнейшем разворачивании песни появляются мелодические, фактурные (а иногда и ладовые) изменения, которые создают предпосылки к образованию мелострофы из двух разных фраз.

Пример 5. /М, 156/

J=120

В ко-ло-ко-лы ти у-да-ри-ли,
В ко-ло-ко-лы ти у-да-ри-ли.

м. АА_I (АБ)

т. АА

р. АА_I

I) В стиховой основе этой песни и ряда ее вариантов, наряду с тоническими признаками, лежащими "на поверхности", имеются сильные признаки синтагматики, что, возможно, оказало влияние на возникновение условной музыкальной цезуры.

Ритмика стиха: В ко-ло-ко-лы-ти у-да-ри-ли...

Ритмо-стиховая основа: в ко-ло-ко-лы у- да-ри-ли

Кроме отмеченных выше форм сочетания мелодической одно-оточности с текстом (пример 2 - $\frac{M.A}{T.A}$, примеры 3,4 - $\frac{M.AA}{T.A}$, пример 5 - $\frac{M.AA}{T.AA}$), существует также и множество других вариантов строения поэтического текста. В примере 6 напев связывает в единую непрерывную линию целый стих с повтором вычлененного полустиха.

Пример 6. /Б-К,38/

№ 120

м. А
т. абб
р. абс_Г

Ритмика стиха: По гор-ни-це сто-ло-вой, сто-ло-вой да

Ритмо-стиховая основа: по гор-ни-це сто-ло-вой

В тексте данного примера уже появилась строфичность, возникшая в процессе мелодического распева стиха, но сама мелодия еще не имеет строфической организации. Примечательно, что та же форма текста может быть организована в трехстрочную строфу, если в напеве присутствуют цезуры. В примере 7 каждой стиховой ячейке, которые можно считать отдельными строками, соответствует мелодически закругленный мотив.

Пример 7. /Б-К,23/

№ 176

Ритмика стиха: $\dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}}$ м. абв
 Что й над той ли ре-кой
 $\dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}}$ т. абб
 Над Йор-да-ном,
 $\dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}}$ р. абб
 Над Йор-да-ном

Ритмо-стиховая $\dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}}$ I)
 основа: что над той ли ре-кой, над Йор-да-ном

Различные формы сочетания мелодической однострочности с текстовой строфичностью можно наблюдать также в свадебных песнях с припевом, имеющим множество вариантов внутреннего строения — от простой замены повтора стиха припевными словами до многочисленных повторов частей стиха, приобретающих функции припевов²⁾. В примере 8 из стиха вычленяется последняя 3-хложная группа слогов и ее неоднократный повтор образует припевную строку.

Пример 8. /Б-К, 40/

$\text{♩} = 52$

М. А А_I
 т. А(абв) П(ввв)
 р. А А_I

Что во те-ре-ме гу-сель-цы ле-жа-ли,
 да ле-жа-ли, да ле-жа-ли, да ле-жа-ли

Ритмика стиха: $\dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}}$
 Что во те-ре-ме гу-сель-цы ле-жа-ли
 $\dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}}$
 Да ле-жа-ли, да ле-жа-ли, да ле-жа-ли

Ритмо-стиховая $\dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}}$
 основа: что в те-ре-ме гу-сель-цы ле-жа-ли

1) В примере 4 тот же тип стиха оформлен в однострочный напев.

2) Припевом в народной песне мы называем неизменяемую часть поэтической строфы, не содержащую смыслового текста.

Наиболее традиционна в северной свадьбе форма двухстрочной строфы $\frac{M_2 AB}{T_2 AB}$, и, чаще всего, с цепным следованием текста. Поскольку аналогичную структуру можно встретить во многих, если не во всех русских песенных стилях, ее можно считать одной из общенациональных форм.

Некоторые типы трехстрочной строфы, встречающиеся в северных свадебных песнях, например — т.АББ, т.АБП, т.АПП и др., с различными типами мелостроф, распространены также и в других традициях. Особенно же широко применяются в русском фольклоре 4-хстрочные — т.ААББ, т.АБПБ, т.АБПП, характерные для свадебных и некоторых других жанров определенного исторического периода.

Одной из специфических черт структур северных свадебных песен является усеченность первой строфы по сравнению со всеми последующими, которая имеет множество конкретных проявлений — от минимальной (одна счетная единица в запеве, легко восполняемая редакторской паузой) до полустрофы и более. В таких песнях первая строфа нередко отличается от других также и в музыкальном отношении.

Принцип "неполной" первой строфы, проявляющийся во многих видах, затронул практически все структуры свадебных песен — от однострочных до 4-хстрочных. В примере 9 (однострочный напев) в первой строке не хватает начальных $7/8$, то есть трети длительностей. При этом стих по количеству слогов остался нормативным (в нем только нет "лишних" слогов, расширяющих стих, как в последующих строках). Большая часть первого стиха изложена мелкими длительностями, и только на последних трех слогах устанавливается более размеренное движение четвертями, характерное для всей песни.

Пример 9. /Б-К, 5/

1. На горьма вы-со...ки...я, м. а А
т. А Б

2. АА ки кра...сы да на ве...ли...ки...я.
р. А А I

Ритмика стиха: $\text{♪} \quad \text{♪} \text{ : } \text{♪} \quad \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪}$
 На го-ры на вы-со-ки-я
 $\text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪}$
 Да на кра-сы да на ве-ли-ки-я

Ритмо-стиховая основа: $\text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪}$
 на го-ры на вы-со-ки-я
 $\text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪}$
 на кра-сы на ве-ли-ки-я

В данной структуре с усеченной первой строфой, как и в обычно, сохраняется та же мелодическая цезурованность, отчетливо проступающая во второй строке и далее; разделение мелодии на два мотива происходит благодаря повторяемости некоторых элементов ее по краям стиха-строки.

В примере 10 ($\frac{M. AEBB}{T. AABB}$) в начальной строфе не хватает первой строки и части второй; соответственно этому происходит усечение не только длительностей, но и самого стиха.

Пример 10. /M, I6I/

$\text{♩} = 108$

1. Сва-ть-ю-шки - хо-ро-ша-...-вуш-ки, хо-ро-ша-...-вуш-ки.
 2. Сва-ть-я-то Да-ря, сва-ть-я-то Да-ря Мо-и-се-ев-на, Мо-и-се-ев-на, Мо-и-се-ев-на.

Ритмика стиха: I. $\text{♪} \quad \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪}$ Свадь-ки-ки,
 $\text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪}$ Хо-ро-ша-вуш-ки,
 $\text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪}$ Хо-ро-ша-вуш-ки.
 2. $\text{♪} \quad \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪}$ Свадь-я-то Да-ря,
 $\text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪}$ Свадь-я-то Да-ря
 $\text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪}$ Мо-и-се-ев-на,
 $\text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪} \text{ ♯ } \text{♪}$ Мо-и-се-ев-на.

M. ABB AEBB
 T. ABB BBTT
 P. BBB AEBB

Ритмо-стиховая
основа:



Небольшое усечение длительностей с соответствующими изменениями в стихе не обязательно присутствует только в самом начал запева; иногда оно "замаскировано" внутри строки, которая внешне совпадает по контурам мелодии и граням формы с аналогичным построением в следующей строфе.

В целом ряде песен, и, особенно, в структуре $\frac{M. AB}{T. AB}$ с цепным текстом, музыкальное изложение начинается со второй половины строфы, что выясняется при сопоставлении музыкальных строк, из которых только одна обладает мелодической законченностью.

Пример II /Б-К, II/

Р-112

1. Все не ко-неч-ком до-рож-ка у-то-ре-на,

2. Все не ко-неч-ком ши-ро-ка у-ез-же-на, и-ще кто е-ту до-ро-жеч-ку у-мял, у-ез-дил.

Ритмика стиха:

A rhythmic notation for the first line of the poem, consisting of eighth and quarter notes.

1) Все не ко-неч-ком до-рож-ка у-то-ре-на,

A rhythmic notation for the second line of the poem, consisting of eighth and quarter notes.

2) Все не ко-неч-ком ши-ро-ка у-ез-же-на,

A rhythmic notation for the third line of the poem, consisting of eighth and quarter notes.

И-ще кто е-ту до-ро-жеч-ку у-мял, у-ез-дил?

Ритмо-стиховая
основа:

A rhythmic notation for the first line of the poem, with vertical lines indicating syllable boundaries.

A rhythmic notation for the second line of the poem, with vertical lines indicating syllable boundaries.

A rhythmic notation for the third line of the poem, with vertical lines indicating syllable boundaries.

м. Б, AB
 т. Б, БВ
 р. А, АА

I) В ритмо-стиховой основе данной песни при анализе всех строф ясно проглядывает тесная связь тонического типа стиха с синтактической структурой 5+3: не те-сан те-рем, не те-сан, с которой его объединяет выделение заключительного трехсложника; вариант песни № 76 из сборника Н.А. Римского-Корсакова (100 русских народных песен. Музгиз, 1951) распет в соответствии с местной традицией по тоническому принципу.

Величальные песни с припевом нередко начинаются припевными словами, что можно рассматривать либо как перемещение припева внутри строфы на первое место, либо как усеченную структуру, начинающуюся с половины строфы. В пользу последнего говорит то обстоятельство, что исполнители заканчивают песню также припевными словами, однако окончательно этот вопрос в каждой конкретной песне может быть разрешен по-разному, в зависимости от ритмической схемы строфы и других условий.

В более редких случаях усечению может подвергнуться не только половина строфы, но и часть припева: в примере 12 неполная строфа начинается со второй половины припева.

Пример 12 . /М, 167/

Ритмика стиха:

		Ель, ель-ю да,	м. б АБ
1.			
		сы-рой ель-ю ре-ка про-тек-ла.	т. п АП
2.			р. б АБ

Ритмо-стиховая основа:

сы-рой	ель-ю ре-ка	тек-ла	

Приведенные примеры выявляют, в основном, два принципа усечения первой строфы: 1) сокращение количества счетных единиц, не влияющее на структуру стиха, в результате чего в неполной строфе появляется более дробная ритмика, исчезающая в последующих строфах (ненормативная ритмика); 2) отсутствие начальной части мелодии вызывает соответствующее отсечение части стиха, в результате чего образуется неполный стих (ненормативный стих).

В обоих случаях сокращение длительностей может быть самым различным — от одной счетной единицы до половины строфы

и более. В некоторых песнях наблюдается обратное явление: в начальной строфе присутствуют "лишние" слоги и длительности, исчезающие в последующем изложении; такие примеры можно рассматривать как вариант усеченной структуры, в которой ненормативное начало песни может представлять собой остатки непропетой нулевой строфы.

Наш короткий обзор строфических форм не претендует на полноту охвата всех структур северных свадебных песен; мы коснулись лишь тех, которые наиболее часто встречаются в данном жанре и стиле и способны в той или иной мере показать их специфику.

* * * * *

Строфические структуры свадебных песен западно-русской традиции очень разнообразны — от однострочных напевов до сложных многострочных форм во множестве их разновидностей. Наряду с общерусскими структурами, характерными для определенных исторических периодов, здесь присутствуют и специфические, которым нет аналогий в свадебных песнях других областей. К ним относится структура примера 13, встречающаяся исключительно в Псковской области.

Пример 13. /К, 109/ XIV

Музыкальная запись мелодии с текстом: пе-ре-пёл-ка пта-шеч-ка при-ма-ша-ла кры-лыш-ком, пе-ре-пёл-ка пта-шеч-ка.

Ритмика стиха:

И		м. АБВ
При-ма-ша-ла		т. АБА
Пе-ре-пёл-ка		р. АА ₁ Б

Ритмо-стиховая I)
основа:

пе-ре-пёл-ка	пта-шеч-ка
при-ма-ша-ла	кры-лыш-ком

I) Сноску см. на с. 42 (№ I).

Как мы видим из формулы строфы, оригинальна здесь текстовая репризность, которая более всего свойственна не столько свадебным, сколько календарным песням, занимающим значительное место в данной традиции. Форма строфы выявляет глубинные связи этих двух древних пластов, родство которых особенно ярко проступает в музыкальных элементах стиля. В календарных песнях репризность присутствует как в 3-х-строчных, так и в более развернутых (4-х, 5-ти, 6-тистрочных) формах, которые имеют разное внешнее наполнение, но принцип опоясывания строфы припевом или частями стиха, играющими роль припева, остается неизменным. В свадебных песни перешла одна из самых простых структур этого типа.

Одной из специфических структур является так называемая двухстрофная форма²⁾, в которой вследствие закономерных изменений в песне, мерой для организации строк поэтического текста служит не первая строфа, а вторая, так как первая имеет либо большее, либо меньшее количество строк по сравнению со второй и всеми последующими. Двухстрофность возникла в определенный исторический период вследствие процесса эволюции песенных структур, как новый этап в применении принципа цепной формы связи строф по стиху, когда словесный повтор выходит за рамки установленной в первой строфе структуры. Зародившись в недрах форм древнейших обрядовых песен, двухстрофность затем эволюционировала в развернутую оригинальную форму, характерную для жанра лирической песни многих областей.

1) Ритмо-стиховую основу данной песни нельзя определить однозначно, так как ее семисложные ячейки, организованные в строфу по силлабическому принципу, имеют и силлабические, и тонические признаки. К первым относятся: мелодическая невыразительность логических ударений на третьих слогах от начала и от конца, цезура 4+3 (правда, не везде), удлинение первого слога в первом семисложнике, ритмика ♪ ♪ в трехсложнике, перекликающаяся с белорусскими и украинскими ритмами; в то же время, во многих строках есть тонические ударения, из которых особенно постоянно второе; ритмику ♪ ♪ можно рассматривать с позиции тонической акцентности как синкопу, подчеркивающую третий слог от конца; в третьей ритмоформуле мелодически и ритмически выделен третий слог от начала.

2) Термин заимствован нами из работ А.В.Рудневой, в частности, из статьи "Анализ музыкально-поэтической строфы песни "Высоко сокол летает". Музыкальная фольклористика, вып. I. М., "Советский композитор", 1973.

В юго-западной традиции (в Брянской области и пограничьи) двухстрофность обильно встречается в свадебных (и календарных) песнях, что представляет особый интерес, так как позволяет изучить ее на раннем историческом этапе.

Двухстрофная форма может быть очень разнообразной по строению первой строфы (от одно- до пятистрочной) и по соотношению ее с последующими строфами. В музыкальном отношении запевочная ¹⁾ часть второй строфы чаще всего содержит новый материал, в котором обобщаются интонации мелодии первой строфы (в буквенных формулах мелодии мы обозначаем ее "зап." - запевка). На раннем этапе развития двухстрофности многие свадебные песни бытовали в разных структурных вариантах - традиционном двухстрочном - т.АБ ББ, и новом, двухстрофном - т.АБ БВГ и т.АБВГ ГДЕ.

Наиболее распространена структура т.АБ БВГ, в которой длина запевочной строки варьируется от полного повтора предыдущей до двух-трех слогов, что тесно связано со структурой стиха. В песнях с силлабическим стихом 6 6, как в примере 14, в запевку переходит только часть стиха; каждая строка, кроме первой, поется трижды: первый раз - в конце строфы с недопетым последним слогом, второй - в начале строфы в неполном виде (запевка), в третий - в середине строфы в полном виде. Запевка, выходя за пределы первой строфы, в то же время в какой-то мере дополняет ее, выполняя некую промежуточную функцию.

Пример 14. /Брян., р.5751/.

♩ = 66

1. (Зап.) ПОЙ-ДЕМ МЫ НА ПЯ-РУ-ЧИ-НЫ, ДВА ДВО-РА МИ...НА..Ю..(ЧИ)

2. МИ-НА-Ю-ЧИ, ДВА ДВО-РА МИ...НА..Ю-ЧИ, ТРЕ-ТИЙ СТА-НИМ, ПО...СЛУ-ХА... (ОМ)

1) Понятие "запевка" в отличие от термина "запев" подразумевает именно новую часть формы, отсутствующую в первой строфе, начинающейся обычно с сольного запева.

Ритмика стиха:

1. /Як/ пой-дем мы на за-ру-чи-ны,
 Два дво-ра ми-на-ю-чи/
 2. Ми-на-ю-чи,
 Два дво-ра ми-на-ю-чи,
 Тре-тий ста-нем, по-слу-ха-ем/.

м. АБ' зап. АБ

т. АБ, о БВ

р. АА₁' А₂ АА₁

Ритмо-стиховая основа:

Йдем на за-ру-чи-ны, дво-ры ми-на-ю-чи

Варьирование длины запевки на протяжении песни нередко приводит к группировке строф по две-три, образующие циклы внутри структуры. В примере 15 группируются вторая-третья, четвертая-пятая строфы и т.д., так как в запевке идут то одна слоговая группа, то две трехсоставного силлабического стиха 4+4+3.

Пример 15. /Сум., р. 9250/.

м. АБ | зап₁ Б | зап₂ Б

т. АБ | о В | в Г

р. АА₁' А₂ А₁' А₃ А₁

Ритмо-стиховая основа:

ой сва-щеч-ки, ой сва-точ-ки, бо-же наш

$\text{♩} = 72$

1. О-й, сва... шеч-ки, о-х, сва...точ-ки, да бо-же наш,
да за-ле-те-ла на-ша гу-соч-ка сю-да к вам.

2. Гу-соч-ка да сю-да к вам,
да не гу-кай-те, не шу-гу-кай-те на е...ё.

3. На е...ё,
да при-у-чай-те на-шу гу-соч-ку и к са-бе.

Ритмика стиха:

1. Ой, сва—шеч-ки, ох, сво-точ-ки, да бо-же наш
Да за-ле-те-ла на-ша гу-соч-ка сю-да к вам.

2. Гу-соч-ка сю-да к вам,
Да не гу-кай-те, не шу-гу-кай-те на е-ё.

3. На е-ё,
Да при-у-чай-те на-шу гу-соч-ку и к са-бе.

Двухстрочная форма занимает особое место среди других в данной традиции, так как пр. ление ее в свадебных (и календарных) песнях является, в известной мере, признаком местного стиля.

Большой пласт свадебных песен имеет устойчивую пятистрочную (и более) структуру, обычно нехарактерную для традиционных жанров. Причину этого явления нужно искать во взаимосвязях с украинской и белорусской культурами, в позднейших влияниях городской культуры на крестьянскую песню, в частности, кантовой, которая достигла своего расцвета в XVIII веке. Песни данной группы имеют особую внутреннюю организацию, которая тесно связана с включением в строфу разных типов стиха, характерных вообще для свадебного цикла — 5+3 и 5+5 7; различные стихи и полустихи в такой строфе образуют замкнутый трехчастный цикл: в первой части — восьмисложные стихи с цезурой (5 3 или, как вариант, семисложные 4 3 — первая и вторая строки); средняя часть состоит из пятисложных строк-полустихов; заключение — суммирующая строка, обычно семи- или шестисложная (вариант семисложной) бесцезурная, с иным ритмическим рисунком, чем в первых строках.

Пример 16. /Брян., р.5736/.

Музыкальный пример 16, состоящий из трех строк нотной записи с русскими текстами под нотами. Первая строка: *То над мо-рем гла-во... ким там сто-ял те-рем вы-со-кий,*. Вторая строка: *ко-ло те-ре-ма во-да ле-ле-я, бе-ла-я ры-ба,*. Третья строка: *бе-ла-я ры-ба игра.. (я)*. Справа от нотной записи указаны метрические формулы: *м. АБВВГ*, *т. АБШ₁П₂*, *р. АА₁БВВ*.

Ритмо-стиховая основа:

1. там сто-ял те-рем вы-со-кий
2. ко-ло те-ре-ма во-да ле-ле-я, бе-ла-я ры-ба игра-я

Сравнивая этот тип свадебных песен с группой кантов, также имеющих пятистрочную структуру без повтора строк, можно обнаружить большое сходство в организации строфы: в кантах также есть трехчастность — экпозиция, которая нередко повторяется (в свадебных — это две строки, разные по тексту,

но одинаковые по структуре), дробление в средней части и суммирующее заключение I).

По этому же принципу построены многие песни с еще большим количеством строк в строфе; размеры ее увеличиваются за счет расширения средней части или заключения. В примере 17 увеличена заключительная часть строфы путем повтора мелодии семи-сложника с новыми словами.

Пример 17. /Брян., р.9265/.

Сту-пи-ла Машечка на по-рог, сво-ей ма-мух-не-(е) да и до ног,
 сла-си-бо то-бе, мо-я ма-мух-на,
 за тво-ё ко-жа-ней-ко, ше и за вы-да-ва-ней-(ко)

В примере 18 строфа разрастается в своей средней части, в которой добавлены две пятисложные строки.

Пример 18. /Брян., р.5747/.

У ма-ше-я Та-неч-ми не-ма род-но-го мн-ко-го,
 не-ко-му сто-ять по ко-неч-сто-ла, не-ко-му про-сить го-спо-да бо-га,
 чтоб доб-ра-я до-ла.

м. АБВВВВТ
 т. АБВГДЕИ
 р. АА₁БББВВ₁

I) См. сборник кантов, № 55 - приложение к книге: Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура ХУШ в., т. I-2, М., 1952.

Развернутые типы строфы характерны также для части цикла "сиротских" свадебных; в них шестистрочная строфа обнаруживает связь с трехстрочной т.АБВ, из которой она образуется путем повтора целиком; возможна замена повтора припевными словами (всех строк или частично). Характерно применение и в этой форме стиха 5 5 7.

Пример 19. /Брян., р.5864/

Ой и-сбор, и-сбор на ши-ро-кий двор, да не вся ро-ди-нуш-ка,
 Ой и-сбор, и-сбор на ши-ро-кий двор, да не вся ро-ди-нуш-ка, (ка)

Ритмика стиха:

Ой и-сбор, и-сбор	м. ААБААБ
На ши-ро-кий двор,	т. АБВАБВ
Да не вся ро-ди-нуш-ка,	р. ААБААБ
Ой и-сбор, и-сбор	
На ши-ро-кий двор	
Да не вся ро-ди-нуш-ка/	

Мы показали наиболее специфические формы западно-русских свадебных песен, далеко не исчерпывающие традиционные структуры данного жанра.

Из сопоставления двух структурных систем — северной и западно-русской — мы видим, насколько данные традиции отличаются одна от другой; в то же время, в обеих традициях имеется целый ряд аналогичных форм, сравнение которых поможет еще более ясно выявить индивидуальность каждой из них. Например, и в северном, и в западно-русском регионах имеются структуры с ненормативной первой строфой, которая бывает короче (или длиннее) всех последующих — северные песни с усеченной первой строфой и западные двухстрофные. Наряду с внешним сходством они имеют существенные отличия: I) в западной двухстрофной композиции обязательно присутствует цепное соединение строф, поскольку цепная форма перехода текста из од-

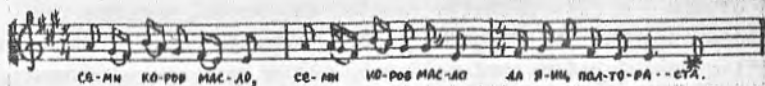
ной строфы в другую является основой структуры, которая без данного условия существовать не может. В северной ("усеченной") цепная форма текста необязательна и зачастую отсутствует; 2) в мелодическом отношении новая запевочная часть второй строфы западного двухстрофного образования представляет собой материал, обобщающий мелодику первой строфы. Поскольку в стиховом отношении записка повторяет заключительную часть первой строфы (строку или ее часть), она выполняет, с одной стороны, функцию подытоживающую, а с другой — начинает новый раздел песни. В северной "усеченной" новый мелодический отрывок, отсутствующий в первой строфе, не обобщает интонации первой строфы и, чаще всего, представляет собой новый материал, не связанный с предыдущим мелодическим развитием; 3) в структурном отношении записка двухстрофной формы всегда четко отделена от последующих частей строфы, что тесно связано с цезурованностью стиха в западно-русской традиции. В северной "усеченной" структуре новая начальная часть мелодии плавно соединяется с последующей, образуя единую музыкальную строку без "шва".

Мы неоднократно подчеркивали исходную роль однострочного напева в формообразовании северных песен, в которых он представляет собой незамкнутый цикл; музыкальная строка, соответствующая целому стиху, бесконечно повторяется, неизменная в своей ритмической основе и более или менее варьированная мелодически (см. пример 2). Западно-русская однострочность свадебных песен представляет собой замкнутый цикл, включающий от пяти до одиннадцати строк-полустикхов, из которых некоторые рифмуются. Строки внутри цикла могут повторяться, что способствует стройности и завершенности формы. Большую роль в формировании цикла играет ритм: если в незамкнутой однострочности присутствует лишь одна ритмоформула, то в циклической их обязательно две, из которых вторая имеет подытоживающий характер и играет объединительную роль; чаще всего она обрамляет цикл, а в примере 20 встречается еще и в середине его.

Пример 20. /Брян., р.6143/.

J=78

А ни-кто не уга-да-е, А ни-кто не уга-да-е, что на сём ка-ра-ва-е, се-ни мшии ко-да,



Ритмика стиха:

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
 А ни-кто не уга-да-е,
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
 А ни-кто не уга-да-е,
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
 Что на сём ка-ра-ва-е
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
 Се-ми кри-ниц во-да,
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
 Се-ми ко-ров мас-ло,
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
 Се-ми ко-ров мас-ло,
 ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
 Да я-иц пол-то-ра-ста.

м. ААААААА

т. ААБВТД

р. АББАББА

Несколько таких песен могут исполняться одна за другой без перерыва, образуя цикл высшего порядка. Циклическая однострочность, уходя корнями в простейшую форму, с другой стороны, тесно связана с развернутыми строфическими образованиями, так как при варьировании мелодии в каждой строке цикл превращается в многострочную строфу.

Расширенные формы однострочности, встречающиеся в обеих традициях, в своем простейшем виде оформляются в мелодию типа АА, текстовое заполнение которой различно. В северной песне при расширении строфы за счет повтора полустиха, последний повторяется столько раз, сколько нужно для полного уравнивания музыкальных строк (в примере 8 - 4 раза). Для западно-русской песни характерна неуровновешенность строк по счетному времени, общая неквадратность структуры.

Пример 2Г. /Брян., р. 4477/.



Ритмика стиха: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 Да по о-зе-ру се-ра у-туш-ка пла-ва-ла
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 Пла-ва-ла, пла-ва-ла. м. А а

Ритмо-стиховая основа: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 по о-зе-ру се-ра у-туш-ка пла-ва-ла т. аов вв
 р. ааб вб

В примере 21 в две музыкальные строки помещается пять стиховых ячеек; пятистрочность текста напоминает развернутое пятистрочные кантовые формы свадебных песен, о которых шла речь выше.

Одна из самых традиционных форм русских свадебных песен — $\begin{matrix} \text{М. АБ АБ} \\ \text{Т. АБ БВ} \end{matrix}$ — при внешнем сходстве ее в обеих радциях также существенно различается своей внутренней организацией, зависящей от структуры стиха и ритмики. Сравним примеры 22 и 23:

Пример 22. /Брян., инв. 1592-19/.

Як та-бе, Ма-нют-ка, не жал-ко, что чу-жа-я сто-ро-на об-ня-ла.

Ритмо-стиховая основа: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
 як та-бе, Ма-ня, не жал-ко

Стих в песне восьмисложный силлабический 5+3, в котором главным организующим моментом является цезура, разделяющая стих на два полустихия. В соответствии с этим и мелодия разделена на четыре мотива, три из которых завершаются на I степени. Музыкальные строки, соответствующие стихам, четко отделены друг от друга, а между строфами имеется глубокая цезура (длинный заключительный унисон и пауза). Расчлененность мелодии на мотивы усилена и их ритмическим контрастом: второе полустихие первого стиха изложено более крупными длительностями, чем все остальные. Первая строфа является мерой для последующих как в структурном, так и в мелодическом отношении (что не исключает вариационных изменений на протяжении песни).

Перейдем далее к анализу примера 23.

Пример 23. /М., 151/.

♩ = 100

1. От-ста-ва -- ла ла ле-бе --- душ-ка ла
 всё от ста-ду ле-бе --- ди --- но -- го, сн

2. Всё от ста-ду ле --- бе-ди --- но-гу ла
 при-ста -- ва -- ла ле-бе --- душ-ка ла

Ритмо-стиховая основа: $\dot{\downarrow} \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow$
 от-ста+ва-ла ле-бе-душ-ка

Стих в песне восьмисложный тонический, в которой главным организующим началом служат два логических ударения (на третьих слогах от начала и конца); из них второе выделено ритмической долготой. Принцип организации стиха повлиял на организацию мелодики, в которой главные опорные моменты — интонационные, ладовые и ритмические — сосредоточены в местах логических ударений. В данном случае первая мелодическая цезура наступает раньше окончания первой строки, что выявляется ритмическими и ладовыми средствами. Мелодическая линия — непрерывная, раскачивающаяся, межстрочные и межстрофные цезуры сглажены ритмическими связками; начальная строка, как обычно, отличается мелодически и фактурно от аналогичных в последующих строфах.

В примерах 24 и 25 сравним еще одну свадебную форму — т.ААБ; в западной традиции эта структура очень распространена в виде $\frac{М. ААБ}{Т. ААБ}$ с цепным соединением строф по стиху, при котором каждая стиховая строка пропевается трижды.

Пример 24. /Брян., р. 4285/.

♩ = 30

1. Се-ла-зонь-ка ты ка-са -- тень-кий, се-ла-зонь-ка ты ка-са-тень-кий,
 2. Ты был же ты да на во --- се --- ре, ты был же ты да на во-се-ре.

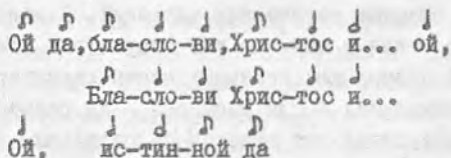


Стиховая основа песни — силлабика 6+6, отчленение музыкальн. фраз происходит соответственно стиховым цезурам; одна строфа от другой отделяется длинной паузой с предшествующим ей долгим унисоном. Иное внутреннее заполнение строфы мы увидим в примере 25:

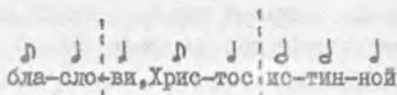
Пример 25. 3, 26/.



Ритмика стиха:



Ритмо-стиховая основа:



В данной северной песне сходная с предыдущим примером стиховая структура, но с иной формой мелодии и нецепным соединением строф — $\frac{M, ABB}{T, AAB}$; тип стиха — тонический восьми-сложный, в котором межстрочные цезуры разрывают строку посреди слова. В ритмике стиха интонационно подчеркивается второе ударение; мелодическая линия расчленена на четыре мотива, каждый из которых завершается ритмической остановкой на терцовом звуке; границы музыкальных фраз не совпадают со строчным делением в строфе. В мелодическом развитии важная роль принадлежит терцовому звуку, который является центром звукоряда, обрамляет строфу и выделяет тонические ударения по краям ее. В местах текстового членения мелодическая линия непрерывна и цезуры отсутствуют, что создает бесконечно льющуюся мелодию, чрезвычайно характерную для северной традиции.

Обзор строфических структур двух традиций и их сравнение приводит нас к выводу о том, что строфика выявляет специфику стиля в двух аспектах: 1) каждая традиция обладает "набором" определенных структур, характерных как для данной традиции в целом, так и для конкретных жанров внутри ее. В структурной системе присутствуют, с одной стороны, общерусские, общераспространенные формы народной песни, а с другой — специфические локальные. 2) Как в общерусских, так и в локальных формах, внешний облик их во многом определяется внутренним стиховым заполнением; от типа стиха и его ритмики зависят принципы организации мелодики и ее соотношения с текстом, распределение акцентов и долгот внутри строк: если в силлабике ритмически и мелодически выделены окончания полустиший, то в тоническом стихе узловые моменты концентрируются вокруг главных логических ударений. Немаловажно также для местного стиля и наличие или отсутствие межстрофных (и межстрочных) пезур: для северных песен характерно их максимальное сглаживание, а для западных — их рельефное выделение.

Определение типологии напевов по отдельным элементам стиля, в данном случае соответственно строфическим структурам, имеет существенное значение для их научной классификации и последующего картографирования диалектов.

Список библиографических сокращений
в нотных примерах

1. Брян., р... — песни, записанные в Брянской, Сумской, Черниговской областях в экспедициях МГУОЛК Сум., р... им. П.И. Чайковского; № расшифровки или инвентарный № фонограммы, хранящихся в фондах Кабинета народного творчества консерватории.
2. Б-К, № — песня №... из сборника: Д.Балашов, Ю.Красовская. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., "Музыка", 1969.— 168 с.
3. К, №... — песня №... из сборника: Н.Котикова. Народные песни Псковской области. М., "Музыка", 1966.— 371 с.
4. М, №... — песня №... из сборника: Песенный фольклор Мезени. Главная редакция — А.М.Астахова, В.П.Базанов, Б.Н.Путылов. Л., "Наука", 1967.— 365 с.

5. Н, №... — песня №... из сборника: Традиционный фольклор Новгородской области. Л., "Наука", 1979. — 348 с.
6. Р-К, №... — песня №... из сборника: Н.А.Римский-Корсаков. 100 русских народных песен. Музгиз, 1951. — 182 с.
7. В, №... — песня №... из сборника: Народные песни Вологодской области. Песни средней Сухоны. Составитель А.Мехнецов. Л., "Сов.композитор", 1980. — 135 с.

Н.Н.Гилярова

К ВОПРОСУ ТИПОЛОГИИ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН РЯЗАНСКОЙ МЕЩЕРЫ ¹⁾

Одним из самых значимых и хорошо сохранившихся жанров музыкального фольклора Рязанской Мещеры являются свадебные песни ²⁾.

В первой же экспедиции в Рязанскую Мещеру наше внимание привлекли разносюжетные песни свадебного цикла, пользующиеся большой популярностью у населения. В массе обширного экспедиционного материала они выделялись характером звучания: влюбким, немного резким, очень тревожным. Информаторы называли эти песни обобщенным названием "сокол", "соколок" или "сокобальная", независимо от того, присутствует или нет слово "сокол" в тексте. Следуя народной терминологии, мы будем называть эту группу песен — песни типа "сокол" или "сокольные".

"Сокол" — обязательная, "первая" песня, без которой не обходилась ни одна свадьба в Мещере. Она пелась в наиболее важные моменты первой части свадебного обряда (до венчания), как то: запой, просватанье, девичник (вечеринка, вечерушка, по местной терминологии), иногда во время свадебного поезда жениха.

В разных населенных пунктах от разных исполнителей мы записали свыше 150 мелодических вариантов "сокольных" песен, распетых на небольшое количество текстов. Последние обладают большой художественной цельностью, отточенностью поэтических мотивов. Образы их типичны для свадебной обрядности средней полосы и юга России. Жениха обязательно называют "соколок",

¹⁾ Статья основана на материалах, записанных автором в фольклорных экспедициях Московской государственной консерватории в Рязанскую область в 1970—1978 годах.

²⁾ Мещера — географическая область по левому берегу реки Оки в ее среднем течении. В нее входят Шатурский и Егорьевский районы Московской области, Гусь-Хрустальный район Владимирской, Клепиковский, Спасский, Касимовский районы Рязанской областей.

"сокол", "лебедёк", невесту — "перепёлушка", "лебедушка".

Текстовые варианты распределяются по сюжетам следующим образом:

1. Самым распространенным в Мещере оказался текст, давший название типу песен — "Сокол":

Сокол Иванушка.

Ты сокол белый летал по вышеню,
Разогнал-то соколик лебедей стадо,

Отшиб себе лебедушку,

Расхорошую дочку Ивановну 1).

Подобный текст хорошо сохранился в 25-ти селах Мещеры. Песни с ним исполнялись на просватанье, запове, иногда в день венчания, когда ожидали свадебный поезд жениха.

2. Много реже встречались нам тексты с зачином "Перепёлушка". Из пяти записанных вариантов четыре пелись на девичнике, один — на запове. Наиболее популярен следующий текст:

Перепёлушка наша Марьюшка,

Расхорошая наша Ивановна.

Зачем рано всё вылетывала?

Выводил её всё Иванушка,

Выдаёт ее родный батюшка,

Сорякает её родна матушка

Во люди всё незнамце,

Незнамце, незнакомце. 2)

Продолжение текстов "Перепёлушки" может быть различным, но во всех вариантах развиваются мотивы расставания девушки с родным домом.

Сюжетное и текстовое родство "Сокола" и "Перепёлушки" несомненно. Часто "сокольный" текст получает следующее продолжение:

...

Ты почто рано больно вылетывала?

Не своей я волею-охотою.

Выдаст-то меня родный батюшка,

Сорякает меня родная матушка.

Во чуки люди незнакомце...

1) Тексты приведены в нераспетом виде.

2) Подчеркнутые строки — общие для текстов "сокольных" песен с разными зачинами и сюжетикой.

По своему содержанию тексты "Перепёлушки" напоминают нам песни, исполняющиеся в качестве припевания жениха к невесте. Один из вариантов этого сюжета из села Лубяники Касимовского района полностью относится к этому моменту свадебного действия. Он пелся на запое:

Перепёлоцка наша Марьюшка!
Размолоденька наша Семёновна, ой!
Мы только песенку поём,
Мы Ванюшку тебе даём,
Мы Ванюшку Василица, ой!

3. Третий сюжет начинается зачином "Сокол, сокол к окошку прилетал" ¹⁾. В Мещере он записан только в трех вариантах:

Как к Марьюшке к нашей сокол прилетал,
Ко Ивановне припорхал.
Садился сокол на окошечко,
Он держался за притворочку.
Дожидался примолочку.
Ты припол всё Марья, Марьюшка!
Моё сердце не воротится,
Сердце кровью обливается.

В Гусь-Хрустальном районе Владимирской области был записан вариант "Сокола", где первый сюжет логично переходит в третий, а затем идет текст, пока не имеющий аналога.

1. - зачин "Сокол"
2. - условно "Сокол прилетит"
3. - самостоятельный сюжет

- I. Соколок, соглок Иванушка,
А ён размолоденький Васильевич.
Он летал сокол во чисто поле,
Он расшиб-разбил лебединче стадо,
Ён нашел-выбрал себе лебедушку
Он лебедушку её Маринушку,
Ой, Маринушку её Ивановну.

1) Тексты с этим сюжетом обычно начинаются со слов "Как при вечере, вечере". См.: Традиционный фольклор Новгородской области. - Л., Наука, 1979. - № 323; Банин А.А., Вадакария А.П., Лекулина В.И. Свадебные песни Новгородской области. Расшифровка, составление и комментарии А.А.Баннина. - Л., Лениздат, 1974 - № 23; Пархоменко Н. Русские народные песни Томской области. - Томск, 1978, - № 18; Угличские народные песни. Составитель-редактор И.И.Земцовский. - М.-Л., Сов.композитор, 1974. - № 38.

2. К Маринушке скоро сокол прилетит,
К ней скоро ясный припорхнет.
У окошечка сокол убивается,
Приговору от ней дожидается.
Примолкла Мария сокола.
Я бы с радостью упримолвила,
Моё сердце к нему не ворошается,
Сердце кровью обливается,
Оно горю-слезьми обливается.
3. Уж вы девушки, мои подруженьки!
Вы бы все были догадливы,
Вы бы сокола примолвили,
Вы бы ясного приуподчивали,
На коня посадили,
Шелкову плетку подали.
Шелкова плетка нехлестанная,
Хлестал её, перехлестывал Иванушка.

4. Четвертый сюжет полностью относится к невесте, поется на девичнике:

Не на век-то житьё девкам досталось,
Одним часом миновалось.
Я со вечера была девушка,
Ко полуночи стала молодухой.
Как с зарёй-то заря - слуга верная,
Слуга верная, безответная.
На кого-то мне теперь угодить-то будет?
На свекра, свекровушку,
На деверя, на золовушку,
На буйную головушку,
На головушку Иванушку.

5. Пятый сюжет - песни, предназначенные жениху. Они поются во время свадебного поезда ¹⁾:

На заре-то всё на зорюшке,
На восходящем красном солнушке
Зародился сокол Степанушка.
Зародила его мамушка,
Воскормил его батюшка.
Собирала его родна мамушка,
Собирала да приказывала:
Ты поедешь, сокол, всё на тестня двор,
Не гони коней под гору,
Не ломай коням головы.
Привяжи коней ко столбу ко дубовому,
Ко колечкику ко лугоному.
Ты взойдешь, сокол, в нову горенку,
Не гляди, сокол, поверху,
А гляди, сокол, за дубовый стол.
Там сидит бела лебёдушка Аннушка,
Себе белая дочь Ивановна.
Понавесила голову ниже всех,
Призадумала думу крепче всех.

1) Этот сюжет мы нашли в северных свадебных песнях. См.: Бала-
шов Д., Красовская Д. Русские свадебные песни Терского берега
Белого моря. -Л., Музыка, 1969, -№ 51; Русские народные песни
Карельского Поморья. -Л., Наука, 1971, -№ 166.

6. Шестая группа сюжетов может быть названа группой условно, так как включает в себя различные тексты. Но в них встречаются стихи общие для всего цикла:

Что расплакалась Марьюшка,
Что разгневалась Ивановна.
Выдаёт-то родный батюшка,
Сорякает родна матушка
Во чужи люди незнамце,
Незнамце, незнакомце...

В географическую область Мещеры также входит группа сел, расположенных по правому берегу реки Пры в ее нижнем течении. В народе эти села более известны под названием "лесные" ¹⁾. Там в экспедиции 1975 года нам вновь встретился первый сюжет "сокола", называемый здесь "соколочком", и сюжет "Сокол к окошку прилетал". Текст "лесного соколочка" намного длиннее, сюжет его более развернут:

Эй, да соколочек наш Иванушка, эй,
Ен летал-гулял по садику,
По зелёному орешничку.
Разгонял он голубей стаду.
Ен отшиб себе голубушку,
Поймал белую лебедушку
Хорошу себе Маришеньку.
Ой, Мариша по сеним прошла.
Под ней сени да новн збываются,
А дубовы, ой, столон колыхутся.
Все боярушки дивуются.
Не дивуйтеся, господа.
Я не с вашего хлеба выросла.
Росла с хлеба я с батюшкина,
Ну я с вольки-нежки с мамушкиной.
Выводит меня брат большой.
И боярам меня на руки.
Вот Иванушке да навеки
Своему батюшке работницу,
Своей мамушке перменницу.
Государь ты мой батюшка!
Государыня мамушка!
Вот лоба ли вам невеста моя?

1) Эти села называются "лесные" в отличие от сел, расположенных по берегам Оки. По этнографическим признакам, особенностям костюма, диалекту "лесные" села несколько отличаются от мещерских, хотя названное племя проживало в этой местности. По "Атласу русских народных говоров центральных областей к востоку от Москвы" (М., 1957, вспомогательные карты 2-3) левый берег реки Пры в XI - XV вв. был заселен преимущественно мещерой, правый - вятчанами.

Ой, дитё моё, Иванушка!
По тебе льба, по нас хороша.
Нам давно её хотелось,
Нам давно она полюбилась I)

Известные по публикациям текстовые варианты этого сюжета довольно многочисленны ²⁾. Среди наших материалов огромное количество "соколочков" записано в селах, расположенных по правому и левому берегам Оки, а также в южных районах Рязанской области — Старожиловском и Кораблинском ³⁾.

Довольно широкое распространение "соколочка" в различных географических регионах свидетельствует о том, что именно этот текст был основным, первоначальным. В Мещере же из него выделяются отдельные фрагменты, наиболее часто несколько первых строк, и на тот же мотив распеваются другие сюжеты, довольно развернутые, не связанные в других регионах с "сокольной" темой. В чем же причина такой текстовой фрагментарности? Ответ на этот вопрос мы сможем дать, проанализировав мещерского "сокола" во всевозможных аспектах. Пока же только констатируем, что основной небольшой текст может исполняться в любой момент свадебного обряда до венчания. Он хорошо известен в мещерских селах, но в свадебных обрядах других областей России в таком виде встречается редко.

Почему же в Мещере песни со столь различными сюжетами относятся исполнителями к единому типу? Прежде всего все варианты объединяются единым напевом.

I) В "лесных" селах исполнители четко разграничивают сюжетику двух "соколочков": "Соколочке" исполняется у жениха его родственникам, "Сокол к окошку прилетал" — у невесты ее родней и подружками.

2) Песни, собранные П.В.Киреевским. Новая серия, — М., 1911, вып. I. — № 204, 227; Великоорусо в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П.В.Шейном. — т. I, вып. I. СПб., 1898. — № 1654, 1875, 2168, 2497; Лирика русской свадьбы. Издание подготовила Н.П.Колпакова. — Л., Наука, 1973. — № 275, 276, 278; Банин А.А., Вадакарня А.П., Лекулина В.И. Свадебные песни Новгородской области. — Л., Лениздат, 1974, 45; Дистопадов А. Песни донокских казаков под общей редакцией доктора филологических наук, профессора Т.Сердюченко. — М., 1974. — т. V. — № 238.

3) На Пру "соколочка" могли занести переселенцы, ранее жившие в селах по левому берегу Оки. Жители села Веретье Спасского района, например, были переселенцы на Пру помещиками в конце XVIII века. См. Сборник статистических сведений по Рязанской губернии. — Рязань, 1887. — т. VIII, вып. I-2. — с. 142, 150.

Для наглядности и более конкретного выявления общности "сокольных" напевов мы свели несколько вариантов в единую таблицу ¹⁾ (пример I).

Мелодическая ткань "сокола" состоит из как бы нанизанных по горизонтали попевок, из которых можно выделить основную (пример I и). Выделенная нами нисходящая попевка преобладает во всех вариантах "сокола". Она появляется часто в опорных местах стиховой строки в различных ритмических решениях.

В таблице на строках, расположенных под музыкально-поэтическим текстом, выявлена система ладовых устоев, совмещенных со стиховыми опорами. В разных вариантах опорные звуки часто совпадают, но попевки редко накладываются одна на другую; совпадение мелодических оборотов наблюдается лишь в концах строф, в кадансовых моментах. Мелодическое развертывание попевок многообразно, так как связано с разнообразными ритмическими вариантами исходной.

Другой важной предпосылкой к объединению "сокольных" песен в единый тип является наличие общего для всех вариантов звукоряда. В основе напева — тетракорд со строением м.З б.2 б.2 ²⁾.

Из таблицы ладовых устоев следует, что каждый звук имеет особую, закрепленную за ним функцию.

Исходной точкой для развития попевок является звук Ля. Он выполняет функцию основного устоя. Будучи первым опорным тоном в мелодической строфе, он же завершает развитие.

Соль, в основном, играет роль переменного устоя. Временно ему передается функция основного, которая затем вновь возвращается к Ля. Значение этого тона наглядно выявляется при совмещении устоев по вертикали в различных вариантах, когда в идентичных ситуациях накладываются друг на друга разные звуки. Наиболее часто это секундово-сопряженные звуки Соль и Ля. Соль также является предиктовым звуком, опорной нотой перед тоникой.

1) Для удобства анализа песни пришлось привести к единой звуковисотности, а также графически выявить черты общего и отличного в строфической организации.

2) На северо-востоке Касимовского района есть группа песен, в которых "сокольские" песни имеют звукоряд другого строения: б.2 м.З б.2.

СИ — возник как верхний вводный тон к ЛЯ, но затем закрепился в основном звукояряде ¹⁾. Он подчеркивает значимость ЛЯ как опорного тона, а также выполняет функцию посредника между тремя другими тонами. Но основное его назначение — укрепление I ступени.

МИ — субкварта к ЛЯ (I — T). Особенно ярко роль этого звука выявляется в многоголосных вариантах песен, где он выступает в качестве нижнего опорного тона. МИ — второй устой, на котором держится напев песни.

Основной звукояряд в некоторых вариантах получает дополнительные звуки, расширяется, либо заполняется. Чаще всего это происходит за счет проходящих и вспомогательных звуков между У и УП ступенями и вспомогательного тона ко II ступени ²⁾ (пример I в, ж).

Третий вариант расширения звукояряда — появление II ступени снизу как субкварты к У, которое однако не вносит оттенка отклонения (пример I д).

IУ ступень появляется чаще всего как вспомогательная к У. Лишь однажды появление IУ ступени изменило лад песни, внося в него элементы пентатоничности. Но и в этом случае IУ ступень не выполняла функцию устоя.

Таким образом первый признак, объединяющий эти свадебные песни в единый тип, — мелодическое и ладовое единство ³⁾.

1) В звукоярядах новгородских поздравительных песен верхнесекуnderный по отношению к ЛЯ тон также принимает на себя как бы функцию вспомогательного звука.

2) Для удобства мы пользуемся цифровым обозначением ступеней, принятым для семиступенной диатоники, хотя ладовая организация данных напевов не относится к этой системе, так как антемитонное начало в мелодике превалирует.

3) В деревне Акулово, одном из центров сохранности мешерского песенного стиля, лирическая песня "Уж ты Ваня, разудала голова" бытует в варианте, совпадающем по мелодике, ладу, форме строфы с "Соколом". Информаторы прекрасно сознают это. Когда мы просили спеть "Сокола", они начинали, не задумываясь, "Ваню". На замечание, что это не свадебная песня, ответили утвердительно, но между тем отметили: "Голос-то сокольный!".

Ансамбль из Акулово записывался нами трижды. Одноканальные записи были проведены в 1974, 1975 годах, а в 1976 году нам удалось провести в полевых условиях многоканальную запись. Варианты одних и тех же песен, записанные в разные годы, значительно отличаются друг от друга в деталях, особенно исполнительского плана. Это связано со многими факторами, влиявшими на певца (например, записи 1974, 1975 гг. проходили на улице, а многоканальная запись — в доме). Но в основных моментах — стихосложении, ритмике, строфике, ладе — варианты полностью совпадают.

Большую сложность представляет определение типа стихосложения и соотношения ритмики стиха и напева в "сокольных" песнях. В качестве объекта анализа мы возьмем многомикрофонную запись песни "Ты не радуйся, Катериночка" из деревни Акулово Клепиковского района ¹⁾ (пример 2).

Сами информаторы относят ее к жанру свадебных "сокольных" песен. "Катериночка" пелась на девичнике. Часто невеста "кричала" — плакала под исполнением этой песни.

По ладу и мелодике эта песня ничем не отличается от других вариантов "сокола".

Партитурная нотация показывает свободу распределения поэтического текста в мелодической строфе, смещение слотов по вертикали в разных голосах, произнесение их прозой. Но кажущаяся вольность текстовой организации скреплена стабильной временной структурой. В первой строке суммарное время длительностей равно пяти с половиной целым. Такое неквадратное сочетание образуется за счет двух коротких первых слогов. Во второй строке время равно восьми целым ²⁾. В такое устойчивое время вкладывается сильно распетый стих: в первых строках общее количество реально поющих слогов — 15—17, во вторых — 13—15. Определение типа стихосложения при такой большой распетости затруднительно ³⁾. Анализ ритмики стиха и напева

1) Многомикрофонная запись, примененная впервые в кабинете народной музыки Московской консерватории, является одним из перспективнейших направлений в методике механической записи народных напевов. Она позволяет отразить в нотации всю полноту партитуры народных песен, совмещенную с индивидуализированностью каждой вокально-партий (см.: Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикрофонной записи, — М., 1979).

2) Исключения составляют: первая строфа — в ней в каждой строке есть дополнительная четверть, вторая строфа — в первой строке не хватает четверти до нормы, то же происходит во второй строке третьей строфы.

3) В данном случае мы используем методику анализа слоговой ритмики народной песни, применяемую московскими фольклористами. См. Руднева А.В. Анализ музыкально-поэтической строфы песни "Высоко сокол летает". Музыкальная фольклористика. — М., 1973, вып. I. — с. 6—34; Рабинович Б.И. Стилевой анализ песни "Петербургская дорожка" — там же. — с. 35—65; Руднева А.В. О стилевых особенностях и жанровых признаках песни "Эхо вальсе". Музыкальная фольклористика. — М., 1978, вып. 2. — с. 6—29; Банин А.А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики. — там же. — с. 117—157.

выявляет признаки тонической и силлабической систем стихосложения. Мы приводим схему стиховой и музыкальной ритмики трех первых строф (пример 3 а, б, в).

На схеме представлен процесс постепенного снятия стихового распевания: от семнадцатисложности до семисложности. Последняя представляет собой допустимый предел сокращения стиховой и ритмической распетости.

Поиски слогоритмической основы (инварианта) песни — необходимый момент анализа произведений песенного фольклора, так как именно на этом уровне можно наиболее точно составлять не только ритмические, но и другие элементы, составляющие песенную структуру. Вследствие этого представляется очень важным выявить стержень, на основе которого возможно сопоставление и объединение разносюжетных песен, относящихся к различным стилевым традициям, в единый тип. Однако поиски семисложной стиховой основы, представленной на схеме, не должны закрывать реальное восьми-одиннадцатисложное звучание "сокольного" стиха.

Во всех строфах стих сокращается до семисложного. Так как цезура в этом семисложном стихе непостоянна, она делит его на 3+4 и 4+3 слога, то мы считаем семисложник неделимым.

Семисложную стиховую основу мы находим в свадебных песнях многих областей России, причем различных стилевых ареалов. Отличие мещерских, большей частью многоголосных "соколов" от других песен с подобной стиховой первоосновой заключается в длительностях, которыми мы пользуемся как мерой отсчета. Если в северной песне "Приливай, припалнивай" это — восьмая, то даже в самом нераспетом, одноголосном варианте из Мещеры — четверть ¹⁾. Наиболее же употребительные меры отсчета — половина и целая ²⁾.

1) Балашов Д., Красовская Ю. Русские свадебные песни Тарского берега Белого моря. — Л., Музыка, 1969. — № 29.

2) Выбор ритмических длительностей при расшифровке фонограмм не случаен. Музыкальное время при исполнении разных вариантов отсчитывается одной и той же единицей. И, например, в "Приливай, припалнивай" мелодический ритм совпадает со слоговым, распев сведен к минимуму, слог равен ноте, а в мещерских вариантах слоговота заполнена большим количеством слоговых и звуковых элементов. Некоторые сомнения может вызвать темповая амплитуда, которая в примере 1 колеблется от четверти=96 до четверти=126. Но темп исполнения может зависеть от разных условий записи: одноканальный вариант "Катеринушки", записанный на улице, целся хотя и почти на той же высоте, что и многоканальный, но в другом темпе, более подвижном (J=80 и 63).

При чтении поэтического текста выявляется иная возможность толкования схемы чистого стиха:

Ты не радуйся Катеринушка (5+5 сл.)

Скоро хвалишься / дочка Фёдоровна (5+5 сл.)

Здесь явно слышится десятисложный силлабический стих ¹⁾.

Особенно ярко деление строки на два пятисложных полустипья проявляется в первых строках строф. Каждый из пятисложников, однако, имеет явную тенденцию к выравниванию трех последних слогов, характерную для ритмики тонического стиха ²⁾.

В первых строках цезура между пятисложными полустипьями часто подчеркивается вступлением голосов хора. У запевалы же она, наоборот, сглаживается мелодическим движением.

Во вторых строках также возможна трактовка стиха как силлабического десятисложника. Но хоровое исполнение показывает здесь явную тенденцию к сглаживанию цезуры (см. П, У каналы). Нельзя забывать о том, что вторая часть строфы представляет более упорядоченный материал для анализа, так как связана с хоровым исполнением и поэтому более четко организована; в ней представлен отстоявшийся вариант ритмики. Ритмическая формула вторых строк значительно отличается от зачищенных.

Несколько сложнее выполнить моделирование семисложного стиха во второй строке 5 строфы (пример 4 а, б, в).

Присутствие в ритмической формуле распетого стиха трех единиц временного отсчета позволяет предположить, что появление четвертей является следствием ритмического дробления более крупной единицы времени. На стыке "полустипий" образуется некая скороговорка. Вариант ритмики стиха, сохраняющего цезуру, дан в примере 4 б. Здесь выявляется девятисложный стих со структурой 5+4 сл. В примере 4 показана возможность моделирования семисложного стиха на том же материале.

1) Силлабический песенный стих - с постоянным количеством слогов в строке и, как правило, с определенным местом цезуры.

2) Ритмика силлабического пятисложника строится по принципу: четыре четверти и половина. См. Руднева А.В. Ритмика стиха в палева в русской народной песне. - Болгарская Академия наук, Известия Института музыки. - София, 1969, т.13. - с.309-333. Вторая формула с долготой на третьем слове испытывает на себе воздействие ритмики тонического стиха: две четверти, половина, две четверти.

Логически мало оправданная попытка моделирования десяти-
сложного силлабического стиха в 3 строфе подтверждает наше
первоначальное предположение о первичности тонического семи-
сложника. Силлабический стих — явление вторичного порядка.

Рассмотрим некоторые другие варианты "сокольных" песен.
Наш анализ образца из деревни Акулово оставил за скобками
разбор строфической организации, так как для выявления типа
в данном случае строфика не является определяющим моментом.
В разных вариантах ее границы колеблются от однострочности
до двухстрофности ¹⁾. Последняя предполагает наличие соль-
ного запева, в котором может по-новому раскрываться природа
стиха.

Песня "На заре-то всё, на зорюшке" из деревни Большой Му-
тор" (пример I в) демонстрирует такую типичную для русских
лирических песен форму. Так же, как и в "Катеринушке", ее
первая строфа двухстрочна:

На заре-то всё на зорюшке,
На восходящем красном солнушке.

Вторая строфа состоит из запева и строки-меры. Запев об-
разуется путем прибавления к конечной трехсложной группе
двух слогов, взятых из распетого стиха-меры. Таким путем
строятся вторые строфы во многих вариантах. Но в запеве фи-
гурируют не только пятисложники. В песне "Вот да немножечко
ленку" в запев выделяется девятисложник, в котором отделяет-
ся пятисложная группа. Последняя присутствует во второй стро-
ке I строфы. Предшествующее ее четырехсложное полустышие в
запеве благодаря огласовкам распевается как шестисложник
(пример 5).

В сольном варианте "Сокола" "Наш хорошенький был Василь-
юшка" в запев выделена четырехсложная группа (пример I д).
В песне "У Иванушки да пятьдесят пять коней" — шестисложная
(пример 6).

Эти примеры единичны, они представляют собой исключение
из общего правила; в песнях с двухстрофной формой в запев

1) Двухстрофными А.В. Руднева называет песенные структуры, в
которых первая строфа, зачинная, отличается по размерам от
всех последующих. См. Руднева А.В. О стилевых особенностях
и жанровых признаках песни "Эко сердце". — с.19.

выделяется пятисложная группа со следующими вариантами ритмической формулы (пример 7).

Такая пятисложная строка сохраняет ритмогруппу трех последних слогов из предыдущей строки с добавлением двух предиктивных слогов. Пятисложная группа с подобным ритмом заключена часто и в строке-мере в качестве условного полустушия.

Для нечетных стиховых групп характерен легкий переход одной в другую: зорюшка (3 сл.) – красна зорюшка (5 сл.) – на заре на зорюшке (7 сл.) – на заре было на зорюшке (9 сл.) – на заре-то всё было на зорюшке (11 сл.). В наших песнях происходит перегруппировка слоговых групп по формуле: 7 слогов нецезурованного стиха на 8 единиц времени, и выделение конечных трехсложных групп в запев к последующей строфе с добавлением двух предиктивных слогов, составляющих вместе силлабический пятисложный полустих.

Суммируя вышеизложенное, мы предполагаем исходным неделимым семисложный стих. Силлабический десятисложник является вторичным. Он прослеживается не во всех строфах, везде сильно тонизируется. Слоторитмический анализ показывает дробность мелодико-текстового ритма, его непостоянство в центре строки и стабильность в крайних частях.

Для исторического периода, когда происходило взаимопроникновение тонического и силлабического стиха, одним из законов ритмического решения первого, по-видимому, была застывшая временная формула – такт высшего порядка, которая вбирала в себя его различные ритмические варианты. В "сокольных" песнях в качестве организующего начала выступает количество четных единиц в хоровой части строфы. Несмотря на разную многочисленность в строфе, включающую в себя и всевозможные повторы, и вводные слова, количество четных единиц в хоровой части строфы постоянно – восемь (целых, половин, четвертей). Так же постоянна ритмическая формула: 2 целые, брeвно, 4 целые. Сообразно тоническому принципу внутрискрипковая тактовая организация песен строится по принципу $\frac{2+2+3 \text{ сл.}}{2+3+3 \text{ ед.}}$. Исследователи приходят к выводу, что "устойчивые формы координации напева и текста – на уровне ритма – усваиваются в народной практике как неперемненные признаки самого жанра" 1).

1) Владимирова Б.Б. Севернорусская причеть. – М., Сов.компози-тор, 1980. – с.33.

"Сокольные" песни представляют нам возможность убедиться, что эта координация происходит и на более глубинных уровнях — слогоритмической первооснове. Исполнители настолько сильно ощущают внутреннее метрическое движение — пульсацию, что в большинстве случаев метрически сильная опорная доля сопровождается ритмической остановкой с последующим распеванием ударного слога. Только в исключительных случаях четкая ритмическая пульсация стиха в середине второй строки перекрывается синкопой.

В "сокольных" песнях в наиболее ясной форме проявляются черты мещерского многоголосия, гетерофонного по своей природе. Движение всех голосов скреплено, организуется развитием общей мелодической линии. Однако развитие каждого голоса идет особым путем, ибо к каждому голосу можно применить тезис о многообразии вариантов попевок. Независимость мелодического развития способствует образованию по вертикали острых диссонирующих созвучий, нагромождению секунд. С нею же связаны постоянные перекрещивания голосов.

Подобного рода многоголосие характерно не для всех песенных жанров Мещеры. Его часто можно встретить в новогодних поздравительных песнях, его же мы находим в троицких обрядовых песнях, записанных в Мещере и сопредельных с нею районах.

Во всех этих случаях песни имеют определенное функциональное назначение. В новогодних поздравительных это призыв, фанфара, возвещающая о приходе с поздравлением, в троицких песнях — звучание-символ, песня-заклинание.

Какова же бытовая, социальная функция подобного многоголосия в "сокольных" песнях? Выше говорилось, что по характеру звучания песня сразу же выделилась для нас в массе экспедиционного материала. У исполнителей отношение к "Соколу" и понимание его функции в быту оказывается весьма своеобразным. Когда мы продемонстрировали по районному радиовещанию одну из "сокольных" песен, ее исполнители оказались не совсем довольны нашим выбором. "Хоть бы песню какую показали, а то "Сокола", — обиженно говорили они. То есть в сознании

1) В современной рязанской деревне очень часто песни называют только лирические протяжные или романсы.

местных жителей оказалась необыкновенно сильной ассоциативная связь "сокольного" напева с бытовой функцией песни, ставшей ее в положение преамбулы, своего рода позывных последующего свадебного торжества ¹⁾. Именно в этом заключается социальная функция данных песен. Мы же можем представить ее своеобразным гимном, эмблемой зарождающейся семьи, соединения двух жизней. Гимничности безусловно способствует монументальность звучания "соколов", нагромождение диссонансов, своего рода набатность, совмещенная с четкой метрической пульсацией крупными счетными долями.

Рамки данной статьи не позволяют остановиться еще на одной проблеме: связи "сокольных" песен с другими жанрами, в частности, плачами и лирическими песнями. Этот вопрос составляет тему особой работы.

1) Однажды в момент записи "сокола" в дом прибежала соседка с вопросом: "Кого ж у вас просватали?"

ПРИМЕР 2.

$\text{♩} = 65$

I КАНАЛ
 Кла-те-ри... Кла-те-ри... (и)-нушка, о-й,

II КАНАЛ
 ...й-си на Кла-те-ри... Кла-те-ри... (и)-нушка, о-й,

III КАНАЛ
 ...й-си ты Кла-те-ри... те-ри... (и)-нушка, о-й,

IV КАНАЛ
 1. Ты не ра-ди-ва-й-си ты Кла-те-ри... эх, Кла-те-ри... (и)-нушка, о-х,

V КАНАЛ
 Кла-те-ри... Кла-те-ри... (и)-нушка, о-й,

ско-о-й, ско-ро хва... (а)... (э)лишь ты дочка фе... (о)... д-ры-в-на.

ско-о-й, ско-ро хва... (а)... (а)-лишь дочка то фе... ой фе-д-рз-в-на.

ско... о-й, ско-ро хва... а-й-си, во-чка фе... фе-д-ры-в-на.

ско... э-х, ли-ско-ро х-ва (о)... (э)лишь ты дочка фе... (о)... д-ры-в-на.

ско... эх, ско-ро хва... (э)лишь ты дочка фе... -рзв-на.

Пример 4.

а)

 го... о-й, гор-яча пьл... пьл-ничи то рас-про-по... и... ца

б)

 горь... кий пьл-ни... ца про-по... и... ца

в)

 пьл... ни... ца, про... по... и... ца.

Пример 5.

Ей у ло-в-ка-х ей ста-ло-сь си-деть, эй,

Пример 6.

2 строфа

 Пытает - от пять ко-ней, з-й

3 строфа

 Эх, всё не ез-жен-ны-я

4 строфа

 Пе-ре-пу-тан-ны-я, ох,

Пример 7.

а)

 Дай И-ва-нов-на

б)

 Крас-но сол-нуш-ко

в)

 Ты И-ва-нуш-ка

О СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ
БЕЛОРУССКИХ ЖИВНЫХ ПЕСЕН

Проблемы стилистики живых песен – ведущего, наряду со "свадьбой", жанра белорусского фольклора – интересны, сложны и до сих пор должным образом не изучены. Между тем, их разработка и глубокое исследование актуальны как для белорусской фольклористики, так и для славяноведения в целом, – ведь речь идет о древнейшем календарно-трудовом жанре, бытовавшем в прошлом у многих славянских (и неславянских) народов. Материал уникален в историческом, поэтико-этнографическом и музыкальном отношении. Прекрасная сохранность жанра в подлинном традиционном звучании у белорусов дает возможность полноценного исследования его в наши дни.

В трудах фольклористов-музыковедов неоднократно затрагивались вопросы стилистики живых напевов: ладовой организации, тембра, ритмики, мелодики в целом (З.Эвальд и Е.Гиницус, Л.Мухаринская, В.Елатов, З.Можейко). Известны попытки определения композиционных типов "жива" (правда, главным образом, по признакам структуры поэтической строфы, что не всегда раскрывает сущность музыкальной композиции песни). Однако все это – разрозненные характеристики музыкальных элементов жанрового стиля. Необходимо его целенаправленное и комплексное изучение – изучение, так сказать, от о с н о в н. В чем она?

Если тембровая природа, природа ритма в широком понимании, исполнительские приемы (глиссандо, тукания, резкие "нахшлати" и пр.) вполне объяснимы с точки зрения социально-бытовой функции календарных песен – заклинаний, "зовов", – то объяснения музыкального языка живых песен в целом с позиции их изначальной функции недостаточно. Перспективным, во многом проясняющим особенности жанра, представляется обращение к музыкальному синтаксису как основе генезиса музыкального языка живых напевов. Такое обращение предполагает выявление определяющих принципов развития, внутренних закономерностей формообразования. Лишь на основе этого возможно исследование отдельных компонентов языка и конкретных региональных, историко-возрастных проявлений жанрового стиля. ¹⁾ (см.сноску на стр.75)

В центре нашего исследования и, в частности, данной статьи ²⁾ — напевы одной типологической группы, составляющей ядро живного цикла (примерно 70% имеющихся у нас образцов). Они распространены на большей части территории Белоруссии и в прилегающих районах России и Украины. Классификация всего цикла дана в наших тезисах /3/, где по слогоритмическому структурному признаку выделены 4 группы напевов ³⁾.

Прежде чем обратиться к структурно-композиционному анализу, кратко охарактеризуем некоторые общие, в основном ранее отмечавшиеся фольклористами, типологические признаки указанной группы песен.

Музыкальному периоду из одной, двух или трех строк соответствует поэтическая строфа из одного, двух или трех стихов (А, АА, АБ, ААБ, АББ, АБВ). В основе стиха — 8-сложный, реже 6- или 7-сложный ряд. Мелострока включает соответствующее число слогов.

Ладовая основа напевов — трихорд в терции (она может быть большой, малой, в условиях нетемперированного строя также нейтральной, "мерцающей"). Лад о д н о у с т о е н, мелодическая тоника — I-я ступень трихорда. В звукоряд песни могут входить прилегающие тона (4-я, 7-я ступени) и субкварта. Амбитус мелодии не превышает малой септимы, а в ряде случаев ограничен терцовым диапазоном.

Чрезвычайно важен для изучения жанра вопрос о соотношении текста и напева, — мы неизбежно коснемся его при анализе формы-структуры. Предварительно отметим лишь характерность для "жива" и синхронного (моноструктурного) и биструктурного соотношения текста и напева, с количественным и территориальным преобладанием второго (этим обусловлено особое вни-

1) В связи с формой напева нами были частично рассмотрены особенности фактуры, многоголосия полесских весенне-летних песен /4/.

2) Базой для исследования жанра послужили образцы песен, записанных нами в разных регионах Белоруссии в 1982-1985 годах (более 400), а также архивные материалы — фонограммы фольклорно-филологического сектора АН БССР (90 образцов), БГК (около 30), фонограммархива Пушкинского Дома (ИРЛИ — 7 образцов), прослушивание фонограмм Бринской, Смоленской областей в Кабинете народного творчества ИТДОЛЖ.

3) В основе классификации лежит метод школы К. Кьютки-А. Рудневой, успешно разрабатываемый фольклористами Московской консерватории.

манше к нему в нашем исследовании жанра). Оба типа, в особенности биструктурный, предполагают известную автономность изучения напева и текста. Она методологически необходима для определения характера взаимосвязи этих компонентов песни, для решения вопроса о первичности организующей роли того или другого. Наблюдения в этом аспекте говорят в пользу напева. Так, при неизменяемости основных структурных показателей музыкальной формы, структура стиха может быть изменчивой. Это выражается в переменности числа слогов, в возможности и членения и нечленения стиха на полустихия. При этом музыкальная логика напева может формировать структуру стиха I).

В связи с этим основной нашей задачей является раскрытие природы напева через рассмотрение отдельных его участков, через выявление функций различных элементов структуры и их взаимодействия.

Основные положения статьи посвящены вопросам внутреннего членения мелостроки, характера и ладо-ритмического строения наиболее яркого, жанрово-узнаваемого ее элемента — кадансовой попевки, в основных разновидностях; вопросам образования различных композиционных форм напевов, возможной изменчивости их в процессе исполнения песни.

Строка живного напева, с точки зрения внутреннего членения, может быть двух видов: с цезурой (границы мелодических фраз в общем совпадают с границами полустихий) и без цезуры. Напевам с цезурованной строкой присущ более статичный характер (напевы северной зоны). Бесцезурная строка конструктивно относительно монолитна и более динамична (см. таблицы I и I^а). Однако и она двухсоставна.

1. $\begin{array}{c} \text{D} \quad \text{D} \quad \text{D} \quad \overset{1}{\text{D}} \quad | \quad \text{D} \quad \text{D} \quad \text{D} \quad \overset{1}{\text{D}} \\ \text{ДА Пай-ду} \quad \text{Я} \quad \quad \quad \text{ДА-ро-ГА-Ю} \end{array} \quad \left| \quad \text{см. примеры 4 и 5.} \right.$

1^а: $\begin{array}{c} \text{D} \quad \text{D} \quad \text{D} \quad \text{D} \quad | \quad \text{D} \quad \text{D} \quad \text{D} \quad \overset{1}{\text{D}} \\ \text{ДА Пай-ду} \quad \text{Я} \quad \quad \quad \text{ДА-ро-ГА-Ю} \end{array} \quad \left| \quad \text{см. примеры 3, 8 и 9.} \right.$

I) Наши наблюдения приводят к мысли о процессе силлабизации тонического стиха в ряде живных песен под воздействием законов музыкальной логики (напева). Это тема специального исследования; в статье же даны лишь косвенные замечания в связи с относительно свободным построением зачинов.

Беспезурная строка д в у х ф а з а независимо от структурной расчлененности стиха. Строеение ее можно пояснить с помощью теории "ладового ритма": 1-я фаза - зона нагнетания напряжения ("предъикт", по Яворскому), 2-я фаза - зона разряжения его ("икт"). О двух "моментах" мелодического развития в древних народных напевах - отталкивания от мелодической тоники и притяжения к ней - писал Б. Асафьев /1, 24/. Непосредственно к белорусским живным мелодиям относится обозначение частей строки как "зачин" и "концовка", данное Б. Гишпиусом /2, 118/. Мы пользуемся рабочими терминами "зачин", "начальная попевка", в отдельных случаях "субмотив" - и "каданс", "кадансирование", "кадансовая попевка".

Зачин в нецезурованной строке имеет значение субмотива, каданс же - наиболее напряженная, выразительная часть: в ней чаще всего находится мелодическая вершина строки. Отсюда возможное совмещение в кадансовой зоне двух важных моментов развития - кульминации¹⁾ и собственно кадансирования. Интонационную основу кадансовой попевки составляет простейшая из форм мелодического движения - нисходящий терцовый трихорд в метроритмическом расширении, существующий в различных звуковисотных (3-2-1, 3-3-1, 3-1-1, реже 1-3-1, 2-3-1) и ритмических вариантах. Последние особенно существенны для понимания стилистики живных напевов. Именно в такой корреляции ладовысотности (нисходящее движение к устью) и ритма (торможения) заключается главный признак рассматриваемой группы песен.

Структурно-временная граница каданса - 4 последние слогоноты. Это "контрольное" число установлено на основе и н в а р и а н т н о с т и их метро-ритмического соотношения в подавляющем большинстве напевов: краткости первой слогоноты и протяженности последующих. Краткая слогонота отделяет зачин (ритмический "разбег", аналогичный накрузе в стихе) от каданса. Для зачинов характерны колебание числа слогонот

1) Неодинаковая степень динамичности развития напевов позволяет употреблять термин "кульминация" в ряде случаев условно, лишь для обозначения общей архитектоники строки. Вообще же, усиление кульминационности (образование микрозоны кульминации и вызревание трехфазности из недр двухфазности) отражает историко-стилевую эволюцию жанра, что ясно прослеживается в динамике его мелогеографии (крупным планом - с севера на юг ареала распространения).

(по числу слогов в стихе) и относительно свободная ритмика I), идущая от декламационности начальных попевок "жива".

Если интонационная общность кадансовых попевок — типологический признак живых песен, то зачин, напротив, отличается большим мелодическим разнообразием, отражая множественность региональных, локальных, индивидуальных стилей "ведения жива".

Повторение одной и той же кадансовой ритмо-интонационной формулы в каждой строке на протяжении всей песни — явление нечастое. Оно присуще однострочным напевам, где нет конструктивного и мотивного обновления строки (см. примеры I и 2). Это моноструктурный тип песен, цезура стиха в них совпадает с цезурой мелостроки. В отдельных случаях при исполнении такой песни наблюдается слабо выраженная тенденция к укрупнению формы путем объединения двух, трех, четырех строк в цикл. Организующим фактором при этом может быть поэтическая строфа, рифма (см. пример 2). Каждый из циклов можно сравнить, по аналогии с речевым синтаксисом, с бессоюзным сложным или со сложносочиненным предложением: "связками" служат неустойчивые связи на неакцентных звуках. Структурно-разграничительную функцию знаков пунктуации приобретают элементы исполнительской техники — более глубокое, нежели в других строках, паузирование, "гукание", нахшлагги.

Для большинства же напевов живых песен характерна вариантность кадансового трихорда: каждая строка внутри мелострофы имеет свою кадансовую формулу. В этом — источник динамизации напева, проявляющейся и на уровне строфы, и на уровне песни в целом. Изучение динамической природы напевов требует конкретизации вариантных структур кадансов, так как каждая формула обладает своим художественным значением и динамическим потенциалом в связи с разной степенью интонационной напряженности.

I) Внутренняя контрастность ритмики — сочетание распевного и декламационного элементов — пронизывает весь живой напев. Эта особенность нередко трактовалась фольклористами как ритмическая импровизационность. Требуется определенная осторожность в применении данного понятия к живому жанру. При всей изменчивости ритма, на структурном уровне (в слогоритмическом анализе) выявляется конструктивная логика, во многом определяющая композиционную структуру напева.

Обратимся к структуре кадансов. Структурный тип каданса определяется место-, точнее, "временным положением" опорного тона (устоя-долготы) на одной из последних слоговот (см. таблицу П)¹⁾

II. Структурные разновидности кадансов		
Тип I.	Тип II.	Тип III.
1. $\overset{3}{\text{♩}} \overset{2}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}}$ ДА - РО - ГА - Ю	4. $\overset{1}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}}$ 1 ♫ 1 ДА - РО - ГА - Ю	6. $\overset{3}{\text{♩}} \overset{2}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}} (\frac{1}{2})$ "усечённый"
2. $\overset{3}{\text{♩}} \overset{2}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}}$	5. $\overset{1}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}}$	7. $\overset{3}{\text{♩}} \overset{2}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}} (\frac{1}{2})$ ДА - РО - ГА [Ю]
3. $\overset{3}{\text{♩}} \overset{2}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}} \overset{1}{\text{♩}}$ "классический"	"ускоренный"	"закрывающий"

Кратко охарактеризуем основные, наиболее распространенные формулы.

"Классический" для живых напевов каданс - и по рельефности мелодической линии, и по распространенности - 3-я формула, тип I: характерно "постепенное" приближение к опорному тону (ср. с иными формулами), вершина ритмически выделена, интонационно очерчена (см. примеры 5, 7, 9).

"Ускоренный" тип - формулы 4 и 5, тип II. Опорный тон звучит дважды - на 2-й слоговоте, как бы преждевременно, и на 4-й. Нисходящий трихорд - интонационное зерно каденции - оказывается смещенным: вершина строки приходится на зачин (см. примеры 3, 4, 15).

"Усеченный" каданс - формула 6, тип III. В заключительной строке напева всегда используется со словообрывом (см. примеры 4, 8). В середине напева 4-я слоговота такого каданса обычно ладово неустойчива (см. пример 10).

Каданс-закрывание - формула 7, тип III. Ритмически жесткий, без элементов агогик. Интонационно близок императивному возгласу. Место в напеве постоянно: он замыкает начальную часть разных по структуре напевов (см. примеры 3-7).

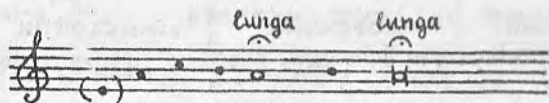
Из кадансов I-го типа всеобщей для всех региональных песенных стилей является 3-я формула; I-я также присуща многим напевам, но чаще как вспомогательный, внестрочный элемент

1) Чередование формул в таблице не связано со степенью типичности или распространенности этих формул ферматного происхождения. Они расположены в порядке ритмо-временного "утяжеления".

средних разделов формы; 2-я формула преобладает в северо-белорусском и, частично, в полесском регионах. Она отличается от "классической" (3-й) меньшей интонационной напряженностью (не развита кульминационность).

Формулы кадансов II типа характерны для Полесья I) и зоны бассейна Березины (минско-мотилевское пограничье). Кадансы III типа "обязательны" для большинства 2-хстрочных напевов, мелодеография которых особенно плотна в центрально-белорусском регионе (Минская область).

Мелодическая схема, данная З.Эвальд.



Живые напевы с развитой структурой (более строки) включают несколько кадансовых попевок: от двух до четырех-пяти. Попевки эти образуют в каждом напеве определенную систему кадансов. Можно выделить устоявшиеся типы сопряжения или "пары" кадансов в 2-х и 3-хстрочных структурах (см. таблицу III). Каданс начальной строки предполагает, предопределяет тип кадансирования в заключительной строке. За основными формулами кадансов закрепились в той или иной традиции определенные функции. По месту в напеве их можно обозначить как начальный, серединный и заключительный. Как показано на таблице, в роли начального каданса может выступать любая формула; наиболее употребителен "классический" каданс (3-я формула). Как заключительный — особенно типична 4-я формула для 2-хстрочных напевов, 2-я — для 3-хстрочных.

Серединный каданс-связка, в отличие от крайних, неустойчив. Собственно, термин "каданс" означает его формальное положение, в конце строки. В сущности же, в середине напева

I) Мелодическая формула строки, завершающейся таким кадансом, впервые была выведена З.Эвальд в ее работе, посвященной живым песням белорусского Полесья /7,22/ — см. таблицу 2^я. Особую выразительную и формообразующую роль опорного тона в этих напевах подчеркивает З.Можейко, говоря о "принципе мелодического развития полесских песенно-мелодических типов, ... где все движение устремлено к долго затянутым тонам, выступающим и как завершение, и как кульминация мелодической волны" /6,13/.

двойным кадансированием — внутростроочным и дополнительным, замыкающим более развернутую мелодическую волну. Каданс-замыкание вносит биструктурность в песенную строфу или в нестрофический период (см. пример 3): генеральная цезура напева "переносится" здесь на полстроки, при этом в конце I-й строки сохраняется местная цезура, совпадающая с цезурой поэтической. Как самостоятельная форма напева такая структура малохарактерна для "жнив", она зафиксирована в зоне Поозерья (центр и юг Витебщины и приграничные районы смежных областей).

Развитие напева после генеральной цезуры зависит непосредственно от выбора следующего каданса — заключительного, устойчивого, или же срединного, интонационно разомкнутого. Первый ведет к образованию 2-хстрочной структуры (см. пример 4), второй — 3-хстрочной (см. примеры 5 и 7). Особую разновидность представляет строфа с "восстановлением" после цезуры первой строки; эффект интонационно-тематического "возврата" к началу напева усиливается повтором стиха (см. пример 6).

Отдельно о 3-хстрочном напеве. Особенность его биструктурности заключается в следующем противоречии: количество строк — формальный структурный признак, в то время, как динамически напев разделен генеральной цезурой на две мелодические волны, фазы. Во вторую фазу входит и связка (по тексту — 4-е полустипшие). В таком напеве существование средней "строки" формально: она разомкнута, части ее относятся к разным фазам (см. примеры 5, 7). В то же время обнаруживается тенденция к симметричной трехчастности вследствие ритмической (реже высотно-интонационной) репризности кадансов крайних строк и неустойчивости среднего раздела, который вносит ладовый и ритмический контраст в общее развитие мелодии. Однако симметрия — лишь тенденция к конструктивной завершенности; главный же признак напева — внутренняя динамичность, постоянное мотивное обновление при минимуме интонационных средств. В частности, при ритмическом тождестве крайних кадансов "обновляется" высотный контур заключительного каданса, т.е. происходит смена "классического" каданса "ускоренным" ¹⁾.

1) Такое кадансовое "переключение" выявляет образно-динамическое модулирование, своего рода "драматургию", от лирической (лирико-драматической, лирико-эпической) распевности в начале строфы к риторической декламационности в заключении ее.

Композиционные формы рассмотренного типа мы относим к одной структурно-генетической группе с единым принципом формообразования — принципом структурного "наращивания" посредством техники цепного кадансирования. (Это принципиальный момент в нашей классификации композиционных типов внутри рассматриваемой группы напевов). Цепное кадансирование находит выражение в характере мелодии: в таких напевах особенно ярко выражена мотивная остигнатность нисходящей попевки, при бесконечном ритмическом варьировании (см. пример 4).

В пользу генетического родства говорит и факт свободного перехода от одной структуры к другой в процессе исполнения. Переход осуществляется с помощью описанной техники кадансирования. В одной и той же традиции исполнения возможны различные способы продления напева. Отсюда нестабильность его структуры.

Качественно иной композиционный тип "жнва" можно обозначить условно как архитектонический¹⁾, что следует из соразмерности разделов-строк и четкости их границ. Это синхронический тип песен, где границы стихов и мелострок совпадают (см. пример I4); напев мелодически симметричен (АБА). Средняя строка здесь — не формальный раздел строфы. Это мелострока с зачином и кадансовой частью. Как срединное построение она в большинстве напевов отличается неустойчивостью. Интонационная неустойчивость усугубляется биструктурностью внутри самой строки: зачин перекрывает границу полустипшия, числовое соотношение слоготот в мелостроке — 5+3, 6+2 при стихе 4+4 (см. примеры I2^a, I4). Зачин интонационно замкнут устойчивым; каданс — неустойчив и, в связи с этим, бифункционален: он же — предикт к третьей строке. Таким образом, средняя строка вносит динамический контраст, более яркий в этом типе напева из-за общей уравновешенности формы. Если в предыдущем типе отмечались лишь элементы симметричной трехчастности, то в данном случае она определена. Тип распространен в северном и южном (полесском) регионах.

Широкую полесскую группу представляет нестрофический биструктурный тип песен¹⁾, в основе которого — один стих и

1) В определении строфической или нестрофической формы напева мы исходим из соответствующей музыкальному периоду формы текста, в данном случае — одного стиха поэтической строфы. Мелострофе соответствует текстовая форма АА, АБ, ААБ, АББ, АБВ.

одна мелострока. Вопреки краткости формы, эти напевы примечательны своей выразительностью.

Общий признак типа — инвариантная для всех напевов структурная схема: строка с зачином, включающим мелодическую вершину, и "ускоренным" кадансом, т.е. кадансом с двумя опорными тонами (см. примеры 15–18). Именно двухопорность таит в себе скрытую пружину внутрисклоного (а точнее — внутрикадансового) развития, ломающего, расшатывающего первичную модель строки. Первый опорный тон замыкает первую мелодическую волну, образуя цезуру с паузой. Второй опорный тон образует в ряде напевов свою мелодическую волну (см. пример 16). Таким образом, при данном типе кадансирования возможно любое по протяженности мелодическое заполнение расстояния между опорными тонами.

Следовательно, "ускоренный" каданс содержит импульс к развитию, что особенно важно для напева, структурно ограниченного рамками строки. Это показательный пример зависимости композиции напева от интонационного содержания отдельного, в данном случае, центрального, цементирующего элемента структуры. Выше был рассмотрен пример формообразующей роли каданса-замыкания.

Многим песням данного типа присуще не только внутрисклоное, но и внешнее увеличение масштабов формы за счет междустрочных попевок-рефренов. Они могут звучать и в начале песен (см. примеры 15, 17, 18). В текстовом отношении рефрен строится на повторении последних слогов строки стиха (прием "эхо") или на неслоговом распеве. При структурно-интонационной оформленности предваряющего рефрена в напеве образуется микротрехчастность (см. пример 17). В целом же такой напев представляет собой развитую одночастную форму. При всех композиционных различиях, все эти песни мы объединяем в один тип по общей структурной основе.

В традиции сольного исполнения или исполнения с ведущей, "пачынальніцэй", ярко проявляется импровизационное начало. Оно выражается не только в орнаментировании формульной мелодии, но и на уровне композиционной структуры: живые песни могут исполняться в переменной строфике. Поясним это на примере рассмотренных строфических типов — биструктурного и архитектурного.

Об изменении формы напевов говорилось выше, в связи со сменой 2-хстрочности на 3-хстрочность и наоборот. Она оказывается возможной при подмене устойчивого заключительного каданса неустойчивым, интонационно-разомкнутым срединным, открывающим новую фазу развития (см. примеры II и II^а). Обратный процесс - выключение средней строки (см. примеры I2 и I2^а).

Другой способ изменения строфики живного напева - соединение разнострочных мелодистроений: присоединение зачина начальной строки к кадансовой части следующей, второй строки с выключением промежуточных звеньев (см. примеры I3 и I3^а). В сокращенном напеве ярче действенное начало, благодаря более открытой активности связующего каданса - ритмической пружины напева - и ладо-интонационной "диалектичности" в сопряжении строк (имеется в виду вопросно-ответное соотношение кадансов).

Интересный вид переменности формы - максимальное сокращение 3-хстрочной строфы до одной строки (заключительной в напеве). При этом сохраняется связка-предикт, однако функция ее несколько меняется - здесь это вступительный рефрен к однострочному напеву (см. примеры I4 и I4^а).

Строфа в полном виде порой звучит лишь в начале и в конце песни, подобно развернутому вступлению и заключению. Такова традиция верхнеполесских песенниц.

Переменность формы-структуры живных напевов отражает две тенденции в их исполнении-создании. Первая - тенденция к динамизации развития, ведущая к сжатию формы, к лаконизации мелодии и текста (исключаются повторы стиха). Вторая, реже обнаруживаемая, связана со стремлением к большей протяженности развертывания напева, к его лиризации (а значит, и известной психологизации).

Итак, в композиционно-структурном оформлении живного напева значительную, во многих случаях определяющую роль выполняет система функциональных связей попевок, в первую очередь кадансовых. Для проникновения в существо композиционной структуры, характер ее изменчивости важно исследовать функцию каждого мотива, каждой попевки в напеве; степень их динамичности, "активности" в формообразовании. Этим объясняется наше внимание к технике кадансирования, направляющей развитие живного напева.

В зависимости от контекста, универсальные попевки-формулы способствуют образованию качественно различных композиционных типов напевов. Их мелогеография различна: отмечены общераспространенные, региональные и узколокальные типы. Для диалектологии жанра важно:

1) установление границ типов;

2) сравнения региональных разновидностей песен одного типа.

Последнее предполагает сопоставление вариантов напевов в их отдельных элементах: например, сравнение зачинов, степени развитости кульминационных зон, срединных построений, мелодической распетости кадансов и т.д. Все это может стать ориентирующими стилистическими признаками в определении историко-возрастных типов живых песен.

Необходимость дальнейшего детального и всестороннего изучения белорусских живых напевов связана не только с историко-гносеологическим или этно-музыкологическим интересом к исследуемому материалу, но и с осознанием его особой эстетической ценности: "Напевы-формулы календарных... песен при внешне скупых мелодических средствах обладают потрясающей выразительной силой благодаря интонационной весомости каждой мелодической детали, тончайшей интонационной нюансировке в строго очерченных пределах традиционного звучания; драматической равнозначности всех музыкальных выразительных средств: собственно мелодических (ладовых и ритмических), тембровых, орнаментальных и интонационно-оттеночных (глиссандо, "загуканий" и др)" - /Б, ПЮ/.

Нотные примеры:

1. (Ой пайду я да родна)
1. Ой пайду я да ро-... да-ю,

2. (пушчу голас дубравы)
2. Пушчу го-ла-са ду-бра-вы... да-ю.

1. Ой, каміна - магіна
1. Ой, ка-лі-... на, ма-лі-на,

2. Не раўняйся са мною.
2. Да не стой на-д(у)ра-ко-ю.

3. Ды не стой над ракою,
3. Ды не стой над ракою,

4. Не раўнуйся са мною..
4. Не раўнуйся са мною.

3. Да пайду я да-ро-... га-ю, да пайду. [я]

4. Да кажуся ва-нок с по-ля, да каціўся і **ЗАКЛЮЧ К-С**
ва-нок с по-... [я]

5. Ай шумён наш бор, шу-лён, ай шумён наш бор, шумёнаму сі-мі ба-рамі **СВЯЗКА** **ЗАКЛЮЧ К-С**

6. Да за бэлым бя-рэ-зніч-кам, да за бе... да за бэ-лым бя-рэ-знічк. [кам]

1. Бэру ж, бэру ягадочкі (я)
ко[с]ро спяло для мамо[чкі]

7. Бэ-ру ж(я), бэ-ру я-... го-... до-ч(ь)-кі,
ПАЧАЛЬНЬСЯ КАДАНС

Бэ-ру, бэ-ру я-... го-... до-ч-кі

Бэ-ру ж(ь), бэ-ру я-... го-... (о) до-чкі,
ДОПОЛНІТЕЛЬНЫЕ КАДАНСЫ **СВЯЗКА**

Бэ-ру, бэ-ру я-... го-... до-ч-кі,

ко-тро сле-ло для ма-... мо-н(э)-цы.
ЗАКЛЮЧИТ. КАДАНС-НЕ.

ко-тро сле-ло - для ма-... мон-... цы.

8. А У НАС СЯН-НЯ ВАН-НА БЫ-...ЛА, А У НАС СЯН-НЯ ВАН-НА БЫ-...ЛА [1А]

9. А У НАС СЯН-НЯ НАЧ. К-С ВАН-НА БЫ-...ЛА, У НАС СЯН-НЯ ЗАКЛОУЧ. К-С ВАН-НА БЫ-...ЛА [1А]

10. ДЫ ПАЙ-ДУ Я ДА-РО-...ГА-...Ю, ДЫ ПАЙ-ДУ... Я ШИ-РО-...КАМ [10]

11. ДА-РО-...ГА-...Ю ЗАКЛОУЧ. К-С

12. ПЛА ПО-Я-САМ СВЯ-ПОВ ЧЭ-...СВЦЬ, НА ПЛЕ-ЧАЙ-НАХ МА-ЛЫ-...СА-КУ.

13. (3) ВЯ-ЗЭС-СА-БЫ ВА-ЛЫ-НА-ЧКУ, МА-ЛА-ДУ-...Ю ДЭ-У-НО-НА-ЧКУ

14. (2) ДА ЗА ВЯ (1) РОД-НЫМ ТА-ТКА, ДА ЗА ВЯ... І РОД-НЫМ ТА-ТКА: ОЙ, ВЯР-НІ-...СЯ, ДЗІ-ЦІТКА!

15. КА-ЛЯ ДЭ-СУ ТУ-МАН, ТУ-МАН, КА-ЛЯ ДЭ-СУ ТУ-МАН, ТУ-МАН, А ПА ПО-ЛЮ ПА-ГО...ДА-ЦКА.

16. СКА-ПА-НІМ ЧЭ-БЕ ВЫ-РВУ... ЧЭ-РАЗ ПЛОТ ПЕ-РА-ХІ-НУ.

17. ТАМ ЗА ДЭ-САМ, ДЭ-САМ, ВО-РАМ

18. ТАМ ЗА ДЭ-САМ, ДЭ-САМ, ВО-РАМ

19. ГА-ВА-РЫ-ЛА ДЭ-У-НА З БО-ГАН. ГАВЯРЫЛА ДЭ-У-КА З БО-ГАН.

20. ПА КА-МО-РЫ ПА-ХА-...ДА-...ЛА, ПА КА-МО-РЫ ПА-ХА-ДА-...ЛА,

21. ПА КА-МО-РЫ ПА-ХА-...ДА-...ЛА, ПА КА-МО-РЫ ПА-ХА-ДА-...ЛА,

22. ГА-ВА-РЫ-ЛА ДЭ-У-НА З БО-ГАН. ГАВЯРЫЛА ДЭ-У-КА З БО-ГАН.

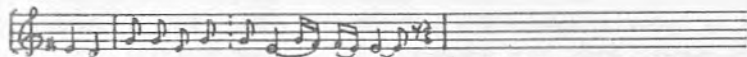
23. ПА КА-МО-РЫ ПА-ХА-ДА-...ЛА, ПА КА-МО-РЫ ПА-ХА-ДА-...ЛА,

24. СВА-ІХ ДЭ-ТАК ГА-ДА-...ВА-ЛА СВА-ІХ ДЭ-ТАК ГА-ДА-...ВА-ЛА.

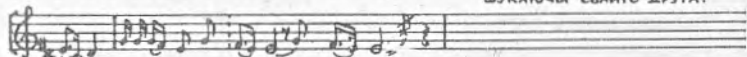
25. ДА Я УБ-РЫ ЖЫТА ЖА-ЛА, ДА Я УБ-РЫ ЖЫ-ТА ЖА-ЛА, МЕ-НЕ УД-О-МЕ БЯ-ЛА ЦА-ЛА.

26. ДА СТА-ЛА, СВЯ-КРО-У-МО-ТУ СІ-НУ-...ЛА СЯ

15.



1. Ой пай... ой пайду я ка-ля лу-га,

Ой пайду я каля луга,
Шукаючы свайго друга.

2. Лу-га, да шу-ка-ю-чы свай-го дру-га



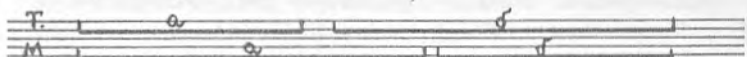
16.



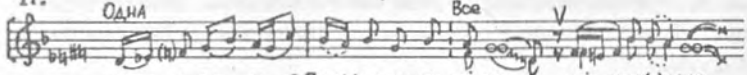
(3) По-спэ-нё-ле-нё-кі-і то і ма- - - - - мо-н-ца.



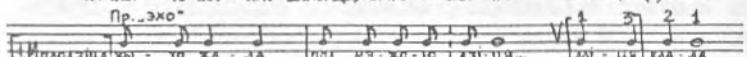
По-спэ-лень-кі - то ма- - - - - мон-цы.



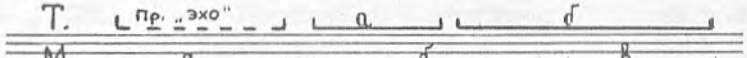
17.



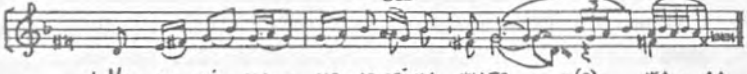
... жы... то жа... ла. 2 Пы-ды ма-хо-ю дзі-ця... дзі-ця кы-ла-ла.



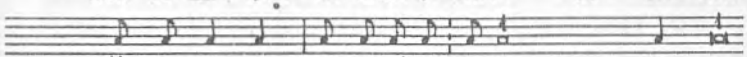
Пр...эхо" жы - то жа - ла пы-ды ма-хо-ю дзі-ця... дзі-ця кы-ла-ла



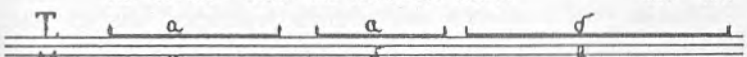
18.



1. Мо-ло-дзі-ца... мо-ло-дзі-ца жы-то - (о)- жа - ла.



Мо-ло-дзі-ца... мо-ло-дзі-ца жы-то жа - ла.



Географический указатель песенных образцов I)

1. д.Дубники Любанского р-на Минской обл. (зап. в Слуцком р-не). Эксп. МГК, 1983 г.
2. д.Подлипки Ушачского р-на Витебской обл. Эксп.БГК. Зап. Т.С.Якименко.
3. д.Лешница Березинского р-на Минской обл. Эксп.МГК, 1984 г.
4. д.Дулебы Березинского р-на Минской обл. Эксп.МГК, 1984 г.
5. д.Демешки Мiorского р-на Витебской обл. Эксп. АН БССР, 1972 г. Зап. Л.М.Соловей и П.И.Корузо.
6. д.Уголец Пуховичского р-на Минской обл. Зап. 1983 г.
7. д.Лобча Лунинецкого р-на Брестской обл. Эксп.МГК, 1984 г.
8. д.Старый Толочин Толочинского р-на Витебской обл. Зап. 1982 г.
9. д.Зайці Червенского р-на Минской обл. Зап. 1982 г.
10. д.Неговка Буда-Кашелёвского р-на Гомельской обл. Зап. Ю.И.Марченко, 1983 г. (Пушкинский Дом, Ленинград).
11. д.Кривки Лепельского р-на Витебской обл. Эксп. АН БССР, 1976 г. Зап.Г.А.Барташевич.
12. д.Перутино Полоцкого р-на Витебской обл. Эксп.БГК, 1981 (рук. Л.Ф.Костяковец). Зап. В.Н.Яценко, Г.Г.Кутырёва, Е.И. Киндрук.
13. д.Повстынь Слуцкого р-на Минской обл. Эксп.МГК, 1983 г.
14. д.Великий Рожан Солигорского р-на Минской обл. Эксп. АН БССР, 1977 г.
15. д.Люсино Ганцевичского р-на Брестской обл. Эксп.МГК, 1983 г.
16. д.Хоромск Столинского р-на Брестской обл. Эксп. АН БССР, 1969 г. Зап. А.С.Лис и М.Шушкевич.
17. д.Дятловичи Лунинецкого р-на Брестской обл. Эксп.МГК, 1984 г.
18. д.Мальковичи Ганцевичского р-на Брестской обл. Эксп. МГК, 1984 г.

I) Все образцы даны в нашей расшифровке - Г.К. Отсутствие указания автора записи означает, что запись произведена автором статьи (включая образцы с пометкой "Эксп.МГК").

Литература

1. Асафьев Б.В. Речевая интонация. М.-Л., 1965.
2. Гишпиус Е.В. Замечания о белорусской народной песне. - В сб.: Белорусские народные песни. М.-Л., 1941 (серия "Песни народов СССР").
3. Кутырёва Г.Г. Опыт классификации напевов белорусского живного цикла. - Музыка народного календаря. Тезисы докладов научно-практической конференции в г.Куйбышеве. М., 1985, с.39-41.
4. Кутырёва Г.Г. О формообразующих свойствах многоголосия в календарных песнях западно-белорусского Полесья. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. Тбилиси, 1985, с.36-39.
5. Можейко З.Я. Песенная культура белорусского Полесья. Мн., 1971.
6. Можейко З.Я. Песенно-мелодические типы напевов календарно-земледельческого и семейно-обрядового циклов. - В сб.: Песни белорусского Полесья. М., 1983.
7. Эвальд З.В. О социальном переосмыслении живных песен белорусского Полесья. - Советская этнография, 1934, № 5.

А.С.Кошелев

ТРАДИЦИЯ БАЛАЛАЕЧНЫХ АНСАМБЛЕЙ В БЕЛГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

Изучение традиций сольного и ансамблевого народного инструментального исполнительства - одна из важнейших задач фольклористики. Прежде всего это работа с музыкантами, играющими на инструментах, которые сейчас трудно, а порой уже и невозможно встретить в реальных условиях сельского музицирования. Так в нескольких экспедициях 60-х годов, возглавляемых Б.И.Рабиновичем, были сделаны новые записи солистов и ансамблей рожечников во Владимирской и Ивановской областях, пополнившие сведения об особенностях этой традиции. Ценные образцы инструментально-ансамблевой музыки были собраны благодаря многолетним поискам А.В.Рудневой в Курской области. В состав этих ансамблей входят такие инструменты, как кутиклы - разновидность русской флейты Пана, дудки, пыжатка, рожок скрипка и другие. Экспедиции послед-

них лет, проведенные по следам А.В.Рудневой, показали, что многие из этих инструментов постепенно уходят из музыкального обихода. Их место занимает новые — мандолина, балалайка, гармонь и баян. СобираТЕЛЬСкая работа и сделанные на ее основе публикации В.М.Щурова и О.В.Гордиенко помогли сохранить южнорусские и приокские варианты наигрывшей на двойной жалейке. Много сделано и делается для того, чтобы расширить круг сведений о бытовании западнорусской традиции исполнительства на скрипках.

В наши дни на первый план в изучении инструментальной музыки выдвигается задача уточнения старых и выявления новых форм сольного и ансамблевого исполнительства, пропаганда искусства талантливых музыкантов-самоходков. В результате этой работы и сейчас удастся зафиксировать немало замечательных образцов русского инструментального фольклора, создадутся предпосылки для новых публикаций, раскрывающих особенности той или иной исполнительской традиции.

На фоне решения всех этих проблем записи балалаечной музыки и, в частности, балалаечных ансамблей до недавнего времени делались лишь в тех редких случаях, когда исполнители могли быть обнаружены без особого труда. Более углубленная работа в этом направлении не проводилась.

Не способствовала активному изучению фольклорной балалаечной традиции и система взглядов, выработанная профессиональной балалаечной школой. Ее быстрый взлет и огромные художественные достижения, сделанные за сравнительно короткое время, как бы, свели на нет сам факт существования балалаечного искусства бесписьменной традиции. Тем не менее эти две формы бытования балалаечной музыки — профессиональная и фольклорная — существуют параллельно. Но если сельские музыканты, благодаря радио и телевидению, имеют возможность знакомиться с искусством профессионалов-балалаечников и лучшими коллективами народных инструментов, то музыкантам-профессионалам и в особенности композиторам почти неизвестны те многочисленные приемы и самобытные формы балалаечного исполнительства, которые можно встретить в деревнях и селах России и по сей день. Лишь в последние годы стали появляться исследования, дающие возможность взглянуть на балалайку под иным углом зрения, познакомиться со множеством ее строев, приема-

ми игры, и, наконец, просто прислушаться к ее негромкому и выразительному звучанию ¹⁾. Рассмотрение роли фольклорной балалайки, как инструмента, участвующего в однородных по составу ансамблях, является попыткой автора внести вклад в решение этой актуальной проблемы.

Белгородская область ²⁾ — это место, где формы бытования балалаечных ансамблей и других инструментальных коллективов, в которых участвует балалайка, представлены очень широко. Смешанные группы включают в себя мандолину, гитару (7-струнную, русского строя), скрипку. Во многих случаях в этих ансамблях можно встретить гармонию, реже — баян. Число участников смешанных ансамблей насчитывает до 12–15 исполнителей. В однородных по составу балалаечных ансамблях это число значительно скромнее. В лучшем случае оно не превышает пяти исполнителей.

За сравнительно небольшой промежуток времени, когда записи балалаечной ансамблевой музыки делались систематически не только на территории Белгородской области, но и в соседней — Курской, удалось получить прямые и косвенные сведения о том, что эта форма музицирования распространена по всей территории юга России, встречается в центральных районах, а также известна в Сибири и на Дальнем Востоке. В самой Белгородской области балалаечные ансамбли особенно распространены в центральных и восточных районах.

Расспросы местных жителей позволяют предположить, что практика ансамблевой игры сложилась лишь в нашем веке. По многочисленным высказываниям, расцвет этой традиции приходится на 30-е годы. Почти везде, где делались записи, исполнители говорили о том, что группы балалаечников-любителей можно

1) Две из таких работ принадлежат В.К.Галахову, одному из многих балалаечников-профессионалов, занимающихся изучением фольклорной балалайки: 1) Искусство балалаечников Дальнего Востока. М., 1982. 2) Воронежский балалаечник Василий Соломатин (в сб.: "Памяти Квитки") М., 1983.

2) Дата образования Белгородской области — 6 января 1954 г. До этого времени она входила в состав Курской и Воронежской областей. Это дает основание рассматривать данную тему как попытку осветить небольшую часть южнорусской балалаечно-ансамблевой традиции.

было найти в каждом селе, а число их участников на массовых гуляньях достигало порой двадцати человек. Сами сельские музыканты определяют звучание балалаечных ансамблей следующим образом: "Если в две "балабайки" заиграть, то веселее всякого баяна музыка получается" (К.М.Евсюков, с.Двулучное Валуйского района), "лется "смертельно", и заглядишься и заслушаешься" (И.Ф.Цитарев, с.Верхососна Красногвардейского района). При совместном музицировании у народных музыкантов проявляется необыкновенное чувство ощущения места в ансамбле и роли своей партии. Звучание ансамблей балалаек хочется сравнить прежде всего с развитым песенным многоголосием, где причудливо-кружевная ткань музыкальной фактуры возможна лишь при строгом разделении функций каждого из певцов и согласованности их действий. Звучание балалаечных ансамблей мягкое, ненавязчивое. Несмотря на то, что форма большинства известных пьес не выходит за рамки постоянно повторяющихся наигрышей—"колен", эту музыку хочется слушать еще и еще.

Игру на балалайках в белгородских деревнях и селах можно услышать прежде всего во время исполнения частушек и "страданий". Наигрыши, сопровождающие их, носят в этих местах как общерусские ("Страдания", "Барыня", "Матаня", "Семеновна" и др.) названия, так и местные ("Дуся", "Бондаревская", "Готовская"). В большинстве своем эти наигрыши подвижного, моторного характера. Пение частушек часто сопровождается приплясыванием.

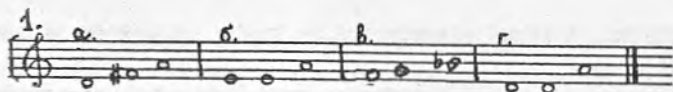
Танцевальные наигрыши встречаются значительно реже. В основном имеют распространение "Полька", "Краковяк", "Топачок". Припевки под них исполняются редко.

Самыми распространенными песенными наигрышами являются "Светит месяц", "Коробейники", "Выйду ль я на реченьку".

Общее количество наигрышей всех трех видов в исполнении одного ансамбля обычно невелико. В лучшем случае оно достигает 5-6 названий.

Одна из важнейших особенностей ансамблевого музицирования на балалайках состоит в том, что музыканты настраивают свои инструменты непременно в разных строях. В течение небольшого периода работы были зафиксированы следующие строи ^{I)}.

I) Высота строев приводится условная. На практике инструменты настраиваются и выше и ниже, в зависимости от обстоятельств.



Наиболее распространенным у белгородских балалаечников является строй "под гитару" (а). Его характеризуют как наиболее удобный для игры. Строй этот дает возможность свободно исполнять разнообразные 3-хзвучные аккорды. Достаточно распространен строй "под балалайку" (б). Этот строй, как известно, общеупотребителен в профессиональной музыке. В дуэтах одна из балалаек часто настраивается "под гитару", а другая — "под балалайку". В трио две "на гитарном", а одна — "в балалаечном" строе. "Балалаечный" строй дает возможность исполнять развитые мелодические линии, в то же время игра 3-хзвучными аккордами в этом строе затруднена. Секундово-терцовый строй у народных исполнителей часто называется "минорным" (в). По своим исполнительским возможностям этот строй занимает промежуточное положение между "балалаечным" и "гитарным". Инструменты, настроенные "на минорный лад", используются как эффектные участники ансамблей, их партии отличаются оригинальностью, неожиданно-светлым колоритом звучания. Игра на балалайках, строй которых унисон-квинта, имеет незначительное распространение. Местное его название — "другой балалаечный" (г). В ансамблях этот строй чаще всего употребляется в сочетании с "гитарным". Нижний унисон двух струн выполняет, как правило, функцию бурдона, в то время, как на верхней струне исполняется мелодическая линия.

Народные музыканты уделяют большое внимание высоте настройки инструментов. От ее правильности во многом зависит, "зазвучит" или "не зазвучит" музыка. Высотное положение строев инструментов обычно ограничивается снизу звуком "си бемоль" малой октавы: при более низком положении возникают дребезжание и неточность интонации в нижней партии. Высоту строя верхней по положению балалайки кроме обычного способа подтягивания струн можно поднять при помощи перевязки ладов. К этой форме поднятия высоты строя белгородские балалаечники обращаются довольно часто. Обычно перевязываются лады с первого по пятый. Способ перевязки практически один и тот же: на перевязываемый лад плотно накладывается неболь-

шая планка, которая фиксируется на грифе при помощи веревочной перевязи.

Сельские музыканты выработали много способов, помогающих правильно и точно настраивать инструменты "по слуху". Одним из наиболее распространенных является следующий способ: для получения кварты нижняя струна зажимается на пятом ладу и к ней в унисон подстраивается верхняя; для получения большой секунды нижележащая струна зажимается на втором ладу и верхняя струна подстраивается к ней в унисон. Настройка в этих случаях производится от нижних струн к верхним, но может быть произведена и в обратном порядке — сверху вниз. Чистой интонации при настройке народные музыканты добиваются также, незначительно передвигая подставку на верхней деке.

В настоящее время самой распространенной формой ансамблевой игры являются дуэты и трио. Чаще можно услышать игру двоих исполнителей. Приводим наиболее распространенные типы сочетаний строев в дуэтах.

2.

Г. А. Б. В. Г. Д. Е.

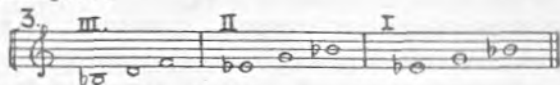
I бал.

II бал.

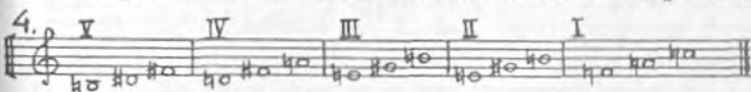
Самым популярным у сельских балалаечников считается сочетание двух "гитарных" строев (а, б). Другие сочетания встречаются реже. Исполнители отдают предпочтение таким комбинациям, в которых строи удалены друг от друга по высоте (б, г, е). При использовании этих сочетаний партии балалаек приобретают более индивидуализированный тембр и звучание дуэта становится насыщенным и густым. При настройке балалаек в унисон их партии зачастую дублируют одна другую. Принцип дублирования частично сохраняется и при сочетании "гитарного" строя с настройкой унисон-квинта (д). Редкое соотношение двух гитарных строев (в), отстоящих друг от друга на малую терцию, дает возможность хорошо выделить каждую из партий.

Ансамбли, состоящие из трех и более балалаечников, могут включать и по два одинаковых строя. Но особенно ярким и красочным колоритом отличаются те ансамбли, в которых все ин-

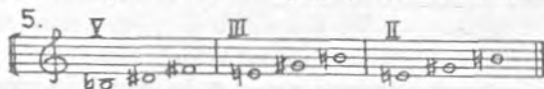
струменты настроены по-разному. Один из великолепных образцов такого ансамбля был записан в с.Фощеватово Волоконовского района (см. последний пример - "Дуся"). В репертуаре этого трио лишь один наигрыш исполнялся с разной настройкой инструментов. Остальные наигрыши были исполнены в более простом сочетании строев.



Работа с ансамблями, их запись, вслушивание в характер звучания дают основание предположить, что оптимальным для их состава является количество, не превышающее трех исполнителей. В противном случае музыкальная фактура делается перегруженной и рыхлой, происходит растворение индивидуальных черт отдельных партий. Нередко в больших балалаечных ансамблях музыканты просто приспособляются к общему звучанию, подбирая основные аккорды в своей партии независимо от настройки по отношению к другим партнерам. Отсюда возникает возможность случайных сочетаний строев. Одним из таких сочетаний оказалась настройка балалаек в с.Хмелевое Алексеевского района.



Трое исполнителей, как наиболее искусные, были записаны отдельно и играли в более традиционном сочетании строев.



Стремление выделить свою партию интонационно - один из важнейших моментов, придающих ансамблевым наигрышам неповторимое своеобразие. Этому помогает способ, при котором каждый из музыкантов исполняет основные аккорды своей партии в определенном мелодическом положении. Разная настройка инструментов дает возможность каждому из ансамблистов выполнить эту задачу достаточно легко. Если прибегнуть к предельному упрощению гармонической основы - "скелетированию" фактуры (термин Д.Н.Тюлина) - то основа двух вариантов наиболее распространенных наигрышей "Страданий" и "Барыни" для дуэта балалаечников будет выглядеть следующим образом:



Удобство исполнения данных аккордов, применительно к приведенным строям, совершенно очевидно. В пределах этих аккордов народные музыканты с большой свободой варьируют "колена", демонстрируют различные мелодические и ритмические варианты. Этот принцип сохраняется и в других сочетаниях строев.

Непременной особенностью ансамблевой игры является и то, что каждый из музыкантов во время исполнения строго ограничивает свою функцию, оставаясь все время либо на ведущей, либо на вспомогательной роли. В центральных и восточных районах Белгородской области бытует обозначение партий "игра на первёт" и "игра на вторёт", что подразумевает соответственно исполнение партий верхней и нижней балалайки. Обычно партия верхней по высоте балалайки исполняется "часто", "дробно", "кучеряво". В это же время партия второй балалайки выполняет аккомпанирующую роль. В ней преобладает аккордовое сопровождение. Такое ограничение определяется необходимостью соблюдения контрастности в партиях. Кроме того, партия верхней балалайки часто исполняется при помощи легких самодельных плектров, изготовляемых из тонкой проволоки, свернутой в петлю, или из зубца от расчески. Использование плектра придает звучанию необычный, просветленный характер. Приводим фрагмент наигрыша, записанного в с.Расховец Алексеевского района ¹⁾ (см. пример на с. 99).

В ансамблях, число участников которых превышает двух исполнителей, и особенно в трио, в партиях средней и нижней балалаек можно также проследить мелодическую линию. Это бывает в тех случаях, когда исполнители играют друг с другом давно и между ними установилось хорошее взаимопонимание. В

1) Приведенные фрагменты наигрышей являются расшифровками фонограмм, сделанных многомикровфонным способом. Полные расшифровки хранятся в фондах Лаборатории народной музыки Московской консерватории.

приведенном фрагменте наигрыша "Дуся" присутствуют две реальные мелодические линии в крайних партиях и прочный гармонический костяк в партии средней балалайки. Ритмический контраст присутствует между партиями верхней и обеих нижних балалаек. Уплотненность фактуры при строгом распределении функций в этом наигрыше приводит к образованию остро звучащих гармонических сочетаний и перечений, а мелодические переключки в крайних голосах полифонизируют музыкальную ткань.

7. Балалайка I $\text{♩} = 88-92$ "Барыня"

II Балалайка

III Балалайка

8. Балалайка I $\text{♩} = 112$ "Дуся"

II Балалайка

III Балалайка

Большое внимание уделяют народные музыканты качеству звучания. Поэтому они далеко не всегда используют струны фабричного производства. Неоднократно приходилось слышать о том, что промышленность выпускает струны слишком толстые и жесткие, не дающие нужного эффекта. В качестве самодельных струн часто используются куски тонкой проволоки, снятой со старых сеток от ульев, или жилы из обрывков телефонного кабеля.

Большое внимание уделяется и качеству самих инструментов. Особенности деревенских наигрышей, необходимость достижения мягкого, "серебристого" тембра приводит к тому, что белгородские музыканты во многих случаях отдают предпочтение инструментам, изготовляемым местными мастерами-кустарями. В г. Алексеевка на базаре до сих пор время от времени такие инструменты еще продаются и пользуются большим спросом у любителей-балалаечников. Часто исполнители сами выступают в роли инструментальных мастеров и играют на инструментах собственного изготовления. На самодельные инструменты во многих случаях натягивают не обычные три струны, а пять или даже шесть струн, настроенных попарно в унисон. Иногда инструменты фабричного производства подвергаются переделке из 3-х струнных на 5-6-х струнные. Такая переделка находится в полном соответствии с эстетикой народной балалаечной традиции ¹⁾.

В балалаечных ансамблях нередки случаи использования ударных и шумовых инструментов. Наибольшей популярностью пользуются ложки и бубен. Принцип сопровождения народных наигрышей на ложках несложен, но в то же время характер исполнения благодаря им в значительной степени оживляется. В 1981 году в с. Готовье был записан дуэт балалаечников с сопровождением ложек. Исполнительница на ложках выстукивала постоянный ритм, состоящий из одних шестнадцатых длительностей. При всей кажущейся простоте этого рисунка его было очень трудно сохранить на протяжении длительно исполнявшегося наигрыша. От исполнительницы в данном случае требовались большая выдержка и незаурядное чувство ритма.

1) Следует напомнить, что в довоенные годы наша музыкальная промышленность выпускала 6-струнные балалайки и они пользовались большой популярностью. Сейчас этого производства нет.

Показателен один из способов игры на бубне в ансамбле. В с.Верхососна Красногвардейского района исполнительница на бубне делала лишь один резкий удар на протяжении нескольких "колен". Этот удар как бы подхлестывал общее движение ансамбля, давал исполнителям новые силы.

Приведенные два способа игры на ложках и бубне, разумеется, не исчерпывают все формы использования этих ударных в балалаечных ансамблях. Кроме того, в белгородских селах встречается ряд других ударных инструментов. Это простой барабан из военного оркестра, различные погремушки, береста, наконец, инструментом часто становится снятая с древка обыкновенная коса. Иногда могут "зазвучать" простое ведро или печная заслонка.

Во время исполнения припевок, частушек, "страданий" и т.п. участники инструментальных ансамблей часто поют наравне с неиграющими. Пение и пляска под аккомпанемент балалаечных ансамблей длятся продолжительное время и мало-помалу вовлекают все новых и новых участников. Поводом для такого рода музицирования стали различного рода вечеринки, семейные торжества. Часто балалаечные ансамбли звучат и на свадьбах.

Мастерство исполнения у разных участников ансамблей проявляется по-разному. Находятся особые мастера и знатоки традиций. Есть исполнители, являющиеся прекрасными музыкантами и в то же время довольно слабо ориентирующиеся в настройке инструментов. Встречаются балалаечники, которые лишь приблизительно могут показать "колена", но подробно и красочно описывают, как происходит "подлаживание" инструментов, кто и как играет свою партию.

В ансамблях нередко принимают участие женщины. Такие коллективы чаще всего бывают семейными. Исполнение наигрышей женщинами (в ансамблях и соло) отличается мягкостью, лиризмом. Для мужских инструментальных групп характерна активность, напористость, стремление выявить виртуозное начало.

Таким образом, важнейшими признаками, характеризующими ансамблевое исполнение на балалайках в белгородских селах, является:

- 1) разные по отношению друг к другу строи;
- 2) строгое распределение функций каждой партии;
- 3) разноплановость, наличие контрастности в мелодике, ритмике, гармониях;

- 4) предпочтение в использовании инструментов и струн нефабричного производства, иное, чем у профессионалов, отношение к характеру звучания;
- 5) использование в ансамблях ударных и шумовых инструментов.

Традиция балалаечно-ансамблевого музицирования на селе постепенно уходит в прошлое. Это связано с интенсивным вторжением в сельскую жизнь современных достижений в области звукозаписи, а также с появлением более совершенных и привлекательных для молодежи инструментов, таких, как электрогитары, электроорганы, синтезаторы и другие, составляющих неотъемлемую часть вошедших в моду вокально-инструментальных ансамблей. Сейчас перед молодыми людьми, работающими на селе, открыты огромные возможности для проявления своих музыкальных способностей. И в ряде случаев в то новое, что приходит на село вместе с научно-техническим прогрессом и социально-культурными переменами, органично влетаются традиционные, сложившиеся за многие десятки лет элементы фольклорного музицирования. Примером такого соединения старых музыкальных традиций с новыми является молодежный коллектив из с. Камизино Алексеевского района во главе с его руководителем, сельским учителем Ф.В.Брылевым. Участники этого ансамбля играют на концертных модернизированных инструментах, таких, как балалайка-прима, Балалайка-альт, балалайка-контрабас, гитара, мандолина, домра, баян и шумовые инструменты. Общеизвестные в профессиональной музыке способы настройки в этом коллективе сочетаются со строями, характерными для сельских балалаечных ансамблей бесписьменной традиции. В частности, широко используются различные сочетания строев балалаек "под гитару". Преемственность по отношению к старым традициям сказывается и на репертуаре ансамбля. Музыканты владеют всеми деревенскими наигрышами, распространенными в этой местности. В то же время они исполняют много песен, написанных композиторами, а также обработки народных песен, имеющих общерусское распространение. Количество участников этого ансамбля достигает 12 человек. Как и в бытовых балалаечных ансамблях, участники этого коллектива перенимают весь репертуар "по слуху". Сам Ф.В.Брылев владеет несколькими музыкальными инструментами и имеет музыкальное образование.

Коллективы, подобные ансамблю из с. Камызино, нам приходилось встречать и в других местах Белгородской области. Можно назвать ансамбль из с. Лозное Чернянского района, ансамбль из с. Становое того же района. Встречаются такие ансамбли и в ряде других областей РСФСР. Среди них большую известность получили ансамбли из с. Лонница Смоленской области и хутора Мриховский Ростовской области. Деятельность таких коллективов свидетельствует о том, что традиция старинного ансамблевого исполнительства переходит в новые, преимущественно организовано-любительские формы своего выражения. И рождение этих новых форм самодеятельного сельского музыкального творчества не должно быть оставлено фольклористами без внимания.

Л. Ф. Солощенко

К ИЗУЧЕНИЮ ДУХОВНОЙ ЛИРИКИ СТАРООБРЯДЦЕВ
/покаянный стих "Уже пророчество совершися"/

Музыкальную культуру старообрядцев принято рассматривать как наиболее традиционное направление в народной культуре. Это положение чаще опирается на тезис о консервативности и психологической замкнутости ревнителей "древлего благочестия", в результате которых старообрядцы смогли сохранить и донести до нашего времени многие ценности древнерусской традиции дореформенного периода. Однако вряд ли правильно говорить о старообрядческой культуре только как о "кальке" с древней народной культуры. Все более очевидным становится факт, что это искусство живое, в своем развитии оказавшееся способным к свободной эволюции. Синтезируя, переосмысливая и развивая рудиментарные традиции, старообрядцы создали собственное оригинальное, глубоко национальное по духу искусство. В нем весьма значителен момент творчества. В этой связи изучение традиционных, канонических моментов в старообрядческой культуре и их переосмысление под влиянием музыкальной стилистики нового времени становится задачей первостепенной важности.

Традиция создания новых произведений особенно ярко обнаруживается в сфере домашнего небогослужбного пения старообрядцев, основным жанром которой стали духовные стихи. В настоящей статье рассматривается лишь одно старообрядческое произ-

ведение — покаянный стих пророка Исайи о последних днях. Глас 7^й ("Уже пророчество совершился..."). Высокие художественные достоинства стиха, яркость образов и своеобразная экспрессивность, поразительная композиционная логика и уровень комбинаторной техники; высшая целесообразность средств выразительности, подчиненная художественному смыслу произведения, демонстрируют мастерство автора произведения и ставят стих "Уже пророчество совершился" в ряд выдающихся творений старообрядческого искусства. Вместе с тем данный стих является показательным в плане переосмысления стилистики традиционных покаянных стихов XVI—XVII вв. в условиях нового времени и иной среды бытования жанра.

Анализу стиха предшествовало изучение десяти списков I). Их хронологический диапазон охватывает период с последней четверти XVIII в. до конца XIX в. Однако стих, бытующий в разных певческих традициях старообрядцев, за это время не претерпел сколько-нибудь значительных текстовых и мелодических изменений — списки соотносятся между собой как достаточно близкие варианты, как редакции одного напева. Изменениям подверглись графическая сторона напева и попевочный материал, в меньшей степени — ритмика, и совершенно неизменными остались структурная и ладотональная организация произведения. Последнее оказывается очень важным, поскольку дает исследователю право, положив в основу анализа стиха любой из списков, видеть в нем черты "прототипа". Нами избран список из сибирской рукописи.

Текст стиха уже привлекал внимание литературоведов. Впервые в неполном виде он опубликован А.Н.Пыпиным по старо-

I) ГИИТБ, Q.3.9., бурятское собрание, л.124—126 об., конец XIX в.; ГБЛ, ф.379, № 77, л.57—59, первая четверть XIX в.; ГБЛ, ф.98, № 1856, л.61, об.—63, начало XIX в.; ГБЛ, ф.732, № 133, л.42 об.—44, конец XIX в.; ГБЛ, ф.218, № 145/100, пост.1971 г., л.77 об.—79 об., первая четверть XIX в.; ГБЛ, ф.412, № 133, л.84—84 об. (в списке даны только первые десять строк напева), середина XIX в.; ГБЛ, ф.412, № 110, л.146—147 об., конец XIX в.; БАН, 25.7.1., л.70—71 об., 90-е гг. XVIII в.; БАН, Друж.901, л.159 об.—162, 10-е гг. XIX в.; МГДОЛК, Кабинет народного творчества, фонограмма № 2211/а, 787, расшифровка № 5502, исп. регент Московского старообрядческого хора по рукописному сборнику начала XIX в.

обрядческой рукописи 1856 г. и сопровождается небольшим примечанием: "Один говорит о последних днях и, может быть, имеет отношение к известному мнению староверов о кончине мира" ¹⁾. Полный текст произведения помещен Е.Р. Романовым в 5-м выпуске "Белорусского сборника" ²⁾. Стих в этом бытовании локализован Веткой и, вероятно, списан Романовым со старообрядческой рукописи середины XIX в. В.Г. Дружинин приводит начало стиха по рукописи 1808 г. ³⁾. Однако, в отличие от других стихов, включенных в "Писания русских старообрядцев", исследуемый стих не атрибутирован. Наконец, в советское время стих был опубликован В.И. Малышевым ⁴⁾ по старообрядческому сборнику последней четверти XVIII в. ⁵⁾, но ошибочно отнесен к началу XVII в. и тематически связан с покаянными стихами "Смутного времени". "В стихотворении, — пишет В.И. Малышев, — наряду с призывом к борьбе с "погаными" упоминаются "междоусобныя брани", появляется ссылка на "свое разорение". Ситуация, близкая к той, которая нарисована в первом стихотворении" ⁶⁾, т.е. в стихе "О лете ныне наста время". Нам представляется, что указанные ссылки не могут стать главными аргументами в датировке стиха. Без выявления списков стиха, без учета его местоположения в старообрядческих рукописных сборниках, при игнорировании напева и поэтической стилистики произведения датировать стих только по содержанию и тематическому соответствию другому стиху вряд ли правильно. В отношении некоторых старообрядческих стихов это может привести

1) Отечественные записки. — СПб., 1858, т. II 6, № I; с. 339.

2) Романов Е.Р. Белорусский сборник: в 9-ти вып. Вып. 5. Заговоры, апокрифы, духовные стихи. Витебск, 1891, с. 439-440.

3) Дружинин В.Г. Писания русских старообрядцев. Перечень списков, составленный по печатным описаниям рукописных сборников. СПб., 1912, с. 449.

4) Малышев В.И. Стих "покаянный" о "лете" времени и "поганых" нашествиях. Приложение. — ТОДРЛ, т. 15. М.-Л., 1958, с. 374.

5) Описание сборника см.: Малышев В.И. Усть-Цилемские рукописные сборники XVI-XIX вв. Сыктывкар, 1960, с. 137-138.

6) Малышев В.И. Стих "покаянный"...., с. 374.

к неверным заключениям. Стих, несомненно, написан не ранее ХУШ в. ¹⁾. Его старообрядческое происхождение требует иной расшифровки содержания, идейной направленности, образной и эмоциональной сферы. Произведение получает не гражданственно-патриотическое звучание, как в стихах "Смутного времени", с их тревогой за судьбу родины и призывами к единению русского народа в борьбе с интервенцией, а старообрядческую эсхатологическую трактовку событий "последних дней" антихристового мира, социальное звучание и обличительную направленность. Слова "потанне", "междоусобныя брани", "разорение" в условиях продолжающегося конфликта между абсолютизмом и антифеодалным движением старообрядцев воспринимаются в контексте старообрядческой идеологии и связываются с иконониками, расколом в церкви и государстве и гонением старообрядцев.

Известно, что духовные стихи служили хорошей формой кодификации эсхатологического учения старообрядцев и средством его распространения. Таковым и является покаянный стих "Уже пророчество совершися", рассказывающий о конце света и событиях, его знаменующих. Скорбно-патетический характер текста с ярко выраженными чертами эмоционально-экспрессивного стиля, развернутость и картинность повествования, зрительность образов направлены в стихе на то, чтобы создать иллюзию действительности происходящего, вызвать у слушателя сильную личную реакцию и ощущение присутствия при совершающейся катастрофе мира. Текст имеет ясную драматургическую линию развития, состоящую в постепенном переходе от сдержанных повествовательных интонаций к предельному обострению психологического состояния и эмоциональному всплеску в кульминации, падающей на конец стиха. Устремленный в своем движении процесс складывается из микрокругов, ступеней, фаз, где каждая последующая фаза все более усиливает эмоциональный тон высказывания и, вместе с тем, степень воздействия

1) Наши аргументы следующие: а) в сборниках покаянных стихов ХУП в. этот стих не встречается; б) самые ранние обнаруженные списки стиха относятся к последней четверти ХУШ в.; в) в старообрядческих сборниках стих "Уже пророчество совершися" не входит в подборки традиционных покаянных стихов, а вынесен отдельно. Старообрядцы, как правило, не смешивали стихи своего творчества с традиционными покаянными стихами; г) наконец, собственно поэтическая и музыкальная стилистика исследуемого стиха в значительной степени отличают его от покаянных стихов ХУП в.

на слушателя: автор как бы заставляет слушателя пройти те круги бедствий, которые терпят старообрядцы в наступившие "последние времена".

Композиция стиха состоит из вступления, констатирующего свершение события, т.е. наступление "последних дней"; основной части из трех разделов, описывающей мировую катастрофу, и заключения, дающего перелом в смысловом комплексе стиха: здесь выражен протест против действительности и звучит призыв к единению в борьбе с "потанами". Вступление и заключение представляют авторский текст, основная часть - переложение пророчества Исаии.

В традиционных покаянных стихах, как и в других жанрах знаменного распева, первичным компонентом является слово. Отсюда определяющая роль текстовых закономерностей в построении напева. Текст регламентирует как первоэлементы певческой структуры (мелодический рисунок, ритм, ладовую опорность), так и конструктивные закономерности музыкального ряда (соответствие певческого знака слогу текста, а музыкальной строки - строке текста) и, в целом, композицию формы напева, логику его развертывания и соотношение частей. Это общее положение до известной степени действует и в стихе "Уже пророчество совершится". Но большее внимание обращают на себя исключения из правил. Первое исключение - биструктурность текстового и музыкального рядов. Текст, разбитый на законченные смысловые и синтаксические единицы, состоит из 10-ти больших строк, музыкальное же членение иное - 21 строка. Таким образом, развитие музыкальной мысли в стихе завершается каждый раз раньше мысли в тексте. Текстовая строка, переступая границу музыкальной, включает в себя от одного до трех мелодических построений, причем, начиная с 5-й текстовой строки и до конца третьего раздела происходит явное учащение музыкальной пульсации - в одной текстовой строке объединяются три строки напева:

- | | |
|-----------------|---|
| вступ-
ление | I. 1. Уже пророчество совершится пророка Исаии, |
| | 2. прорекшего о последних днях. |
| I раз-
дел | II. 3. Встанут, прорече, лета последняя, |
| | 4. и будут человецы страхом Божиим голыми. |
| | III. 5. Встанут глады частии, истина погибнет, |
| | 6. а лжа покрвет землю. |

Первые три концовки выступают в роли типовых. Они имеют важное функциональное значение в построении напева стиха, определяют характер и логику музыкального развертывания и собственно музыкальные характеристики произведения.

Одна из главных функциональных особенностей типовых концовок заключается в том, что каждая из них, как бы с конца, формирует структуру и интонационное содержание своей певческой строки. В напеве стиха образуется, таким образом, три формульных типа строк, которые, отвечая в целом нормативному принципу композиции обиходного знаменного распева, т.е. чередованию попевок при крайней ограниченности "свободных" (беспевочных) построений, имеют различия в количестве попевок, их последовательности и характере сцепления.

Формульные строки I типа образуются от заключительной кулизмы средней. Перед кулизмой всегда стоит перекладка, которая воспринимается как начало концевочного оборота. Поэтому строки, заканчивающиеся перекладкой, также относятся к данному формульному типу, как и строки, включающие только перекладку и кулизму:

I строка	С П	руза	перекладка	кулизма
4 строка	С П	вылавка	перекладка	
6 строка			перекладка	кулизма
8 строка	С П	пригласка ср.с тряск.	перекладка	кулизма
10 строка			перекладка	кулизма
12 строка	С П	вылавка	перекладка	кулизма
15 строка	С П	вылавка		
16 строка			пер тадка	
18 строка			перекладка	кулизма
19 строка		рознос	перекладка	кулизма
20 строка	С П	вылавка	С П	возмер
2I строка		С П	перекладка	кулизма

Начинается строка с небольшого свободного построения или сразу с попевки. Механизм соединения попевок в строке следующий: попевки сменяют друг друга, сцепляясь либо общими звеньями, либо следуя одна за другой без свободных построений-связок. Образуются цепочки из отдельных попевок-ячеек, своего рода небольшие эллиптические конструкции, вследствие чего возникают интонационно насыщенные и структурно услож-

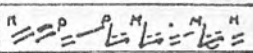
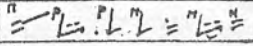
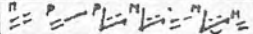
ненные участки мелодической ткани произведения. Заметим, кстати, что полные строки этого типа включают в себя и большее количество певческих знаков.

Введшие в схему 15-я и 20-я строки требуют особого объяснения. Хотя они и имеют собственные заключительные обороты, степень самостоятельности этих строк относительна. Так, 15-я строка, являясь первой половиной полной строки, не отделяется четкой гранью от последующей 16 строки, более того, именно в ней она находит естественное завершение своей музыкальной мысли. Единую музыкальную мысль составляют также 20 и 21 строки.

Формульные строки II типа заканчиваются мерейкой полной и состоят из двух попевок, разделенных связками. Интонационно эти строки менее насыщены, в динамическом плане они воспринимаются как "слабые":

2 строка		выплавка	С П	мережа
5 строка	С П	руза	С П	мережа
9 строка	С П	подъезд средний	С П	мережа
II строка		дербица	С П	мережа
I4 строка		подъезд средний	С П	мережа
I7 строка		выплавка	С П	мережа

Формульные строки с концовками III типа также состоят из двух попевок; но механизм сцепления этих попевок, являющийся важным конструктивным началом в строках I и II типов, здесь не играет решающей роли. Структурная комбинация попевок

3 строка	заводка	
7 строка	рознос	
I3 строка	рознос	

подчинена функциональному назначению данных строк в контексте всего произведения: это строки развивающего характера, в них ярко выражено повествовательное начало, проявляющееся и в преобладании крупных длительностей, и в многократном повторе одного звука, и, наконец, в длине самих строк, где по требованию текста возникают разного объема речитативные участки.

Различаясь в конструктивном плане, формульные строки I и II типов не имеют тематического контраста, поскольку состоят из одних и тех же попевок, поэтому представляется важным рассмотреть как сами попевки, так и принцип их сочетания в мелодической строке. Поняв технику мелодического конструирования строки и строк в напеве стиха, можно будет говорить об уровне мастерства распевщика и тех задачах, которые он ставил в создании напева.

Мелодическое "лицо" произведения складывается из II попевок. Большая их часть использована в "чистом" виде, как, например, кулизма, мереза, перекладка, возмер, подъезд, рознос в I3 строке и выплавка во 2, 4 и I7 строках. Другие попевки претерпели некоторые изменения: утратили начальные или конечные звуки, сжались или, наоборот, расширились. Такими оказались руза, дербица, пригласка средняя с тряской, выплавка (строки I2, I5, 20). Важно отметить, что не у всех попевок, встречающихся в напеве стиха несколько раз, существует единое графическое выражение и устойчивое мелодическое содержание. Это особенно видно на примере перекладки, выплавки и розноса, подвергшихся свободным вариационным изменениям (см.: перекладка — строки I-6, 4-I6, 8-I9, I0-I2-I8, 2I; выплавка — 2-4-I7, I2-I5, 20; рознос — 7, I3, I9).

Распевщик, обращаясь к седьмому гласу, ограничил себя довольно узким кругом попевок — сам глас считается бедным в мелодическом отношении и содержит наименьшее количество попевок, лиц и фит. Однако и при этой объективной мелодической бедности гласа видно сознательное стремление распевщика избежать гласовой характерности попевок. Использованный материал представляется нейтральным, поскольку большая часть попевок является общей для нескольких гласов, да и сами попевки отобраны по принципу их интонационного родства. Отсюда можно предположить, что создание яркого, оригинального, интонационно-выразительного напева не было первостепенной задачей автора. Свое внимание он сосредоточил на технике мелодического развития стиха. Мастерство распевщика, высокий уровень его комбинаторного искусства проявились в умении компоновать попевки в строки и упорядочивать сами строки в композиции напева. Основными приемами в технике распевщика стали следующие:

а) абсолютный или чуть измененный повтор целой строки: 2-17, 4-15+16, 6-10-18, 9-14;

б) создание формульных вариантов основных типов строк путем присоединения к концовкам различных начальных построений¹⁾. Сравнение начальных построений показало, что распевщик использовал в напеве стиха шесть разновидностей начальных интонационных образований, прибегая в остальных строках к их вариантным изменениям. Вариантность возникла вследствие или присоединения к попевке небольшого "свободного" оборота, или от расширения речитативной части попевки, а также от использования другой, интонационно родственной попевки (в частности, руза может быть заменена на выплавку, выплавка на подъезд средний, пригласка средняя с тряской на дербицу). Формульные варианты типов строк представляют, таким образом, разные комбинации соединения начальных построений и концовок:

строки	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
начала	а	б	в	б'	а	-	в'	г	б''	-	г'	д	в'	б''	а''	-	в	-	в'	д	е
концовки	1	2	3	$\frac{4}{1}$	2	1	3	1	2	1	2	1	3	2	-	$\frac{4}{1}$	2	1	1	$\frac{5}{1}$	1

Эти многообразные комбинации оказываются в напеве стиха важнее мелодического содержания соединяемых интонационных блоков: распевщик, по-видимому, хотел показать, как одно начальное построение может соединяться с разными концовками и как одна концовка может завершать музыкальную мысль в нескольких строках напева.

Остается пока неясным принцип отбора концовки для строки. Прикрепляются ли концовки случайно, бессистемно, или они имеют элемент упорядоченности, образуют свой особенный ряд, сопряжения? Такой же вопрос можно поставить и в отношении организации строк в напеве. Ответы дает анализ композиции напева стиха.

1) Введенный нами термин "начальное построение" необходимо отличать от "начальной попевки" как мелодико-графической формулы. Это - четко обособленная от концовки, самостоятельная структурная единица строки, включающая одну попевку или попевку с предшествующим ей "свободным" мелодическим оборотом.

Музыкальная строка, как уже было отмечено, структурно не соответствует строке текста, но наложение их возможно при объединении музыкальных строк в сегменты¹⁾. Сегменты же, соединяясь по двое и трое, образуют музыкальный раздел, соответствующий разделу текста. Если рассмотреть концовки строк и сами строки на уровне разделов напева, то их соотношение выразится следующей схемой:

Вступление:	1	2				
	кулизма-мережа					
I раздел:	3	4	5	6		
	№ 3 - перекладка		мережа-кулизма			
2 раздел:	7	8	9	10	11	12
	№ 3-кулизма		мережа-кулизма		мережа-кулизма	
3 раздел:	13	14	15	16	17	18
	№ 3-мережа-выставка+перекладка		мережа-кулизма			
заклЮчение:	19	20	21			
	кулизма		возмер-кулизма			

Система строчных концовок и, соответственно, ими образованных строк в таком виде приобретает не только элемент упорядоченности, но и определенную функциональную логику: концовки мережа, № 3 и возмер действуют как неустой (их назначение в напеве — способствовать плавному соединению строк внутри сегмента и давать импульс дальнейшему движению музыкальной мысли); перекладка выступает в роли относительного устоя, возникающего на грани сегментов; кулизма средняя объединяет две функции — относительного устоя внутри разделов и кадансового элемента структуры напева, неизменно помещенного в конце каждого раздела. Смысл каданса видится в стремлении организовать структуру произведения путем последовательного использования приема восторности, ведущего к расчленению музыкальной ткани на резко отграниченные друг от друга разделы. Заметим, кстати, что подобную функцию выполняют и начальные попевки разделов — рознос и интона-

1) Правда, границы сегментов не всегда совпадают с границами текстовой строки. Такими исключениями стали сегменты строк 11-12, 15-16. В тексте эти строки разделяются на смысловом и синтаксическом уровне (между ними стоит точка), в напеве же они объединяются структурно-семантической связью и образуют единую мелостроку.

ционно близкая ей заводка. Обычно в песнопениях знаменного распева эти попевки употребляются для связи и развития напева, в музыкальной строке за ними закреплено среднее местоположение. Однако применение их в стихе "Уже пророчество совершился" в качестве начальной попевки 3, 7, 13 и 19 строк является специальным авторским приемом, усиливающим элемент дискретности на композиционном уровне.

В построении разделов формы, при всех их частных отличиях, очевидны аналогии. Во-первых, 3 раздел в структурном и тематическом плане перекликается с I-м; он воспринимается как его измененная расширенная реприза. Изменения произошли за счет включения новой 14 строки и вариантного преобразования всех остальных музыкальных строк:

I раздел:	3	4	5	6
3 раздел:	13'	14	15'+16'	17' 18'

Весь напев укладывается, таким образом, в 3-частную репризаную форму со вступлением и заключением.

Во-вторых, все три раздела начинаются с формульной строки III типа и в своем направленном движении к кадансу проходят как бы две-три фазы "тормоза". Движение тормозится каждой второй, устойчивой, строкой сегмента. Этот порядок нарушается лишь в начале 3 раздела введением еще одной неустойчивой строки. Вступление не подчиняется данному типу движения. Напротив, оно имеет обратную функциональную логику, что вызвано желанием распевщика как структурно отделить его от основной части произведения, так и подготовить неустойчивостью 2-й строки дальнейшее музыкальное развертывание. Однако, если рассмотреть всю авторскую часть текста, т.е. вступление и заключение как единое в музыкальном плане построение, то и здесь можно обнаружить характерный для основной части прием — периодичность неустойчивых-слабых и устойчивых-сильных строк:

вступление		заключение		
I	2	19	20	21
кулизма-мережа ---		кулизма-возмер-мережа		

Таким образом, в напеве стиха возникает стабильная периодичность, создающая своеобразное "рифмирование" строк и служащая средством ритмизации музыкальных и текстовых единиц. Эта периодичность отчетливо проявляется и в ладовой организации напева. В известном смысле, здесь можно говорить о ладовом ритме, поскольку концовки всегда завершаются на одной и той же высоте и за каждым формульным типом музыкальной строки закрепляется своя последовательность опорных звуков ¹⁾:

тип I, строки 1, 4, 6, 8, 10, 12, 15+16, 18, 19, 21	- ми, ре, до;
тип II, строки 2, 5, 9, 11, 14, 17	- ми, до, ре;
тип III, строки 3, 7, 13	- соль, ми, ре.

Периодичность возникает в интонационных сопряжениях строк: мажорному ладу строк I типа противопоставляются строки II и III типа, имеющие окраску дорийского лада. Однако напев не получает ладовой переменности, т.к. введенный распевщиком прием остиной повторности кадансирующей "ситуации" приводит напев к строгой ладотональной организации - До мажору. Этим напев стиха "Уже пророчество совершился" принципиально отличается от известных покаянных стихов, распетых в знаменной традиции, где периодически не возникает ощущения единой ладовой системы и, тем более, единого тонального центра. По-видимому, стих был создан в период проникновения в старообрядческую культуру новой ладовой системы мышления; она выражена в стихе еще старыми традиционными средствами.

Подводя итоги композиционного анализа напева, необходимо отметить, что в построении напева нашли закрепление некоторые драматургические и композиционные особенности текста. Однако отношение напева к тексту в рассматриваемом стихе оказывается сложнее традиционной взаимосвязи текста и напева в покаянных стихах XVI-XVII вв. - напев не только подчиняется тексту, но и сам через факторы музыкального порядка организует текст. К таким собственно музыкальным факторам относятся: I) техника мелодического конструирования строки

1) Вне схемы осталась 20-я строка. В качестве местной опоры в ней выделились звуки до, ре, ми, создающие симметрию к опорным звукам 21 строки и получающие в них логическое завершение.

путем соединения различных начальных построений с разными концовками; 2) структурная самостоятельность музыкальной строки и некоторых сегментов. Объединение строк в сегменты происходит по принципу структурно-семантической связи музыкальных построений, а не механического их соединения в целях соответствия текстовой строке; 3) функциональная неоднозначность концовок и строк, образующих между собой сложную систему сопряжений; 4) периодичность построений, создающая "ритмичность" музыкальной формы и организующая текст как произведение стихотворное; 5) "рифмирование" строк путем введения системы концовок и системы периодичностей слабых и сильных строк; 6) реприза 3-частной формы продиктована логикой музыкального развития, текстовых предпосылок к ее возникновению нет; 7) прием повтора каданса, имеющий важное значение в формообразовании и ладотональной организации напева. Необходимо отметить также образно-смысловое значение кадансовой формулы в контексте всего произведения. Нам представляется, что кулизма средняя в своей остигатной повторяемости призвана выразить основную, постоянно возвращающуюся мысль произведения — наступление "последних дней"; 8) единая интонационная "плоскость" всех строк, в результате которой напев почти не реагирует на кульминацию в тексте: в нем нет ни распевных участков, ни значительного ситуационного повышения мелодии.

Все это позволяет говорить о напеве, как о самостоятельном, эмансипированном от текста музыкальном ряде произведения. Музыкальный ряд представляет как бы второе высказывание автора, дополняющее и переосмысляющее ряд литературный (напев переводит скорбно-патетическое повествование текста в более спокойное русло, привносит черты мужественности, уверенности, особой приподнятости, тем самым трансформируя идеи и образы текста).

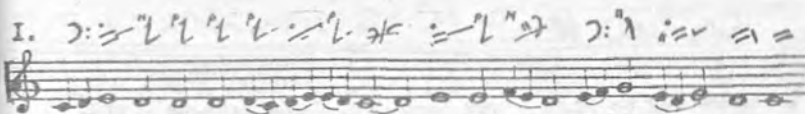
Чрезвычайно важной и показательной особенностью стиха "Уже пророчество совершился" в сравнении с традиционными покаянными стихами является простота записи его напева I).

I) Мы убеждены, что это качество самого "протографа", а не только его позднего сибирского списка.

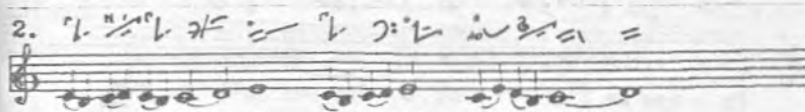
Объяснение этому надо искать в изменении среды бытования знаменных произведений в старообрядческой культуре XVIII в., когда покаянные стихи вышли за рамки обычного профессионального исполнительства и составили сферу культуры демократических слоев старообрядческого населения. Ориентация автора стиха на демократическую исполнительскую среду обусловила отсутствие в записи напева сложных гласостепенных знамен (они расшифрованы на составные знаки) и проставление всех помет при знаках, понятных из музыкального содержания самой попевки. В свою очередь это приводит к мысли о том, что понятие и знание попевки в период создания распевщиком стиха начинает утрачиваться: попевка теряет графическую стабильность, за ней не закрепляется и строгое мелодическое содержание.

Анализ стиха "Уже пророчество совершился" — частное замечание к вопросу об эволюции покаянных стихов в старообрядческой культуре, но оно расширяет область знаний, на основании которых можно будет в дальнейшем представить отечественную культуру как единый, поступательный в своем движении процесс преемственности и переосмысления традиций русской средневековой монодии.

"Стих пророка Исаии о последних днях. Главо 7"

1. 

У-же про-рочество сове-рши -ся про-ро- ка И - са - и - и,

2. 

про-ре - кша - го о по-сле - -дних днях -

3. 

Во-станут, про-ре-че, ле - та по-сле - дня - я

4. 
и бу-дут че-ло-ве-цы стра-хом бо-жиим го-ни - ми.

5. 
Во-ста-нут гла-ди ча - сти - и и - сти-на по-ги-бнет,

6. 
а лка по - кры - ет зе - млю.

7. 
Зна-ме-ни-е в лу-не и в сол-нце и во всей ть-ме небе - сней

8. 
про-о-бра-зу-ют ко-нчи-ну чело-ве-че-ско-му ро - ду.

9. 
То-гда не по-чи-ет дух бо-жи-и в чело-ве - цех,

10. 
Ра - зум же в них не о-бры - ще - тся,


11. 
ви - дя - ще у - же ко - не - чно-е жи-тя - е

12. 
 0 го-ре то-гда бу-дет всем чело-ве - ком на зе - мли!

13. 
 Во-змятутся и воско-ле-блю-тся, я - ко пи-я - ни - я,

14. 
 И во - ста - нут ме-ждо-у - со - бои - я бра - ни,

15. 
 про - ли - ва - ю-щи кро-ви не по - ви - ны - я.

16. 
 Бе - га - ти на-чнут от по - га - ных


17. 
 и не и - ме - ют где гла - вы по - дкло-ни-ти,

18. 
 ва - дя - ще сво - е ра - зо - ре - ни - е.

19. 
 По-тщимся у-бо вку-пе иста-нем про-ти - бу по-га - ных.

20. 

Го- рце возо-пи-ем ко го-споду о своем ра-во-ре-ни-и -

21. 

Дакъ нам, го-споди, о-до-ле-ние на вра-ги и по-ми-луй нас

К ПРОБЛЕМЕ СВЯЗИ ЛАДОВОГО МЫШЛЕНИЯ В РУССКОЙ МОНОДИИ И РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

Проблема связи русской монодии ¹⁾ и русской народной песни постоянно находится в поле зрения исследователей русской музыкальной культуры. Традиция параллельного сравнительного изучения русской монодии и русской народной песни была заложена еще В.Ф.Одоевским /II/. Много ценного в этой области сделано В.М.Беляевым /2/, Н.Д.Успенским /18/, Т.Ф.Владышевской /4/, А.В.Рудневой /15/, В.Н.Холоповой /20/. Не ставя своей целью подробное освещение достижений каждого из упомянутых авторов, отметим, что все они, в основном, предпринимали сравнительный анализ отдельных сторон музыкальной организации монодии и народной песни: интонационно-попевочного содержания, формообразования, лада, ритма и пр. Исследование более обобщающего характера — анализ культурно-исторических и философско-эстетических аспектов взаимодействия профессионального (в лице знаменного распева) и народного русского музыкального творчества — предпринято И.Е.Лозовой /7/. Сейчас стало очевидным, что русская монодия и русская народная песня — две во многом различные, но несомненно взаимодействовавшие культуры одного народа. Наша задача — показать их взаимодействие в области ладообразования, остановиться на некоторых до сих пор не разрешенных в достаточной мере проблемах ладовой организации монодии и народной песни.

В русской монодии и русской народной песне часто обнаруживаются сходные ладовые структуры. Так, и в духовных, и в народных мелодиях используется звукоряд особой интервальной структуры, называемый "обиходным" ²⁾:

1) Под русской монодией мы подразумеваем духовную музыкальную культуру, представленную огромным комплексом одногласных песнопений знаменного и других распевов, часть из которых зафиксирована в пяти канонических певческих книгах — Обиходе, Октоихе, Ирмологии, Триоди и Праздниках.

2) К нижеследующему нотному примеру см. также песни "Ай, во поле липняк" — 14, с.117; "Уродилася я" — 15, с. 77 и др.; современные песни "Эх, поля да вы поля", "Трактористка" — 13, с.5,26.

Русская народная песня "Не белы то снеги"^I (отрывок)

строки

7

8

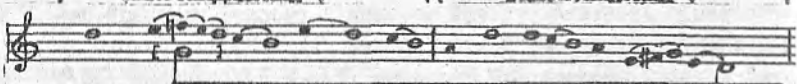
9

10



"МИКСОЛИДИЙСКИЙ" ?

"ТИПОИОНИЙСКИЙ" ?



12

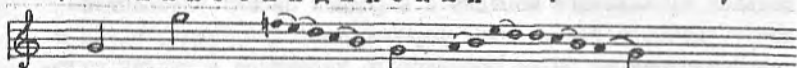
12

13

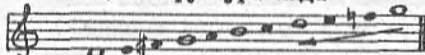
14



"МИКСОЛИДИЙСКИЙ" ?



Общая структура лада



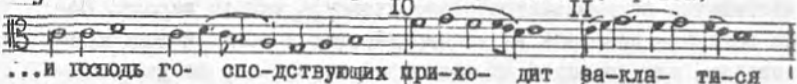
Большой обиходный соль

○ - опоры

○ - устон

● - неопорные звуки

9 Песнопение знаменного роспева "Да молчит" (отрывок)



опоры лада



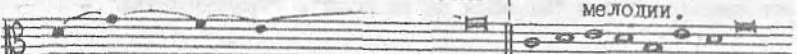
12

Звукоряд



Схема лаповой
структурн.
Последовательность
устоев - конечных
тонов всей
мелодии.

СОЛЬ



о б и х о д н ы й

Попытаемся определить лады приведенных мелодий.

В мелодии песни "Не белы то снеги" /8, с.69, отрывок см. в примере I/ ясно прослушивается трезвучная основа лада. Основная опора здесь - устоя соль, подчиненные ей опоры - си и ре. Лад этой мелодии, по нашим привычным представлениям, напоминает то миксолидийский (такты I-4, 7-8, II-14), то ионийский (тт.5-6, 9-10). Эту единую ладовую структуру мы пока не можем обозначить каким-либо одним термином.

Лад мелодии знаменного распева "Да молчит" (пример I, полностью мелодию см. в I7, л.96 об.-97) на первый взгляд вообще трудно определить. В нем нет единого центра, к которому бы стремилась мелодия (в мелодии "Не белы то снеги" такой центр - постоянно ощущаемый основной устоя соль). Ладовое развитие заключается в плавном скольжении от одного устоя к другому: до (I-я строка) - ре (2-3 строки) - ми (4 строка) - ре (5-8 стр.) - си (9) - ми (10) - ре (II) - соль (12). При общем ясно слышимом равноправии устоев наблюдается некоторое количественное преобладание устоя ре (7 строк из 12). Конечный тон всей мелодии - соль - до окончания мелодии ни разу не появился в качестве устоя. Ладовая структура обладает явной переменностью модального типа (ладовые тяготения чрезвычайно слабые; устоем может стать любой звук мелодии; определяющий признак устоя - ритмическое замедление в конце мелодической фразы, а не явно слышимое тяготение подчиненных звуков; основной устой лада - конечный тон всей мелодии - не может быть предугадан в ходе ее ладового развития). Назвать же лад мы опять-таки не можем.

Определение лада в мелодиях, основанных на обиходном звукоядре, вызывает затруднения, если пытаться рассматривать образующиеся лады с позиций натуральных семиступенных ладов. В чем же причина? Она - в совершенно разных принципах интервальной и, следовательно, функционально-ладовой организации обиходного звукоядра и семиступенных ладов. Если семиступенные лады имеют октавную структуру и в их общем звукоядре данная интервальная структура лада может быть повторена только через октаву, то обиходный звукоядр, как звукоядрная основа группы ладов, имеет квартовую структуру и данное ладовое образование будет повторено в нем через кварту (для установления этой основной, принципиальной закономерности

обиходного звукоряда как "строительного материала" ладов не имеет значения, как трактовать сам 12-ступенный звукоряд: как последовательность тетрахордов, по теории Разумовского, или как комплекс трихордов, по мнению А.В.Рудневой). В обиходном звукоряде всегда однофункциональны звуки на расстоянии квинты. Это важнейшее свойство обиходного звукоряда и определяет закономерности системы основанных на нем обиходных ладов.

При всем кажущемся разнообразии обиходные лады, повторяющиеся через квинту, имеют всего три интервально различных типа, реализующихся в разных высотных позициях 1):

The image shows three musical staves, labeled I, II, and III, each representing a different type of diatonic scale. Each staff contains four measures of music, with notes and accidentals (sharps, flats, naturals) indicating the specific intervals. Below each staff, the intervallic structure is written using numbers 1, 2, and 1/2, representing the intervals between adjacent notes. Type I has intervals of 1, 1, 1 1/2, 1, 1, 1 1/2, 1, 1. Type II has intervals of 1 1/2, 1 1/2, 1, 1 1/2, 1, 1, 1 1/2, 1, 1/2. Type III has intervals of 1/2, 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1.

Кроме того, обиходный звукоряд имеет специфически обиходный интервал ум.8, наличие которого в мелодиях делает совершенно невозможным определение лада терминологией натуральных семиступенных ладов.

Таким образом, обиходные лады как система, принципиально отличная от системы натуральных семиступенных ладов, требует новой, своей терминологии, отражающей их специфические особенности.

Для их обозначения воспользуемся названиями, предложенными Ст.В.Смоленским /I, с.52-53/ и назовем три типа обиходных ладов: "большой" (лад интервальной структуры I т.+I т.+I/2 т.; далее это ядро повторяется); "малый" (I т.+I/2 т.+I т. и т. д.) и "укороченный" (I/2 т.+I т.+I т. и т.д.).

В таком случае становится возможным определение ладов приведенных в примере I мелодий: лад песни "Не белы то снеги"

1) Необходимо учитывать относительность высотности реального звучания мелодий при сохранении интервальных соотношений ступеней звукоряда.

- большой обиходный Соль централизованной структуры, лад песнопения "Да молчит" - малый обиходный соль переменной структуры (для различения высотности ладов представляется целесообразным лады с устоями в малой октаве обозначать с большой буквы (большой Соль, малый Ля, укосненный Си), а лады с устоями в первой октаве - с маленькой (большой до и т.д.).

Термины "большой" и "малый" не являются совершенно новыми. В сущности, они родственны общепринятым "мажору" и "минору" (ит. *maggiore* - больший, *minore* - меньший) и в то же время не совпадают с последними, указывают на их родство, но не тождественность.

В обиходных ладах, как впрочем, в натуральных семиступенных и других формах лада (например, узкообъемных), местоположение устоя в звукоряде может быть различно: внизу звукоряда, в его середине и в редких случаях - вверху звукоряда. Различные местоположения конечного устоя дают разные ладовые эффекты. Конечный устой внизу звукоряда воспринимается как естественное завершение ладового развития. Это ощущение сохраняется и при появлении одного звука секундой ниже конечного, так как звуковой след от него по законам акустики стирается. При местоположении конечного устоя в середине и вверху звукоряда звуковой след от нижних звуков сохраняется и конечный поэтому уже не воспринимается как полное разрешение ладового напряжения, ладовая структура становится как бы менее устойчивой. Так вследствие специфики восприятия звуков и их соотношений в разных ладовых системах устанавливаются две разновидности ладов: автентическая и плагальная.

Обиходная ладовая система с учетом этого деления ладов на автентические и плагальные представляет собой систему трех пар обиходных ладов, функционирующих на разных высотных

Автентические		Плагальные	
Большой	Малый	Укосненный	и т.д.
			
и т.д.	и т.д.	и т.д.	и т.д.

Выразительные свойства обиходных ладов в монодии и народной песне различны, что объясняется и временем возникновения, и спецификой бытования песнопений. Так, в монодии большой лад имеет характер мужественный, утверждающий, выражает состояние спокойствия, бодрости духа, важности и величия; малый обладает большей мягкостью, колоритом темным, печальным при внутренней строгости и сдержанности; укосненный наиболее экспрессивен, соответствует состоянию скорби, покаяния, сокрушения. В народной песне, ввиду большей ладовой централизации, обиходные лады чаще могут быть сопоставимы с семиступенными и рассматриваться как объединение выразительных свойств двух типов лада: большой — ионийского и миксолидийского, малый — эолийского и дорийского, укосненный — фригийского и локрийского.

Обиходные лады в русской монодии и народной песне имеют и существенные структурные отличия.

В народной песне обиходность ладовых структур объединяется, как уже отмечалось, с закономерностями мажорно-минорной тональной организации (см. песни "Не белы то снеги" — 8, с. 69, "Ай, во поле липынька" — 14, с. 117, "Эх, поля да вы поля" — 13, с. 5 и др.). В монодии же обиходность действует в рамках модальной ладовой системы (пример I — "Да молчит"), где господствует принцип переменности равноправных устоев, из которых ни один не претендует на роль главенствующего, а по значимости выделяется лишь конечный тон всей мелодии как определитель ее лада. Соблюдение принципа единства звукоряда, господство ладовой переменности, принципиальная непредсказуемость ладовых устоев, возможность остановки мелодии на любом звуке, отсутствие сквозного ладового тяготения тонального типа — таковы специфические черты ладовой системы русской монодии в целом.

Обиходные лады встречаются не только в одноголосии, но и в многоголосии. В особой разновидности русского многоголосия конца ХУП века, строчном пении, представляющем собой трехголосные обработки культовых мелодий, модальность обиходной ладовой системы монодии сохраняется (см. песнопение IV гласа "От юности моя", расшифровка В.М.Белыева — 2, с. III—II2). В многоголосии народной песни в обиходных ладах, как и в одноголосии, ясно слышна тональная централи-

зация. Сильнее по сравнению с монодией выявляется квартная переменность опор лада. Так, в песне "За курганом пики блестят" /3, с.121/ при основном устое фа и трезвучной структуре лада (большой обиходный лад фа) выявляется еще одна опора квартной выше основного устоя - си-бемоль:

За курга - ном пики бле-щут, пыль носится кони ржут
Ой, да вот(ы) и по-вся - ду ой, да всюду слышно вы - ло.

Место обиходных ладов в ладовых системах монодии и русской песни различно. В монодии обиходные лады являются целостной и единой системой, действующей в огромном комплексе песнопений разных распевов. Обиходные лады выявлены нами в шести интонационно различных распевах русской монодии, отличающихся также по времени возникновения и условиям бытования: в общепотребительных древних - знаменном и южнорусском, поздних - киевском и греческом, а также в поздних песнопениях двух местных распевов: успенского и лаврского. В русской монодии обиходность - если не единственный, то, во всяком случае, ведущий принцип ладовой организации.

В русской народной песне использование обиходных ладов носит в целом эпизодический характер. Обиходные лады здесь - лишь одна из многочисленных ладовых систем. Однако употребление обиходных ладов и в монодии, и в народной песне - одно из свидетельств наличия общих принципов ладового мышления в этих двух культурах.

В монодии далеко не все песнопения содержат обиходное переченье (термин Ю.Н.Холопова, обозначает интервал ум.8), напротив, оно избегается. Принадлежность же к обиходному звукоряду изначально заложена в этой ладовой системе в целом. Она обуславливается системой кинематических метавведенной в певческие рукописи с первой половины XVII века, уточнившей интервальные соотношения ступеней звукоряда

(рукописи, не имеющие помет, пока достоверно не читаются, и судить о ладах содержащихся в них песнопений с полной определенностью мы не можем). Поэтому любые звукорядные формы ладов поздней русской монодии — от малообъемных терцовых и квартовых до содержащих обиходное переченье октавных и более широких — типологически относятся к обиходным.

В русской народной песне также встречаются лады, на первый взгляд не являющиеся обиходными, но близкие обиходным по своей внутренней структуре, например, лады с "миксолидийской" септимой и квартовым соотношением устоев. В таких и некоторых других случаях, когда лады обладают интонационным наполнением, отличным от обычных форм семиступенных ладов, а также для узкообъемных ладовых образований, представляется возможным иногда употреблять терминологию обиходных ладов аналогично монодии, где она равно применима к ладам любого объема звукоряда:

"Уж ты пряхица"

Уж ты пряхица пряхица мо-я, по-йдем вы-неси на у-ли-цу те-бя, бы-ду
 плеть и по-пра-ды-вать, на по-бру-же-чек по-гля-ди-вать. Уносенный сошь

СТИХ О ГОЛУБИНОЙ КНИГЕ

от на-ше-я от А-ла-ды-ри. и от той гла-вы от А-ла-лы-вы,
 по-ре-ди по-ла са-ра-чи-нско-го вы-па-да-ла кни-га голубиная
 и ко той ко кни-ге го-лу-биной со-хо-ди-ли-ся со-е-зрели-я.

лада
 опора устой опора

Употребительность обиходных ладов в русских народных песнях вряд ли свидетельствует о заимствовании их из ладовой системы русской монодии (о заимствовании можно говорить лишь по отношению к таким жанрам народного творчества, как духовные, покаянные стихи, где тематическая близость, интонационное и ладовое родство культовой монодии вполне естественны). Характер интонационного материала песен совершенно иной, чем в песнопениях. Скорее здесь можно говорить об общих закономерностях ладообразования в этих двух культурах. К таким за-

кономерностям относится прежде всего опора на квартовое соотношение ладовых устоев (квартовость ладовой структуры), которая приводит к образованию обиходного звукоряда при расширении диапазона мелодии. Другие причины — в сознательном избегании тритона как интервала непривычного для вокального интонирования, а также в чисто вокальном стремлении сузить границы достаточно широкого звукоряда путем понижения верхних и повышения нижних звуков, прилегающих в ладовом устоем.

Выше говорилось о различении двух звукорядных разновидностей обиходного лада — автентической, с устоем внизу звукоряда, и плагальной, с устоем в середине или вверху звукоряда. Плагальные разновидности обиходного лада, систематически применяющиеся в русской монодии и встречающиеся в народных песнях, типологически родственны различным формам типололадов в народной песне. Эти лады особенно часто встречаются в старинных мелодиях ("Звонили звоны" — 14, с.155, "Звон-колокол" — там же, с.157-159, "Зелена груша" — там же, с.164-165, "Веничком взмахнёт" — там же, с.183 и др.), а также в народных песнях, интонационно близких монодии ("Стих о голубиной книге" — пример 5). В песнях более позднего происхождения плагальность объединяется с принципом тональной ладовой организации и обретает иные формы.

В народной песне, ввиду общего разнообразия ладовых структур, автентические и плагальные лады в целом не составляют единой системы, где действовал бы общий принцип парности ладов, как это имеет место в русской монодии и типологически родственных ей системах византийских и грегорианских ладов. Плагальные лады русской народной песни ближе по типу разным формам типололадов в других народных певческих культурах. Вместе с тем, система парности ладов в русской монодии и существование, наряду с обычными, особых типололадов в народном творчестве — явления безусловно родственные.

В русской монодии на ладовые структуры прямое и непосредственное влияние оказывает попевочный принцип организации мелодии — составление ее из отдельных интонационно и ладово завершенных оборотов-попевок. Ладовая структура целого песнопения оказывается при этом фактически составной, составленной из самостоятельных структур отдельных попевок, лад раскрывается как последовательность своего рода "микрала-

дов". Сходный принцип ладовой организации существует в некоторых жанрах народной песни, в особенности в лирических песнях. Здесь также возможно составление целой мелодии из отдельных попевок — фраз, обладающих ладовой завершенностью (см., например, песню "Как за речкой, братцы, за рекою" — 9, с.279—280). Но в народной песне составная структура лада чаще всего связана все-таки с тональной ладовой централизацией, тогда как в монодии она существует в рамках модальной ладовой переменности.

Итак, в русской монодии и русской народной песне обнаруживаются черты, свидетельствующие о реализации общих принципов ладового мышления. Они проявляются в наличии общих типов ладов — обиходных, которые в русской монодии составляют систему, а в народной песне существуют наряду с другими ладовыми структурами. Другая общая закономерность проявляется в образовании ладов с устоем в середине или вверху звукоряда — плагальных разновидностей обиходных ладов в монодии и различных форм типоладов в народной песне. Но если в монодии обиходные лады составляют единую систему модального типа, то сходные лады в народной песне существуют преимущественно в рамках тональной ладовой организации. Русская монодия даже на позднем этапе своего существования, в XVIII веке, обращена в прошлое и отражает закономерности средневекового мировоззрения и мироощущения. Русская народная песня в большинстве дошедших до нас образцов представляет особенности народного мышления Нового времени. И все же, общность ладовых явлений, наряду с другими общими принципами музыкальной организации — интонационностью, формообразованием — свидетельствует о глубокой внутренней связи русской монодии и русской народной песни, двух культур одного народа, которая существовала, несмотря на их глубокие внутренние отличия.

Литература

1. Азбука знаменного пения старца Александра Мезинца (1668-го года). Изд. с примечаниями С.В.Смоленского. — Казань, 1888. — 132 с.
2. Беляев В.М. Древнерусская музыкальная письменность. — М.: Сов.композитор, 1962. — 134 с., 4 л.ил.

3. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. - Л.: Музгиз, 1961. - 155с.
4. Владышевская Т.Ф. К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства. - Музыкальная фольклористика. - М., 1978. - Вып.2. - с.315-336.
5. Иванов А. Русские народные песни. - Изд.4-е. - Л.:Музыка, 1974. - 224 с.
6. Ирмологий нотного пения. - Спб.: Син.тип., 1899. - 180 л.
7. Лозовая И.Е. Самобитные черты знаменного распева. Рукопись. М., 1981. - 195 с., I, XII с. нотн.прим.
8. Лопатия Н.М., Прокунин В.П. Сборник русских народных лирических песен. Ч.2. Изд.2-е. М.-Пг.:Музсектор, 1922. - 83, 15 с.
9. Львов-Прач. Собрание народных русских песен с их голосами. М.:Музгиз, 1955. - 349 с., 2 л.портр.
- 10.Обиход нотного пения. - М.:Син.тип., 1892.
- 11.Одоевский В.Ф. Письмо к издателю об исконной великорусской музыке./Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. - М., 1956. - с.276-285.
- 12.Октоих нотного пения. - М.:Син.тип., 1889. - 125 л.
- 13.Песни Аграфены Оленичевой. - М.:Сов.композитор., 1960. - 55 с.
- 14.Римский-Корсаков Н.А. Сто русских народных песен. - М.: Музыка, 1977. - 224 с.
- 15.Руднева А.В. К современным методам анализа старинных ладов в русской музыке: обиходный лад в русской народной песне./Вопросы методологии советского музыковедения: Сб. научных трудов МГДОЛК. - М., 1981. - с.77-99. - Нотн. прим.: с.173-190.
- 16.Собрание церковных песнопений напева московского большого Успенского собора. - М.:Син.тип., 1882. - 173 с.
17. Триодь нотного пения постная и цветная. - Спб.:Син.тип., 1899. - 162 л.
- 18.Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. - Изд. 2-е, доп. - М.:Сов.композитор., 1971. - 823 с.
- 19.Успенский Н.Д.Лады русского Севера. - М.:Сов.комп., 1973. - 134 с.
- 20.Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. - М.:Сов.композитор, 1983. - 281 с.

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ ГАРМОНИИ РАННЕГО СТРАВИНСКОГО

Эстетические
предпосылки
обращения
Стравинского
к русскому
фольклору

Творческое становление Стравинского приходится на период рубежа XIX и XX веков. Не будет преувеличением сказать, что в это время в России происходит подлинный взрыв художественной активности, обусловленный причинами не только собственно художественного порядка, но и философскими, естественно-научными, общественно-политическими. Конец XIX — начало XX вв. ознаменованы для России интенсивнейшим брожением сил, накалом мысли, беспрестанными исканиями художественной истины, красоты и наиболее совершенных форм этой красоты.

На рубеже веков русское художественное сознание обращается к самым различным стилям, но подлинным знаменем времени становится обновленный взгляд на историю и современной значение наследия отечественной культуры.

1900-е годы — время глубокой трансформации историко-культурной концепции национально-русского. Понятие "русского" становится многоликим, многосоставным: русское, как выросшее из скифского, праславянского (Герих); русское как лубочное, ярмарочно-броское (Кустодиев, Малявин, Архипов); русское как петровское, петербургское, ассимилирующее в себе множество европейских стилей и традиций (Добужинский, Бенуа, Сомов). Именно такой взгляд на русскую культуру как на генетически сложную систему не уставал отстаивать Стравинский. Композитор сам причислял себя к "племени, истоки которого восходят к Петру Великому" и в частности к русской художественной родословной, идущей от Пушкина к Глинке и Чайковскому /33; 153—154/.

Одной из важнейших сторон процесса углубления понятия национально-русского является на рубеже веков заметное изменение взгляда художественной интеллигенции на фольклор. На этом этапе в фольклоре перестают видеть лишь материал для профессионального творчества, но усматривают своеобразную, в корне отличную от европейских канонов систему эстетических взглядов и композиционных принципов. Так, например, для В. Кандинского, основоположника абстрактной живописи, импульсом для переосмысления законов перспективы и колористиче-

ских открытий явилось потрясение от встречи с народным прикладным искусством: "В избах я повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому вращаться в картине, в ней жить" /II;27/. Немалое внимание народному прикладному искусству уделял журнал "Мир искусства". Художники этого издания стали открывателями одного из важнейших законов искусства XX века — возможности свободного избрания манеры, стиля письма. В некоторой степени ими был практически освоен и стиль народной прикладной живописи.

Творческое формирование Стравинского совпало с периодом переосмысления ценностной значимости аутентичного музыкального фольклора. Например, Чайковский, вслед за В.Одоевским и А.Серовым высоко ценивший русскую народную песню, все же полагал, что "...будучи взята сама по себе, в своем первообычном виде, русская песня как нечто лишнее законченно-художественной формы /.../ не может считаться произведением искусства. Это только семя, из которого художник может /.../ вырастить роскошное дерево" /38; 306-308/. Спустя немногим более 10-ти лет Ю.Мельгунов уже утверждает, что "поэтические создания русского народа необходимо изучать в их настоящем виде, без всяких прикрас /.../ Для получения верного взгляда на русскую народную музыку и на законы музыки вообще приходится бросить старые очки и вооружиться другими" /I9; III). Мысль об отличии системы народного музыкального мышления от законов европейской музыки очевидна для всех видных исследователей русской народной песни (А.Серова, П.Сокальского, В.Одоевского, Н.Пальчикова, Н.Лопатина, В.Прокунина, А.Листопадова и др.). Но в полной мере самобытность русского народного музыкального мышления была выявлена в начале века благодаря фонографическим записям Е.Линевой /I8/. В противоположность многим своим соотечественникам /I6;9/, молодой Стравинский живо заинтересовался этими записями /34; 488/ и полагал их ценность несравненно выше старых записей, сделанных на слух.

Безусловно, само по себе знакомство с новейшими записями не могло стать единственной основой новых принципов композиторского мышления. Необходим был гений Стравинского, чтобы,

постигая народную музыкальную эстетику, переосмыслить систему собственных эстетических и композиционных координат, подобно тому, как живописец, знакомясь с народным искусством, переосмысливает законы перспективы. Для Стравинского русский музыкальный фольклор — не замкнутое в самом себе явление, но одна из важнейших сторон целого комплекса народной (и шире — национальной) поэтики и русской культуры в целом. Поэтому не меньшее значение, чем народные напевы, для композитора имеют и народные тексты, их семантическая и в особенности фонетическая сторона, в которой Стравинский несомненно усматривал сущностные проявления национального характера и психологии. В связи со "Свадебкой" Стравинский говорит: "...я хотел представить подлинный обряд путем прямого цитирования народного, то есть не-литературного стиха /.../ Для каждого, кто пытается по достоинству оценить "Свадебку", необходимо знание не только культовых обрядов, но и ее языка /.../ Я сомневаюсь, может ли "Свадебка" когда-либо полностью раскрыться для не-русского" /ЗІ; І66-І67/. Ритмический строй русской народной поэзии, русской прозаической речи наложил также сильнейший отпечаток не только на ритмику Стравинского, но и на весь строй его композиторского мышления, в частности вызвал к жизни принцип мышления ритмо-интонационными комбинациями.

Эстетика "Мира искусства", близкая Стравинскому, предполагала изыскание художественной ценности в бытовом, обыденном, в схватывании непрерывного потока жизненных явлений (об этом свидетельствуют критические статьи С.Дягилева). Отражение этого эстетического принципа обнаруживается у Стравинского в "Петрушке". Как живописец, научившийся жить "внутри картины", композитор создает здесь образец жизни внутри народного музыкального театра. Об этом с оттенком недоумения писал в свое время Н.Мясковский: "Можно ли называть художественным произведением жизнь? Вот эту самую жизнь, что кипит вокруг нас, то негодует, то радуется, то плачет, то неистовствует, то течет плавной широкой струей. А "Петрушка" — это сама жизнь" /20; 4І/.

Стравинский, в противоположность Бартоку, не занимался систематической фольклорно-собрательской работой; однако знакомство с ладовой системой русской крестьянской песни,

законами народного многоголосия, ритмической структурой старинной песни составило первоочередную основу формирования индивидуального гармонического стиля у раннего Стравинского.

Лад старинной
крестьянской
песни — основа
индивидуальной
ладовой системы
Стравинского

Важнейшей составляющей гармонии раннего Стравинского является ладовое своеобразие. В ранний русский период творчества Стравинского из всех видов высотной организации первое по значению место занимает модальная гармония. При этом под модальной гармонией надо подразумевать не только свойства системы, но и характер гармонического мышления.

Ладовая основа гармонии зрелых сочинений раннего Стравинского коренится в русской народной (прежде всего крестьянской) песне, в ее ладовых особенностях. Из многочисленных закономерностей ладового строения народной песни (и шире — народного музыкального мышления) наиболее существенными для Стравинского оказались следующие: преобладание в песнях древнего жанрового пласта антемитонного трихорда в кварте; большая роль антемитонных и диатонических олитотоник /13; 24/; проявление черт обиходного звукоряда /26/; преимущественно гетерофонная основа многоголосия древних жанров /4/; действие модальных функций (вместо тональных функций европейской системы).

Помимо ладовости русской народной песни, для Стравинского оказались чрезвычайно значимы ладовые особенности древнерусского знаменного распева. Стравинский (в отличие, например, от Рахманинова) воспринимает знаменный распев как явление, изначально связанное с принципами народного ладового мышления, и в этом предвосхищает выводы позднейших исследований /36; 85, 88, 260/.

Олиготоники

Эстетические устремления молодого Стравинского, его композиторская фантазия направлены на преломление ладовости архаического песенного пласта. Поэтому естественна активнейшая разработка композитором малообъемных попевок, трактуемых автором (след за народным музыкальным сознанием) как законченные ладообразования, обладающие самостоятельными образными и структурными

особенностями. Неизвестно, был ли композитор знаком с теориями исторического приоритета пентатоники, в частности с трудом П. Сокальского /30/, но среди ладов-попевок раннего Стравинского привилегированное место занимают ангемитонные образования.

Ангемитонный трихорд в кварте - характернейшая ладовая ячейка в песнях календарного и свадебного циклов /I2;29. 36;II2. 3;95-97/ и один из ключевых элементов мелодики и гармонии "Свадебки".

♩=80

Ко-са ль мо-я, ко... Ко-са мо-я, ко-со-нь-ка ру-са-я!

устой

Не кличь, не кличь, ле-бе-душ-ка, не кличь ягос, все-я.

Трихорд 3.2. (в полутоновом обозначении) - ладовый импульс, на котором строится вся интонационная сфера "Не кличь, лебедушка" и всех последующих тематически родственных хоров вплоть до заключительного "Спать хочу". Выбор композитора не случаен: древнейший закон бития и связанный с ним обряд логически сопрягаются с древнейшей формой народнопесенной ладовости. В трихорде 3.2. в народной практике в большинстве случаев устой приходится на нижний или средний звук, и лишь в особых жанровых условиях - на верхний /24;94-95/. Стравинский же по своей устойчивой склонности (устой в верхнем пласте гармонии - постоянная черта стиля Стравинского) помещает устой вверх.

Ангемитонный тетрахорд в квинте в "Тайных играх девушек" составляет ладовый материал темы, лежащей на "мутновато-причудливые гармонии" /2I;I67/. В оригинальной теме Стравинскому удалось сфокусировать несколько сущностных моментов народного ладового мышления: в песнях весеннего цикла устой может размещаться вверх - и тема Стравинского во многом переплавляет "призывно-просительные" интонации весенних за-

кликер. Ярко выраженная переменность устоя придает теме характер гибкости, изменчивости, текучести, свойственной хороводным песням.



Как и в народной ладовой системе, у Стравинского легок переход из ангемитонной олиготоники в гемитонную. Полутон трактуется композитором по-разному: как результат появления вспомогательных и проходящих ("Зятюк мой любезный" в ц. 98 "Свадебки") или как интонационно значимое явление. Последнее встречается там, где ладовый прообраз — "обиходного" происхождения. Например, в ц. 45 "Байки" встречается попеvка, знакомая нам по "Всенощной" Рахманинова и позже использованная Стравинским в Симфонии псалмов /2; 259-263/.

Полные диатонические лады

Стравинский, приверженный попевочно-му тематизму, сравнительно редко обращается к полной форме семиступенных диатонических ладов, — возможно, в силу того, что большой пласт лирических песен с его богатством видов диатоники никогда не привлекал композитора. Наиболее частая форма проявления объемных ладов у раннего Стравинского — гиполады и переменные лады. Гиполады, важность которых для народной музыки отмечал еще П. Сокальский /30; 126/, объединяются у Стравинского в обширную группу по главному признаку — перемещению высотного центра на кварту ниже тоники диатонического лада. Смена модального рода (с автентического лада на плагальный и наоборот) может происходить в пределах единого неизменного звукоряда, как в песне "Гуси-лебеди" из цикла "Подблюдных": в крайних частях формы звукоряд организуется как гиполидийский Соль, в середине — как дорийский Ре). Переменный лад у раннего Стравинского может проявлять-

ся как одноцентровый и полицентровый (этот тип переменности Т. Бершадская вслед за Х. Кушнаревым называет "первичной переменностью" /17;38. 4;17/). Интересный случай совмещения в пределах небольшой формы разных структур переменного лада представляет собой песня "Овсень".

I

Ов-сень, ов-сень, ов-сень! Я те-те-яю го-ню.

ПАРАЛЛ.-ПЕРЕМ.

II

Ов-сень, ов-сень, по-ле-бу-ю го-ню. КАДАНС-КВАЗИГЛИС-САНИРОВАНИЕ!

III

Ов-сень, ов-сень, ов-сень! О-на под куст, а я - за куст.

"Ми" ПАТЯЛЬНЫЙ

ДМИТСКО-ДОРИЙСКАЯ ПЕРЕМ.

IV

Ов-сень! Мне на-чла хвост. Ов-сень!

V

Мне на-чла хвост-ан де-нет горсть. Ов-сень!

VI

Ов-сень, ов-сень, ов-сень. ов-сень!

"Ми" АВТЕНТИЧЕСКИЙ

Прослеживается по крайней мере три формы переменности: параллельная (Соль-ми), квартовая (в крайних строках "ми" автентический, в средних — платальный), эолийско-дорийская (до — до-диез). Ладовая переменность в масштабах целого (как в форме народнопесенного образца, так и у Стравинского) выполняет роль, аналогичную функциональным сменам в тональности — она берет на себя динамическую функцию. "Дыхание" такой высотной структуры заключается в движении опор, в их постоянном балансировании, колебании интенсивности.

Обиходный Звукоряд

Использование Стравинским обиходного звукоряда является одной из его гениальных интуитивных находок: черты обиходного звукоряда чаще всего сопрягаются у него с народнопесенной мелодикой и подлинными народными текстами. Сущностное и структурное родство народной песни и знаменного распева, точно угаданное и индивидуально преломленное Стравинским, сравнительно недавно стало предметом исследования. В этом плане значимой представляется мысль В.Гомовского о целостности национального музыкального языка в песенном фольклоре: "...певец мыслит только на своем национальном, русском музыкальном языке и создать такой напев, который бы в корне отличался от бытующих в народе мелодий, певцу так же невозможно, как заговорить на неизвестном ему языке" /7;II/. Идея общности народнопесенного языка с языком древнерусского певческого искусства высказывается исследователями, ведущими поиск со стороны письменной традиции /36;6/. Собственно же теория бытования обиходного звукоряда в русской народной песне была изложена сравнительно недавно, в одной из последних работ А.В.Рудневой /26/.

Для ладовой системы раннего Стравинского сколько-нибудь полные формы обиходного звукоряда нетипичны, но чрезвычайно характерны индивидуальные проявления его черт: артикуляционное разъятие характерных обиходных тонов (в песне "Гуси-лебеди" тоны "до" и "до-диез" попадают в разные пласты полигармонии); выведение на первый план попевок-согласий при отсутствии "обиходной" уменьшенной октавы ("Овсень"); последовательное оперирование попевками-согласиями при общем высотном центре, но без соблюдения квартового шага попевок ("Щука"). В последнем примере первоначально заявленная обиходная

уменьшенная октава нестабильна, но при этом в каждом голосе имеется свое согласие. Согласия, не подчиненные единой системе обиходного звукоряда, соединяются по типичному для Стравинского гетерофонному принципу. В результате объединение "расползшихся" согласий ассоциируется с такой разновидностью древнерусской ладовой организации, как "странногласие".

Однако, не всегда убедительны указания на обиходный лад там, где интонационный комплекс и тип высотной структуры не состоят в близком родстве с народной песней или знаменным распевом. Так, в литературе существует мнение о присутствии обиходного лада во Вступлении "Весны священной" /27/. Но эта гипотеза кажется справедливой лишь в момент вступления начальной кварты кларнетов, далее же характер высотной структуры не дает основания для подобной трактовки. Однако, безусловно верным является то, что вся гармония "Весны священной" действительно пронизана звучанием уменьшенной октавы, которую во многих случаях возможно понимать как автономизированную интонацию обиходного перечня.

Модальность как тип высотной структуры. Проблема функциональности

Модальность представляет собой важнейший тип высотной системы у Стравинского. У этого композитора, равно как у Мусоргского или Римского-Корсакова, модальность является следствием расщепления единства, казавшегося прежде неделимым — классико-романтической ладовой тональности — на собственно тональность (центричность) и собственно лад (модальность). Однако модальность Стравинского — это не только тип системы, но и тип мышления, безусловно почерпнутый композитором из народных истоков: "...восстановление модальной диатоники тесно связано у Стравинского с /.../ типом тематизма русского периода" /8;310/.

Модальность Стравинского, как и модальные структуры народной музыки, требуют особого аналитического подхода. Модальная система отличается своей, тщательно разработанной функциональностью, которая не может, однако, рассматриваться с позиции категорий тональности (тем более классико-

романтической тональности). Интересно, что до сих пор модальная функциональность народной песни не отражена в единой теоретической концепции, и наблюдается заметное расхождение в категориальном и терминологическом аппарате. Для примера приведем несколько систем (выборочно):

П. Сокальский (1888)	основной тон (главный, начальный) аналогичен тонике	конечный
Х. Кушнарев (1938) Т. Бершадская (1961)	тоника	антитеза
А. Руднева (1981)	"двигательный устой"	переменный устой устой "покой"
А. Юсфин (1983)	начальный	развивающий кадансирующий

Сравним теперь данную схему с системой категорий, относящихся к средневековой европейской модальности и модальности русского знаменного распева:

средневековая модальность:	инициал	реперкусса (тон повторения)	финалис
знаменный распев:	начальный	господствующий	конечный

Нетрудно заметить, что последние исследования привели к результатам, уже изложенным некогда в трудах по древнерусской музыке /23,5/. Тот удивительный факт, что эта теория как бы заново создается, свидетельствует в частности об имевшемся существенном разрыве между исследованием устной и письменной традиций.

Практическая применимость трехэлементной модально-функциональной системы может быть продемонстрирована на примере анализа небольшого отрывка из пьесы Стравинского "Анданте" для фортепиано в 4 руки (см. нотный пример на с. 142).

Определение конечного тона не составляет трудности. Менее четко подразделяются начальный и господствующий тоны. Однако можно принять Соль за господствующий и Ми за начальный (Ля действует как заставка). По системе А. Рудневой опоры еще яснее: устой-"покой" Ля, двигательный устой Ми и переменный (контрастный двум предыдущим) Соль. Этим же методом нетрудно проанализировать и ранее приведенные примеры модальности Стравинского.

(Н) Г К "облагодетельный" истинный "истой-покой"

Внутренняя жизнь модальной структуры определяется движением от господствующего тона к конечному. При этом конечный тон не является универсальным по значению устойчивым, подобным тонике классической тональности, в то время как слову "доминанта", т.е. "господствующий", придается его первоначальный смысл. Схематически соотношение функциональных значений в модальности и классической тональности таково:

модальность	Н	Г	К
тональность	адекватной категории нет	Т	Т
		(тоника, как правило, конечный, он же господствующий и нередко начальный)	

Тональность — тип максимально центростремительной организации, и это одна из причин того, что применение тональных категорий способно при анализе обеднить разнообразие и своеобразие модальной функциональной системы.

Гетерофонный принцип гармонии

Одним из ключевых принципов музыкального мышления, почерпнутых Стравинским из народной музыкальной системы, является гетерофонный принцип гармонии. В ряде случаев композитор мастерски воспроизводит гетерофонную структуру обрядовой песни, но важнее то, что Стравинский преломил в своей основе сущностную основу народной гетерофонии — несвязанность музыкально-

го пространства "четырёхмерностью" хорального склада; главенство одного мелодического голоса ("лидирующего", но не обязательно верхнего); нестабильность числа голосов; отсутствие ориентации на консонантную вертикаль; закон сонантности (наименьшее гармоническое напряжение по краям и усиление его в центре формы). Стравинского безусловно привлекал художественный результат — получение яркого, терпко и свежо звучащего целого путем соединения простейших ладовых единиц. Парадоксальным образом гетерофонное многоголосие Стравинского (а возможно, и метод его сочинения) обнаруживает сходство с современным методом фольклористики — "партитурным синтезом" попевок /9;50-51/. О своеобразии музыкального мышления в условиях гетерофонного многоголосия календарных песен И. Земцовский пишет: "Музыкальная мысль развивается в определенном пространстве, причем в ряде стилей в неизвестных условиях не меняется в зависимости от направления своего движения (горизонтального или вертикального)" /9;45/. Любопытно сопоставить этот тезис с высказыванием Стравинского о том, что его интонационные группы "работают" во всех направлениях, как бы проходя сквозь кристаллы" /31;244/. Действие интонационного комплекса по всем измерениям высотной структуры — один из универсальных законов современной гармонии, и Стравинский не мог не уловить этой неожиданной, но тем более привлекательной связи между древнейшими и новейшими основами гармонического мышления.

Безусловно, народная гетерофония дает Стравинскому лишь повод для индивидуальных композиторских идей. Например, из момента непредсказуемой диссонантности в народной гетерофонии композитор извлекает идею сталкивания разнородных элементов либо намеренного разъятия слоев гармонии. На этом принципе строятся многие важнейшие открытия молодого Стравинского, связанные с политармонией. Композитор рано отказывается от фактуры типа "мелодия — сопровождение" и заменяет ее индивидуальными типами политармонии: мелодико-ударным, мелодико-фонным и мелодико-"звонным".

К проблеме
формообра-
зования

Ранний Стравинский не отказывается от структурных схем, доставшихся ему от традиции Римского-Корсакова, но гармония новая в своей общесовременной и конкретно-стилистической сущности — в значительной мере трансформирует старые схемы. На формирование Стравинского не могли не наложить отпечатка и закономерности народнопесенных структур, и композиционная логика народного обрядового театра.

Более всего связь формирования в народной песне и у раннего Стравинского проявляется в обновлении системы кадансов. Композитор всячески избегает прямолинейных тонико-доминантовых канансов. Наибольшее разнообразие новых форм канансирования наблюдается в вокальных сочинениях русского периода, где текстовая и ладовая сторона ориентировали Стравинского на поиски адекватных приемов канансирования. Там, где окончание словесного текста позволяет прекращать движение по тонам попевки, Стравинский использует кананс-"обрыв" ("Ворона", "Тилим-бом"). Кананс-"падение" композитор воспринял из народнопесенных форм канансирования (кананс в народной песне в абсолютном большинстве случаев представляет собой "падение" голосов в устой, лежащий в нижнем отделе звукоряда). Стравинский индивидуализирует эту форму кананса — "падение" у него может выступать как резкая смена высоты устоя (в том числе и его падение, как в заключении I картины "Свадебки"). Стравинский применяет подлинную народную форму "посткананса" — соскальзывание с выдержанного тона (т.е. прием заключительного глиссандирования, характерный для женской манеры пения).

На уровне мелких частей формы композитор привержен вариантному методу развития, на уровне малой формы обнаруживается его тяготение к принципам повторности, куплетности; на уровне составной формы очень сильны проявления принципа рондо. Именно таким образом Стравинский организует многотемные структуры типа I картины "Петрушки" или 4 картины "Свадебки". По сути дела полирефренное рондо в 4 картине "Свадебки" есть не что иное, как воссоздание композиционной логики народного обрядового действия, в котором постоянно сменяются ритуальные тексты, но важнейшие напевы являются формульными. В "Петрушке" же дополнительный рефрен,

напротив, призван создать эффект всякий раз неожиданного, но частого появления "балаганного деда" — постоянного персонажа народных масленичных гуляний.

Совершенно не укладывается в известные классические схемы форма "Плясок щеголих" из "Весны священной" — она вся построена на постоянном наложении тем и полигармонических пластов. Логика такой формы опять же коренится в народных театральных действиях: это наложение, дереплетение нескольких хороводов.

Подход Стравинского к фольклору в исторической перспективе

Неверно было бы полагать, что единственной причиной роста "новой фольклорной волны" явилось в начале 60-х годов знакомство советских композиторов со Стравинским и его музыкой. Однако, личность, духовный и художественный облик Стравинского, все его творчество (особенно сочинения русского периода) безусловно оказались сильным импульсом для обращения композиторской молодежи 50-60-х годов к фольклору, для поисков новых путей синтеза принципов народного музыкального мышления с современными техниками композиции. Р.Щедрин, испытавший немалое воздействие стиля Стравинского, пишет по этому поводу: "С именем Стравинского связано принципиально новое отношение к фольклору. Основная задача — приближение к первоисточнику /.../. В острой характерности фольклорного тембра, в точности интонирования, в белом звуке, глиссандировании, форшлагах, придыхании, в самом принципе ладовой организации, исключавшей гармоническую обработку, — композиторы, с легкой руки Стравинского, увидели особую привлекательность" /34; II-12/. Сочинения русского периода в их глубоко национальной сущности высоко ценились Д.Шостаковичем и А.Хачатуряном /34; 8, II/.

В настоящий момент в русской советской художественной культуре определилось целое направление, проявившееся в углублении интереса не только к фольклору, но и к русской истории, к славянской языческой культуре, к древнерусскому поэтическому наследию. Одна из сторон этого направления — переиздание в последние годы трудов Афанасьева, Киреевского, Лихачева, Рыбакова, образцов древнерусской литературы

(к примеру, Изборник Святослава). Русский фольклор занял в этой тенденции очень заметное место: последние десять лет ознаменованы появлением (а к настоящему моменту и размахом) так называемого молодежного фольклорного движения, фольклоризма, существующего наряду с фольклором и представляющего собой несколько парадоксальную форму бытия крестьянского искусства в городе (точнее, в среде городской интеллигенции). Сколь различными ни были бы тенденции фольклоризма, они в итоге преследуют одну цель — максимальное вживание в фольклорный материал вплоть до достижения естественной атмосферы народного действия (думается, это прямое продолжение идеи "жизни внутри картины").

Все указанные стороны нынешней ситуации в русской советской художественной культуре представляются чрезвычайно родственными духовному миру и художническим устремлениям Стравинского.

Начиная с 60-х годов влияние творчества Стравинского составило, думается, своего рода антитезу воздействию на многие поколения композиторов стиля Шостаковича /39/. Многие сочинения советских композиторов последнего 20-летия не являются прямым продолжением стилистического пути Стравинского, но определенно наследуют его "Весне священной", "Свадебке", песням: "Конек-горбунок", Финал I-го фортепианного концерта, "Озорные частушки", пролог "Мертвых душ", "Казнь Путачева" Р.Щедрина; "Ярославна" Б.Тищенко; "Славянский триптих", "Сокровенны разговоры" Н.Сидельникова; "Ярило", "Да!", "Примитивная музыка" Н.Коридорфа; "Новгородская пляска" С.Слонимского; многие сочинения Волкова, Гаврилина, Буцко.

"У меня слог русский", — говорил Стравинский в конце жизни, имея в виду свой музыкальный язык /32/. Одним из важнейших истоков этого русского слога для Стравинского явилось народное музыкальное мышление. Соединение этого мощного импульса с общими художественными принципами современности дало искусству XX века крупнейшее явление — долго и блистательно властвовавшего в музыкальном мире "царя Игоря" /22/.

Литература

1. Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976.
2. Алфеевская Г. О "Симфония псалмов" И. Стравинского (к проблеме неоклассицизма). - в сб.: И. Ф. Стравинский. М., 1973.
3. Банин А. Об особенностях ладообразования в жанре трудовых артельных песен; в сб.: Музыкальная фольклористика, вып. I. М., 1973.
4. Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. Л., 1961.
5. Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.
6. Владышевская Т. К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства. - в сб.: Музыкальная фольклористика, вып. I. М., 1971.
7. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. М., 1971.
8. Дьячкова Л. О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов). - в кн.: И. Ф. Стравинский. М., 1973.
9. Земцовский И. Мелодика календарных песен. Л., 1975.
10. Истомин И. Трудовые припевки плототонков. М., 1979.
11. Кандицкий В. 25 репродукций с картин 1902-1917 гг. Текст художника. М., 1918.
12. Кастальский А. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1961.
13. Квитка К. Олиготоника. Материалы Кабинета народной музыки МГДОЛК. Опись трудов К. В. Квитки, 1981, № I.
14. Кольк У. Проблемы сетуского многоголосия. - в кн.: Музыкальный фольклор финно-угорских народов и их этномызыкальные связи с другими народами. Тезисы докладов. Таллин, 1976.
15. Кувакин В. Критика экзистенциализма Бердяева. М., 1976.
16. Кулаковский Л. О русском народном многоголосии. М., 1951.
17. Кущнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1938.
18. Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. Спб., 1904-1909.
19. Мельгунов Ю. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные. М., 1879.

20. Мясковский Н. "Петрушка", балет И.Стравинского. - в кн.: Н.Я.Мясковский. Собрание материалов. М.,1964, т.2.
21. Мясковский Н. О "Весне священной" И.Стравинского. - в кн.: Н.Я.Мясковский. Собрание материалов. М.,1964, т.2.
22. Онеттер А. Царь Игорь. - в кн.: О музыкальном искусстве. Л.,1979.
23. Разумовский Д. Церковное пение в России. М.,1917.
24. Рубцов Ф. Соотношение музыкального и поэтического содержания в народных песнях. - в кн.: Статьи по музыкальному фольклору. М.-Л., 1973.
25. Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. М.-Л.,1973.
26. Руднева А. К современным методам анализа старинных ладов в русской народной песне. - в кн.: Вопросы методологии советского музыковедения. М.,1981.
27. Руднева А, Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикروفонной записи. М.,1979.
28. Сарв Я. О закономерностях строения звукорядов и ритмики в сетуском музыкальном фольклоре. - в кн.: Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллин, 1980.
29. Скребок С. К вопросу о стиле современной музыки. - в кн.: Музыка и современность, вып.6. М.,1969.
30. Сокальский П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.
31. Стравинский И. Диалоги. Л., 1971.
32. Стравинский И. "Любите музыку!" Интервью газете "Комсомольская правда" от 27 сентября 1962 г.
33. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л.,1962.
34. И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы. М.,1973.
35. Тампере К. Эстонские народные песни с мелодиями. Таллин, 1956-1965.
36. Успенский Д. Древнерусское певческое искусство. М.,1971.
37. Успенский Д. Ладь русского Севера. М., 1973.
38. Чайковский П. Музыкальные фельетона и заметки.М.,1898.
39. Шнитке А. Крути влияния. - в кн.: Д.Шостакович. Статьи и материалы. М., 1976.

40. Щуров В. О ладовом строении южнорусских песен. — в кн.: Музыкальная фольклористика, вып. I. М., 1973
41. Ксфин А. Об изучении ладовой функциональности монодической музыки. — в кн.: Памяти К.В.Квитки. М., 1983.

Г.М. Джердималиева

МЯСКОВСКИЙ И ВОСТОЧНЫЙ ФОЛЬКЛОР

Творчеству Николая Яковлевича Мясковского — основоположника московской композиторской школы советского периода посвящены исследования А. Иконникова, Т. Ливановой, Е. Долинской, М. Тараканова, М. Скребокковой-Филатовой, Е. Ершовой, Л. Попеляш, И. Кунина, З. Гулинской и других, в которых нашли отражение важнейшие черты стилистического портрета композитора, его творческого метода.

Однако в обширной музыковедческой литературе о Мясковском почти отсутствуют специальные исследования, посвященные такой важной проблеме, как "Мясковский и фольклор". Исключение составляет работа Е. Долинской "О национально-характерном в творчестве Мясковского", рассматривающая различные аспекты влияния национально-русских традиций на творчество композитора, соотношение профессионального и народного в процессе его художественной эволюции, систему использования им фольклорных первоисточников в симфонических опусах.

Национальные истоки творчества Н.Я. Мясковского бесспорны, хотя они, на первый взгляд, не столь очевидны, как, например, в произведениях Прокофьева, Хачатуряна, Свиридова и др. Истинный художник, Мясковский продолжил в лучших образцах своей музыки национальные традиции отечественного музыкального искусства. Тесная связь и преемственность с ними явственно прослеживается на всех этапах его творческого пути.

Примечательно, что в центральном и позднем периоде творчества в музыке Мясковского наблюдается значительное усиление национального элемента, что связано с общественной тенденцией в творчестве композитора — прояснением музыкального языка, а в произведениях 30–40-х годов явно возрастает удельный вес лирики, народно-песенных интонаций. Музыкальный стиль большинства из них отличает стремление

композитора к классической ясности изложения, объективизации эмоционального тонуса, в отличие от мрачно-трагедийного, сурового колорита сочинений дооктябрьского периода. Заметно тяготение Мясковского к плагальности, натуральным ладам (особенно дорийскому), квартovým интонациям. Эти черты присущи, в частности, тематизму Виолончельного концерта, Тринадцатого квартета, Двадцать седьмой симфонии. Отметим также излюбленный Мясковским принцип свободной вариантности, пришедший из народной музыки и оставивший основу тематического развития побочной темы первой части Шестнадцатой симфонии, главной партии первой части Второй виолончельной сонаты, пролога Двадцать первой симфонии и многих других сочинений.

Вместе с тем, национальное начало уже отчетливо ощущается и в более ранних произведениях Мясковского, как правило, связанных с музыкальными образами жанрово-эпического и обобщенного плана. Так, например, показательна роль народно-жанровых элементов в романсах на стихи Е. Баратынского, Первой виолончельной сонате, Симфонийетте и, в особенности, в Пятой симфонии. Подобное явление наблюдается и в малых инструментальных формах, прежде всего, в тематизме фортепианных миниатюр композитора, органическая связь которых с фольклором очевидна.

Отметим, что прямое цитирование фольклорных напевов в творческом наследии Мясковского — явление достаточно редкое. Известны следующие примеры обращения композитора к сокровищницам народного музыкального творчества: галицийская колыбелька, введенная в трио скерцо Пятой симфонии, духовный стих в Шестой, народные темы в Восьмой симфонии, Славянской увертюре, древнерусские напевы в Двадцать шестой симфонии.

Наряду с привлечением русского музыкального фольклора, в композиторской практике Мясковского имеются случаи использования инонациональных тем, в частности, восточных. Им принадлежит особое место в творчестве композитора.

Исследователи этой проблемы обычно обращались к образно-интонационному содержанию Двадцать третьей симфонии Мясковского, написанной во время Великой Отечественной войны и

пеликом построенной на кабардино-балкарских темах¹⁾. Но факт подобного обращения к области восточного фольклора является в творческом наследии композитора отнюдь не единственным.

Приведем еще два примера использования народных мелодий Востока: башкирская песня в третьей части Восьмой симфонии и казахская тема во второй части Четырнадцатой симфонии.

В связи с изучением роли фольклорного первоисточника в симфонических работах Мясковского, встает вопрос о принципах, используемых композитором в работе с народными темами. Композитор проявляет исключительную деликатность в отношении к фольклорному материалу. Стремясь полностью сохранить структуру народного напева, Мясковский обычно излагает его целиком. Тем же принципом руководствуется он и в приемах гармонизации, как правило, направленных на то, чтобы ярче подчеркнуть ладово-интонационную природу народной песни, ее жанровые особенности.

С подобным случаем мы сталкиваемся при анализе башкирской песни в третьей части Восьмой симфонии, где, инкрустируя ее в тематический материал произведения, композитор добивался органичности соотношения фольклорного напева и типа его гармонизации²⁾.

Подтверждение этому находим и при рассмотрении наброска темы третьей части, зафиксированного в черновой рукописи Восьмой симфонии и отразившего этапы движения мысли художника. Отрывок выписан на отдельном листе клавира, на грани второй и третьей частей симфонии.

Примечательно, что мелодия наброска полностью соответствует самой теме, в которой не произведено никаких изменений. Фактурная коррекция коснулась лишь сопровождающих голосов, целиком замененных в третьей части на другие. Мясковский, в частности, добавил тонический органский пункт \underline{h} у контрабасов и, что особенно важно, изменил ритм голосов - ($\downarrow \downarrow$) на ($\downarrow \downarrow \surd$)³⁾.

1) Напомним, что этот же тематизм был использован во Втором квартете Прокофьева и опере Ан. Александрова "Бэла".

2) Башкирская песня "Грусть" о покинутой солдатке была сообщена Мясковскому известным ученым, собирателем народной музыки В.А.Успенским.

3) ЦГАЛМ, ф.2040, оп. I, ед.хр.54(I).

Тональность и структура наброска сохранились и в теме, хотя в наброске изложена не вся песня, а только ее начальное построение I).

1. a)

Clar. in G
Horn in F
Vcl. in G
Cb.

p dolce ed espr. molto

В окончательном варианте присутствуют те же гармонические функции, но сам тип фактуры становится более прозрачным и ясным. В своих поисках облегчить плотность и вязкость музыкальной ткани автор стремился создать гармонический фон, соответствующий пентатонному ладу башкирской песни.

Ощущение легкости и прозрачности звучания в значительной степени достигается и благодаря использованию Мясков-

I) Песня "Грусть" изложена в форме периода из двух предложений с небольшим заключением.

ским солирующими инструментами. Так, в первом проведении и в репризе башкирскую тему ведет английский рожок в сопровождении струнных и арфы. В коде мелодия запева вновь звучит у английского рожка, а затем передается кларнету.

Отметим, что применение английского рожка для характеристики башкирского напева является отнюдь не случайным: восточная образность, со свойственной ей экзотичностью и импровизационностью изложения, предполагала красочный и в то же время подвижный тембр характерного по звучанию инструмента с хорошими техническими возможностями. Английский рожок, по звучанию несколько напоминающий среднеазиатский най, более всего удовлетворял этим требованиям.

Здесь прослеживается одна из специфических особенностей оркестрового мышления Мясковского, проявляющаяся в тесной взаимосвязи образа и тембра. Показательна инструментовка композитором мелодий, интонационно связанных с русской образностью. Для передачи своеобразного колорита лирических протяжных тем, их красоты и певучести Мясковский чаще всего использует тембр кларнета — стилизованный прием, глубоко связанный с русскими классическими традициями оркестрового письма. Вспомним соло кларнета во вступлении к первой части Двенадцатой и Пятнадцатой симфоний, в прологе Двадцать первой, во введении к побочной партии первой части Двадцать седьмой симфонии. Известна образно-драматургическая роль кларнета в оркестровой ткани Шестой симфонии Мясковского I).

Таким образом, воплощение народной образности в музыке Мясковского неизменно сопровождалось поисками тех или иных оркестровых решений, той или иной тембровой драматургии.

В целом, инструментовка Восьмой симфонии — показательный образец того, как сам "этнографический" замысел произведения, задуманного в виде симфонии о Степане Разине, с широким применением народно-песенного материала, повлиял на общую драматургию и стиль произведения. Об этом, в

I) Аналогичную тембровую нагрузку выполняют солирующие кларнеты в партитурах Третьего фортепианного концерта Прокофьева и "На поле Куликовом" Шапорина.

частности, свидетельствуют строки из письма Мясковского к Прокофьеву: "У меня в оркестре теперь... какое-то совсем иное направление: 8-ю симфонию... я излагаю как-то, словно, по-камерному" I).

Другой пример обращения Мясковского к восточному фольклору связан, как уже упоминалось, с казахской народной темой, введенной композитором в музыку среднего раздела второй части Четырнадцатой симфонии, ор.37, *C-dur* 2). Это мелодия шуточной песни "Старик и старуха" ("Шал-Кемпер"), заимствованная композитором из сборника А.Затаевича "500 казахских песен и кюев" (368) 3).

Старик. Мерно. $\text{♩} = 120$

Старуха. Тот же темп. С тихой извительностью.

Назойливо допекает старика

Создавая атмосферу живой комической сценки, Мясковский прибегает к форме вариаций, построенных по принципу чередования резко контрастирующих между собой частей песни. Обращают на себя внимание остроумие и изобретательность композитора при характеристике персонажей казахской песни. Приемы своеобразной театрализации проявляются на всех уровнях: в тематическом развитии, средствах гармонизации, поли-

I) Из письма Н.Я.Мясковского к С.С.Прокофьеву от 16 марта 1925 г. - В кн.: Прокофьев С.С., Мясковский Н.Я. Переписка. М., 1977, с.212.

Восьмая симфония, ор.26, *A-dur*, созданная в 1925 г., представляет собой монументальное произведение эпико-драматического склада.

2) Четырнадцатая симфония (1933) - светлое, жизнеутверждающее произведение с ясно выраженным песенно-танцевальным характером тематизма.

3) В примечании к песне сказано: "Эта комическая пьеска имеет за собой следующую программу. Старые супруги поссорились из-за того, что налетевший вихрь разнес по лугу собранный ими стог сена. Старик добродушно оправдывается, но злая старуха язвительно его допекает".

фонизации ткани, тональной организации, особенностях агогики и, наконец, в отборе оркестровых красок.

Так, по сравнению с неторопливой и незамысловатой по своему рисунку мелодией старика, имеющей ясно выраженную диатоническую основу, интонационная сфера грозной и сварливой старухи более сложна и насыщена хроматизмами. Недаром ей адресована ремарка А.Затаевича: "с тихой язвительностью".

Представляет интерес также тип тональных соотношений в рамках вариационной формы, избранный Мясковским в трактовке казахского напева. В сборнике Затаевича обе части песни изложены в одной тональности — *A-dur*. Мясковский сохраняет неизменную ладовую основу только для первой половины темы, вторую же характеризуют резкие и неожиданные сдвиги в тональности *F-dur* и *Es-dur*, что является еще одним колоритным штрихом к портрету старухи. В основной тональности обе части темы появляются только в последнем кульминационном проведении, где они звучат одновременно и почти сливаются в общем потоке оркестрового звучания, обозначенного чуть позже авторским указанием — *fervore* — свирепо, неистово (см. пример на с.156).

Отметим эффектный прием, используемый Мясковским для показа динамически развивающегося действия — ускорение темпа (*accelerando e cresc.*) к концу каждого проведения второй половины песни соответствует моменту появления заключительного мотива, когда старуха, исходя из ремарки Затаевича, назойливо допекает старика. Эта кульминационная зона строится на основе неоднократного повторения цепи одних и тех же отрывистых интонаций на фоне все более уплотняющегося звучания оркестра.

Расширение оркестрового диапазона, принцип постепенного увеличения голосов, по мере приближения к кульминационной точке — еще один прием из богатейшего арсенала выразительных средств музыки *Andantino* в Четырнадцатой симфонии Мясковского. Начальные же проведения тем, как всегда, связаны с использованием композитором чистых, однородных тембров. Так, например, начало темы старика, данной двухголосном изложении, поручено гобой и английскому рожку. За-

тем уже подключаются кларнеты, фаготы, валторны в сочетании со струнными.

3. *f* *cresc.*

Fl. *f* *cresc.* *acc.*

Pic. *fff* *al.*

Cl. *ff* *al.*

Fag. *ff* *al.*

Cox *ff*

T *ff* *al.*

Tb *ff* *al.*

Cim. *f* *cresc.*

f *cresc.*

Мясковский проявляет тонкую изобретательность, используя не весь массив оркестра, а умело комбинируя различные его пласты. В этой связи показательно второе проведение темы старика у первых и вторых скрипок на фоне аккомпанемента низких струнных и аккордов группы деревянных духовых. Этот фон затем передается флейтам (включая флейту пикколо) и

кларнетам. Резкий контраст составляет вступление темы старухи, данной в пронзительном звучании трубы. В тот момент, когда обе темы вступают одновременно, происходит резкая поляризация тембровых красок. В то время, например, как тромбон с тубой ведут первую половину песни — тему старика, вторая появляется в высоком регистре — у флейт и кларнетов.

При всей оригинальности трактовки казахской народной песни Мясковский подчеркивает и своеобразие ее национального колорита, используя оркестровые приемы, подражающие игре на казахском инструменте — домбре. Отсюда — имитация инструментального наигрыша — пустые квинты, двухзвучные аккорды — броски у скрипок и альтов *рiхх.*, возникающие во вступлении к песне и т.д.

Как видим, яркая изобразительность и диалогичность, составляющая специфику и характер казахского народного напева, привнесли в музыку симфонии Н.Я.Мясковского элементы явной театрализации, осуществленной в условиях инструментального жанра. Следует отметить, что подобное явление, в целом мало свойственное стилю композитора, стало возможным благодаря привлечению фольклорного источника, который в данном случае "спровоцировал" Мясковского на активное привнесение в музыку изобразительного начала.

Образцы, о которых шла речь, появились в ранний и центральный периоды творчества композитора, но интерес его к национальному народно-песенному творчеству не иссякал на всем протяжении творческого пути. Неизменно сохранялась привязанность Мясковского к области русского фольклора, проявляемая в двух ракурсах: с одной стороны композитором привлекались подлинные народные темы, с другой — наиболее самобытным для творческой индивидуальности Мясковского стал метод "обобщения через фольклорный стиль", о чем убедительно свидетельствуют "лебединые песни" выдающегося мастера — Тринадцатый квартет и Двадцать седьмая симфония.

С о д е р ж а н и е

	От редактора.....	3
Щуров В.М.	О путях определения историко-возрастной стилистики.....	5
Савельева Н.М.	О некоторых строфических формах свадебных песен (к вопросу о местных песенных традициях).....	29
Гилярова Н.Н.	К вопросу типологии свадебных песен рязанской Мещеры.....	55
Кутырева Г.Г.	О структурно-композиционных особенностях белорусских живых песен....	74
Кошелев А.С.	Традиция балалаечных ансамблей в Белгородской области.....	91
Солощенко Л.Ф.	К изучению духовной лирики старообрядцев (покаянный стих "Уже прощество совершился").....	103
Федорова Г.С.	К проблеме связи ладового мышления в русской монодии и русской народной песни.....	121
Старостина Т.А.	Фольклорные истоки гармонии раннего Стравинского.....	132
Джержималиева Г.М.	Мясковский и восточный фольклор....	149

Проблемы стиля в народной музыке.

Сборник научных трудов.

Редакторы: В.М.Шуров, Н.М.Савельева, Н.Н.Гилярова

Л-102525

Подписано к печати 9. I. 1986г.

Формат 60 x 90/16

Уч.-изд.л. - 9,5 , 10 лл.

Тираж - 300 экз.

Заказ № 3152 Гона - Гр.50к.

Типография ХОЗУ Миннефтепрома