

Рабочий



Рабочий
музыкальная
фольклористика

I

экземпляр

Ск

Иванов

Равкин

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Выпуск I

Всесоюзное издательство
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»

Москва, 1973

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
А. В. Рудневская. Аранжировка музыкально-поэтической строфы песни «Ильинский собор летает»	6
Б. П. Рабинович. Становление аналитической песни «Петербургские фортепиано»	35
С. П. Шульгина. Некоторые особенности ритмики русских народных песен	66
А. А. Ткачов. Об особенностях ладообразования в жанре трудовых артельных песен	84
В. М. Шуров. О ладоном строении белорусских песен	107
Э. Г. Алексеев. Некоторые особенности музыкальной организации традиционной музыкальной мелодики	138
Е. В. Писаковский. О некоторых методах изучения наиболее общих закономерностей в народной музыке	174
Н. К. Свиридов. Из истории вишнев и публюкский азербайджанского музыкального фольклора	187
Summary	210
Zusammenfassung	213

Сборник подготовлен в Фольклорной комиссии
Союза композиторов РСФСР

Редактор-составитель

А. А. БАШИН

М $\frac{0911-219}{082-(02)-73}$ 470 72

© Издательство «Советский композитор», 1974 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Область музыковедения, именуемая музыкальной фольклористикой (этномузыкологией), все более осознает себя самостоятельной музыковедческой наукой со своими объектом и предметом, задачами и методами исследования. Музыковедами-фольклористами накоплен огромный фактический материал, который ждет своего научного и художественного осмысления. Понятно, что развитие музыкальной фольклористики не может быть успешным без интенсивной теоретической работы, без взаимного обмена опытом, без ознакомления научной общественности с достижениями отечественных и зарубежных ученых. А для этого должна быть налажена постоянная и своевременная публикация новых интересных работ. Поэтому Фольклорная комиссия Союза композиторов начинает систематическую публикацию сборников статей по музыкальной фольклористике.

Сборник открывается статьей профессора А. В. Рудневой «Анализ музыкально-поэтической строфы песни „Высоко сокол летает“». В музыкальной фольклористике давно сложилось мнение, что подтекстовка напевов в первых печатных сборниках русских народных песен выполнена без необходимого знания законов народно-песенного стиха. Опираясь на закономерности народного силлабического стиха и исходя из единства стиха и напева в народной песне, А. В. Руднева дает один из возможных вариантов реставрации музыкально-поэтической структуры песни из сборника И. Прача.

Для проверки достоверности результатов реставрации А. В. Руднева пользуется сравнительным анализом двенадцати вариантов песни, известных по более поздним записям и публикациям, включая в этот анализ и реставрированный вариант.

Выделению признаков, позволяющих объединить всю группу вариантов одной песни в стилистическую единую «песенную семью» и отграничить ее от внешне сходных, но инородных вариантов, не относящихся к данной «песенной семье», посвящена статья Б. И. Рабиновича «Стилевой анализ песни „Петербургская дорожка“». Среди таких признаков Б. И. Рабинович особо выделяет специфику мелодико-стихового ритма.

В статье С. И. Пушкиной «Некоторые особенности ритмики русских народных песен» на материале записей, сделанных в Пермской области, изучаются особенности взаимодействия музыкального и поэтического ритмов. В своем понимании вопроса автор продолжает линию исследования, намеченную В. М. Беляевым в статье «Связь ритма текста и ритма мелодии в народных песнях» (см. журнал «Советская музыка», 1966, № 7).

В музыкальной фольклористике мало работ, обобщающих специфику ладообразования в народной музыке. Это связано со сложностью и масштабностью самой проблемы лада, а также с малочисленностью исследований, посвященных частным вопросам народного ладового мышления. Поэтому в первый выпуск сборника включены сразу три статьи, в которых ставится и в какой-то мере решается тот или иной частный аспект проблемы. Это статьи А. А. Банина «Об особенностях ладообразования в жанре трудовых артельных песен», В. М. Щурова «О ладовом строении южнорусских песен» и Э. Е. Алексеева «Некоторые особенности звуковысотной организации традиционной якутской мелодики».

Гипотеза о влиянии ритмических особенностей языка и речи на метроритмическое строение народных песен, обуславливающим национальное своеобразие музыкальных культур разных народов, проверяется и конкретизируется в статье Е. В. Назайкинского «О некоторых методах изучения наиболее общих закономерностей в народной музыке». Логический ход мыслей подводит авто-

ра к проблеме взаимосвязи лада с акцентно-метрическими особенностями народных песен.

Сборник завершается статьей И. К. Свиридовой «Из истории записей и публикаций азербайджанского музыкального фольклора», в которой на большом фактическом материале автор прослеживает основные этапы собирательской и научной работы в области азербайджанской музыкальной фольклористики на протяжении последних шестидесяти лет.

А. Банин

А. В. Руднева

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОЙ СТРОФЫ
ПЕСНИ «ВЫСОКО СОКОЛ ЛЕТАЕТ»

Первые публикации песни «Высоко сокол летает» относятся ко второй половине XVIII в. В сборнике И. Прача (1790) она значится в составе протяжных в сольном варианте с фортепианным сопровождением¹. Исследуемая нами песня не имеет «паспорта», указывающего на автора записи, а также на источник и место записи².

¹ *Andante sostenuto*

Вы - со - ко со - кол вы - со - ко со - кол
со - ко со - кол со - кол
Вы - со - ко со - кол ле - та -
ет Вы - со - ко со - кол вы - со - ко со - кол ле - та -
ет Вы - со - ко со - кол ле - та - ет
Вы - со - ко со - кол вы - со - ко со - кол

¹ Львов — Прач. Русские народные песни: 1-е издание — СПб., 1790. 5-е издание под редакцией В. М. Беляева. М., 1955, № 34.

² Согласно 1-му изданию, авторство записи приписывается И. Прачу. В 4-ом издании 1894 г. под редакцией Н. Е. Пальчикова

Эта песня привлекла наше внимание необычностью строения ее музыкально-поэтической строфы: подтекстовка напева в ней имеет, по нашему мнению, либо нарочито свободный, композиторский, либо дилетантский характер. В настоящей статье предпринята попытка реставрировать музыкально-поэтическую структуру песни методом раскрытия единства стиха и напева.

В первом разделе статьи анализируется текст поэтической строфы на предмет приведения его в соответствие со структурой музыкальной строфы¹.

Второй раздел посвящен сравнительному анализу вариантов песни, ставших известными по более поздним записям и публикациям. Этот анализ дает возможность проверить эффективность метода реставрации, установить жанровую специфику песни, проследить, каким изменениям она подвергалась и как происходил этот процесс на протяжении ста восьмидесяти лет, выявить степень сохранности присущих песне традиционных черт.

В третьем разделе рассматривается вопрос об авторстве записи варианта «Высоко сокол летает» из сборника И. Прача и о месте этой песни в истории русской музыки XVIII в.

В песне имеется явное несоответствие между напевом и текстом. Дефектной является поэтическая строфа, поэтому, вопреки привычному нам порядку начинать анализ с раскрытия структуры стиха и поэтической строфы, рассмотрим сначала структуру мелодической строфы.

Мелодию строфы можно расчленить на девять музыкальных построений² (в примере 2 они обозначены цифрами 1, 2, 3 и т. д.).

в предисловии отмечается участие в создании сборника А. Н. Львова. Однако не установлено, при каких обстоятельствах оформлялась песня в нотах и тексте: кто пел, кто записывал мелодию и текст, где происходила запись, от кого и когда песня была записана.

¹ Этот анализ является одним из серии многочисленных анализов, выполненных нами в процессе изучения русского народного творчества.

² Часто вместо термина «построение-фраза» мы употребляем равнозначный термин «мелодическая строка».

2 *Andante sostenuto*

Первая фраза — запевочная; вторая и третья — вопросо-ответного характера, в них сосредоточено тематическое зерно песни. Четвертая и пятая — хоровое проведение тематического зерна с иным ответом, в основе которого лежит нисходящее секвенционное движение; шестая — построение припевного, разработочного плана с ярким взлетом в мелодии и утверждением кульминации в гармоническом соль миноре. Седьмая фраза — варьированное повторение четвертой с типичным для русских песен ритмическим стягиванием четырехчетвертной фигуры в двухчетвертную:

3.

а) 28 29 30

б) 14 15 16 17

Завершает мелодическую строфу варьированное повторение тематического зерна: (8 и 9 строки)

Важную роль в мелодическом развитии напева играет его ладовая основа. Главная тональность напева — си-бемоль мажор — раскрывается в двукратном проведении темы вопросо-ответного характера в начале и в конце строфы. Параллельный соль минор выступает также дважды: в первой, запевочной фразе и в кульминации мелодического развития — в конце шестой фразы, где он подготовлен тональностью фа мажор, появляющейся во втором звене секвенции. Возвращение в си-бемоль мажор осуществляется через мелодическую связку, воспроизводящую мелодию четвертой фразы в качестве «узелка», прикрепляющего репризное проведение тематического ядра к построению разработочного характера¹.

В целом структура мелодической строфы в известном смысле уникальна. Подобный тип структуры среди традиционных народных песен почти не встречается. Его можно найти в городских кантах XVIII в.

Поэтический текст песни вне напева состоит из шести неравносложных стиховых строк:

Высоко сокол летает,	8 слогов
Повыше того белая лебедушка.	12 «—»
Слетался сокол с белою лебедушкой.	12 —»—
Спрашивал <u>сокол</u> ,	5 —»—
Спрашивал сокол у белой лебедушки,	12 —»—
Где, лебедь, была?	5 —»—


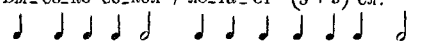
Больше других в тексте пятисложных групп. В двенадцатисложных они стоят впереди (5+7 слогов), что почти никогда не встречается в русских народных песнях. 4 строка — пятисложная — встречается в тексте дважды: как самостоятельная строка (4) и как начальный полустих в двенадцатисложнике (пятая строка).

¹ Подробнее о ладе песни см. на стр. 21.

6 строка — тоже пятисложная — как будто бы потеряла свою семисложную группу, хотя смысловое ее значение подчеркивает конец мысли (Где, лебедь, была) и воспринимается она как концовочная.

В целом, несмотря на законченность мысли, в тексте нет развития сюжета. Вопрос поставлен, а ответа не последовало. Видимо, приведен неполный текст песни, и авторы сборника П. Прача либо его не знали, либо сочли возможным не помещать продолжения¹.

Чтобы установить структуру стиха в песне, выявим его ритмическую основу. При этом основополагающим будет разработанное нами положение о ритмике народного силлабического стиха. Согласно этому положению, в стиховой строке с четным количеством слогов все слоги являются одновременными, а в стиховой строке с нечетным количеством слогов последний слог является долгим². Исходя из указанной закономерности народного силлабического стиха, для первых двух строк можно записать следующее ритмическое выражение:

	(6+4) ед.
Вы_со_ко со_кол / ле_та_ет	(5+3) сл.
	(6+8) ед.
По_вы_ше то_го / бе_ла_я ле_бе_ду_шка	(5+7) сл.

Выписав стихи отдельно по полуступициям, получим такое соотношение стиховых строк:

Пятисложные	Семисложные
1. Высоко сокол	летает)
(или Летает сокол	высоко)
2. Повыше того	Белая лебедушка
3. Слетался сокол	С белою лебедушкой
4. Спрашивал сокол	—————(нет)
5. Спрашивал сокол	у белой лебедушки.
6. Где, лебедь, была?	—————(нет)

Поскольку конечная строка песни у Прача является пятисложником и поскольку для русских песен типичен

¹ Более развернутый по сюжету текст песни мы находим в записи Ф. Лаговского. Народные песни Костромской, Новгородской и Ярославской губерний, вып. 1, с приложением тетради нот. Череповец, 1877, № 15. См. пример II б.

² См. А. В. Руднева. Ритмика стиха и напева в русской народной песне. Известия Института музыки БАН, т. XIII. София, 1969.

стих со структурой (7+5), а не (5+7), попробуем поменять пяти- и семисложные полустишия местами:

Семисложные	Пятисложные
1. Высоко (. . . .) (или летает (. . . .))	летает сокол высоко сокол)
2. Белая лебедушка	повыше того
3. С белою лебедушкой	слетался сокол
4. У белой лебедушки	спрашивал сокол
5. (Белая лебедушка) (нет)	Где, лебедь, была? Вар. Где же ты была?

Теперь ритмическое выражение полустиший будет уже иное:

Семисложные строки могут быть пропеты и так, что долгота с последнего слога оказывается перенесенной на третий от конца строки ударный слог:

Такое положение долгого слога сближает ритмику семисложного полустишия с ритмикой пятисложного — у обоих долгота падает на пятый слог:

Естественно, что в процессе распевания мелодии два неравносложных и неравновременных полустишия могут быть уравнены во времени, при этом последний слог пятисложной группы длится не две, а четыре счетных единицы времени:

Такое выравнивание встречается в народных песнях довольно часто. Возможно, оно имело место и в нашей песне. Действительно, первые два вопросо-ответных варианта темы имеют по 8+8 счетных единиц, а третье проведение тематического зерна — 8+6 счетных единиц.

Теперь соотнесем семи- и пятисложные стиховые строчки с мелодическими фразами, состоящими из 8 и 6 счетных единиц.

Легко убедиться в том, что семисложные строчки естественнее соединяются с вопросными музыкальными фразами, а пятисложные с ответными. Это показано в примере 5, где под парные вопросо-ответные построения (2 и 3, 4 и 5, 8 и 9) подписан цезурованный двенадцатисложник (7+5):

а) Рецирива в конце $\frac{8+6}{7+5}$ (J) (31-37)

б) Тема начальная $\frac{8+8}{7+5}$ (J) (6-13)

в) Тема вариированная повторением в хоре $\frac{8+8}{7+5}$ (J) (14-21)

Седьмая фраза, состоящая из 6 счетных единиц, естественно, требует пятисложного полустигшия.

Что касается срединных тактов кульминационного развития, то здесь подтекстовка может быть вольной, имеющей значение припевности, например, повторы одного, двух слов из стиха или целого пятисложного полустигшия. Можно предложить несколько вариантов подтекстовки:

21 22 23 24 25 26 27

где ле-бедь

бы-ла
 где ле-бедь
 бы-ла

бы-ла да где ле-бедь бы-ла бы-ла-же(хуже)
 где ле-бедь бы-ла бы-ла бы-ла бы-ла бы-ла-же(лучше)
 бы-ла бы-ла

Далее уточним подтекстовку запевочной первой фразы. В ней отчетливо выступает пятисложная шестимерная ритмика с явным «временным довеском», на 4 и 5 тактах (возможность подписать здесь семисложную стиховую строку также не исключена). В записи Прача в этом месте — пятисложная строка, и мы ее временно оставим в таком виде до выявления ее роли в общей связи между строками.

7. Запев в начале строфы (такты 1-5)

Где ле- бедь бы- ла, бы- ла (лучше)
 Бе- ла- я ле- бе- ду- шка (хуже)

Таким образом, поиск единой для стиха и напева ритмической формулы показал, что поэтический текст в сборнике Прача подан не в той последовательности полуступицей, в какой того требует напев.

Итак, структура стиха найдена: 7+5 слогов. Чтобы все строки текста в записи Прача получили единую редакцию, необходимо еще реконструировать слоговой норматив первого стиха: перевести его из восьмисложного в двенадцатисложный. Для этого придется либо примыслить недостающее четырехсложное слово, либо поискать его в поздних вариантах этой же песни¹. Предложим сначала свое решение первого стиха: «Высоко (в поднебесье) летает сокол». (Любопытно, что сходный стих упоминается в статье Г. Р. Державина о песнях из сборника Прача².) Теперь можем заполнить

¹ В период работы по реставрированию текста у нас не было ни одного варианта записи песни, но уже был выработан метод.

² Г. Р. Державин. Рассуждение о лирической поэзии. О песне. Соч. Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VII. СПб. Говоря о стихотворении в сборнике И. Прача, Державин пишет: «...[стихотворение] отличается большей частью в началах песен едва ли не от всех иностранных отрицательными сравнениями и сокращенными прилагательными именами, как то «не ясен сокол по поднебесью, черн ворон» вместо черный, что придает ему некоторую особенную загадку, важность и силу», «большая часть без рифм; разного рода и мера стихов; а не так, как ныне пишутся с рифмами, одними почти трехстопными ямбами и хорейми». Цит. по книге Т. Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века», т. I. стр. 256. «Рассуждение» относится к 1812 г.

Всю музыкальную строфу песни текстом первого исправленного стиха:

В. ①

Вы - со - ко со - кол, со - кол
Вы - со - ко в под - не - бе - сьи ле - та - ет со - кол
Хор
Вы - со - ко в под - не - бе - сьи ле - та - ет со - кол, со - кол, со -
- кол, со - кол, со - кол, со - кол, со - кол, со - ко - лик ле - та - ет со - кол
Вы - со - ко в под - не - бе - сьи ле - та - ет со - кол.

В окончательном виде весь реконструированный текст песни в целом по записи Прача получает следующую редакцию:

Высоко (в поднебесье)/летает сокол,
Белая лебедушка/повыше того.
С белою лебедушкой/слетался сокол,
У белой лебедушки/спрашивал сокол:
(Белая лебедушка)/где же ты была?

Убедиться в правомерности намеченной подтекстовки нам поможет рассмотрение чередования музыкально-поэтических строф в их логической последовательности.

По установившейся традиции в XVII—XVIII веках лирические песни распевались в условно называемой нами «двухстрофной» форме, когда первая запевочная строфа заполняется одним первым стихом, а вторая начинается с новой запевки-связки на тексте из предыдущей музыкально-поэтической строфы и заполняется дальше вторым стихом. Структура второй музыкально-поэтической строфы становится мерой для последующих музыкально-поэтических строф (ср., например, «Горы Воробьевские», «Надоели ночи, надоскучили» и др.).

Исходя из этого, предположим, что и в нашей песне первая строфа начинается с главной запевочной темы (с 6 такта), а вторая и все последующие строфы — со связующего запева (1—5 такты) на переходящем из первой строфы пятисложном полустихе. В таком случае, все строфы, начиная со второй, будут исполняться с за-

9. Запев 1^й строфы

Соло

Вы - со - ко под - не - бе - сь ле - та -

Хор

- ет со - кол . Вы - со - ко под - не -

- бе - сь ле - та - ет со - кол, со - кол, со - кол, со -

кол, со - кол, со - кол, со - кол, со - ко - лик ле - та -

- ет со - кол. Вы - со - ко под -

- не - бесь ю ле - та - ет со - кол.

Запев 2^й строфы

Соло

Ле - та - ет со - кол, со - кол.

Хор

Бе - ла - я ле - бе - ду - шка по - вы - ше е -

- го, е - го, е - го, е - го, е - го, е - го, е -

- го, е - го же. По - вы - ше е - го. Бе - ла -

- я ле - бе - ду - шка по - вы - ше е - го.

певом на тексте второго полустишия из предыдущего стиха. При этом во всех последующих строфах запевная (первая) фраза как бы заменяет собой запевочную тему первой строфы, и, следовательно, первое проведение тематического зерна песни в последующих строфах должно быть исключено.

Подобные «пропуски» в структуре лирических песен также не редки в народной практике (см., например, «Сережа пастушок», «Лучинушка», «Снежки белые пушистые»).

Таким образом, окончательная редакция музыкально-поэтической строфы приобретает следующий вид:¹

1. Запев: Высоко в поднебесье летает сокол,
Хор: Высоко в поднебесье летает сокол,
Сокол, сокол, сокол, сокол, сокол, сокол, сокол,
Летает сокол.
Высоко в поднебесье летает сокол.
2. Запев: Летает сокол, сокол.
Хор: Белая лебедушка повыше того,
Того, того, того, того, того, того же,
Повыше того.
Белая лебедушка повыше того.
3. Запев: Повыше того, того.
Хор: С белою лебедушкой слетался сокол,
Сокол, сокол, сокол, сокол, сокол, сокол, сокол.
Слетался сокол, сокол.
С белою лебедушкой слетался сокол.
4. Запев: Слетался сокол, сокол.
Хор: Белою лебедушку спрашивал сокол,
Сокол, сокол, сокол, сокол, сокол, сокол, сокол.
Спрашивал сокол.
Белою лебедушку спрашивал сокол.
5. Запев: Спрашивал сокол, сокол:
Хор: Белая лебедушка, где же ты была,
Была, была, была, была, была, была же.
Где же ты была?
Белая лебедушка, где же ты была?

Так заканчивается поэтический текст в записи Прача, но, как увидим далее, этим содержание песни не исчерпывается.

¹ Исходя из исполнительской практики, можно утверждать, что образование строфы не из одного, а из двух стихов также не исключено. Однако от этого следует отказаться, потому что: 1) в записи И. Прача на довольно развитую музыкальную строфу положен только один стих; 2) в жанре протяжных лирических песен той эпохи два стиха в строфе лирической песни еще не встречались; в основе музыкальной строфы продолжал оставаться один стих.

Увлекательная работа по реставрации текста в песне «Высоко сокол летает» принесла удовлетворение. Вместе с тем встал вопрос: как проверить правомерность нашего решения музыкально-поэтической строфы?

Для проверки правомерности нашего метода анализа и результатов реставрации, а также для дальнейших наблюдений рассмотрим ряд вариантов песни, известных по более поздним записям и публикациям¹.

Сравнение текстов всех вариантов показывает: а) общность содержания первой части песни до слов «плавает корабль»; б) некоторые разночтения во второй половине песни.

Нас интересует, прежде всего, запевная I строка песни: восьмисложную строку «Высоко сокол летает» мы реконструировали в двенадцатисложную «Высоко в поднебесье летает сокол». Однако ни в одном из семнадцати вариантов поэтического текста такой первой строчки не оказалось. Варьирование I строки имеет следующие три разных комплекса:

I

Высоко под облаком/летает сокол
Под самым облаком/летает сокол
По вольному воздуху/летает сокол
Из-за лесу темного/вылетал сокол
Из зеленой рощицы/вылетал сокол

II

Высоко соколичек/высоко летал
Ясенький соколик, да/высоко ты летал
Ясенький соколичек/высоко сокол летал
Маленький соколичек/высоко летал

III

Летает соколик/сокол высоко
Летает соколичек/сокол высоко
Летает соколичек/очень высоко
Летает соколичек/в поле высоко

Сопоставление всех вариантов текста позволяет извлечь из них наиболее устойчивый, составляющий основное содержание песни (разночтения в концах и отклонения от типового вынесены за скобки):

¹ В нашем распоряжении имеется подборка из двенадцати вариантов текста песни с напевом и пяти вариантов без напева. *Иль*
3 с нотами,

Высоко под облаком/летает сокол,
 Белая лебедушка/повыше того.
 Как сокол лебедушку/схватил за крыло,
 Стал сокол лебедушку/выспрашивать:
 Скажи мне, лебедушка,/где же ты была?
 Соколик мой ясеныйкий,/на синем морю.
 Белая лебедушка,/что ты видела?
 Видела, соколичек,/на море корабль,
 Во этом кораблике/новый чердачок,¹
 Во этом чердачке/горница нова,
 Во этой во горнице/вдовушка живет,
 У этой у вдовушки/дочка хороша.
 Гляделася девушка/на синем море.
 По синему морюшку/уточка плывет,
 По крутому бережку/молодец идет,
 На правой же рученьке/ружьецо несет.
 Хочет добрый молодец/уточку стрелять,
 [Хочет красну девушку/себе замуж взять] — логический
 конец в тексте отсутствует².

мелки
 Переходя к рассмотрению напева, обратим внимание на запись Лаговского в Костромской губернии, датированную 1877 годом. (Это первая публикация нотной записи после И. Прача, остальные записи относятся к XX в.)

10. $\text{♩} = 92$

Ле - та - ет со - ко - ли - чек со_кол вы_со_ко
 ле_та_ет со_ко_ли_чек со_кол вы_со_ко со_
 _кол со_кол со_кол со_кол вы_со_ко.

Данный вариант записан мелкими слога-нотами (восьмыми) без внутрислоговых распевов. По мелодическому контуру, по строфической структуре он ближе других к варианту Прача. Не хватает только запевной первой строчки и шестимерной связки после кульмина-

1 Вар.: Во этом кораблике... 1) Рыболовщички
 2) Матросы живут
 3) Молодец живет

2 Вар.: Кабы эту девицу/к нам ее сюда,
 Взял бы эту девушку/замуж за себя.

ции (наша 7 строка). Кстати, они отсутствуют и во всех других вариантах.

Этот вариант мы берем за основу при сопоставлении со всеми другими.

Текст у Лаговского самый полный и не «тронут» концовкой солдатского и вообще мужского пошиба, как в прочих вариантах. Мотив свадебной лирики в нем наиболее ощутим. Пожалуй, именно этот вариант текста можно было бы назвать той «древней» песней, о которой писали Львов и Серов¹. В тексте Лаговского четче на устойчивом двенадцатисложнике (7+5) прослеживается и древний корень десятисложного силлабического стиха (5+5). Вот первооснова этого текста со структурой 5+5 слогов в нашей «реставрации»:

По небу летал/сокол высоко,
Лебедь белая/повыше его.
Спрашивал сокол:/«Где, лебедь, была,
Что ты видела?»/«На море корабль.
В этом корабле/новый чердачок,
В этом чердачке/нова горница (горница пова),
В этой горнице/вдовушка живет,
У этой вдовы/дочка хороша,
Глядела она/на сине море,
На синем морю/уточка плывет,
А на бережку/молодец идет,
На правой руке/ружьцо несет,
Хочет молодец/уточку стрелять»².

По структуре мелодической строфы к варианту Лаговского близки записи, сделанные в Калининской³ и в Куйбышевской⁴ областях (см. пример № 11/3,4).

Наводит на мысль о первоисточнике и вариант из

¹ «В комической опере Фомина «Ямщики на подставе» (1787) — тенор-соло с полным хором поет песню «Высоко сокол летает»; мелодия эта во всей неприкосновенности взята из народа». А. Н. Серов. Избранные статьи. М., Музгиз, 1950, стр. 202 (статья «Руслан и русланисты»).

² См. текст из собрания П. В. Киреевского. Новая серия, вып. 2, ч. II, № 2187. Отдельные строки (5+5). Текст свадебный.

³ Материалы фольклорной комиссии СК РСФСР. Записана в селе Никольское б. Тверской губернии, ныне Калининской области, на родине Н. А. Львова. Записал А. Н. Гнутов в 1966 г. Нотировала А. Руднева.

⁴ Русские народные песни Поволжья, вып. 1. Песни, записанные в Куйбышевской области. М.—Л., 1959, № 32. Записана в селе Кураповка Богатского района 29 июля 1954 г. В нашем распоряжении имеется фонозапись 1969 г.

Псковской области¹, распетый в стиле северных свадебных песен, в которых и мелодия, и стих полностью повторяются в одной строфе по формуле АА (если не учитывать цезуры внутри стиха (№ 11/10)). Цезура и структура стиха (7+5) ведут нас в эпоху становления лирического жанра (XV—XVII вв.)². Называя песню древней, и Львов, и Серов по-видимому имели в виду, что она была известна около века назад, то есть в XVII в.

Сравнение вариантов между собой показывает ряд устойчивых общих черт в первую очередь в строфике (см. пример № 11/1—12). Наиболее развитым является строфическое строение мелодии в варианте Прача. Во всех вариантах (№№ 11/2—12) наблюдается отсутствие связки (7 строки) и запевной (1 строки). Запевка для начала есть только в алтайском варианте (№ 11/12)³. В других вариантах (№ 11/7—11) исключено сольное проведение тематического зерна. Только во втором псковском, ярославском и Кировском вариантах (№№ 11/9—11) наблюдается четкая форма поэтического текста — АБПБ, которая, как известно, типична для хороводных и величально-свадебных песен. Припевная вставка-кульминация во всех вариантах одинакова (у псковского она отсутствует). Во всех вариантах, кроме алтайского, она восьмимерна со взлетом вверх на речитативном повторе двусложного слова с остановкой на верхних звуках и переходом непосредственно к репризному повторению основного тематического зерна напева. В некоторых вариантах эта вставка заменяет собой первую фразу напева (А) и переходит ко второй и последней фразе (Б) (№ 11/5,6).

Мелодический контур во всех вариантах, кроме алтайского, варьируется мало⁴. Особым сходством отличаются конечные построения музыкально-поэтической строфы (естественно, в единой подтекстовке, типовой для всех вариантов).

¹ Н. Л. Котикова. Народные песни Псковской области. М., 1965, №№ 57, 58.

² Тип (7+5) раскрывается в свадебной песне «Не в трубушку трубили рано по заре». По стилю относится к той же эпохе.

³ Андр. Новиков и В. Левашов. Сибирские народные песни. М., «Советский композитор», 1963, № 8.

⁴ Вариант, записанный на Алтае, стоит особняком. При сопоставлении текстовых вариантов, мелодики, строфики он будет исключением. Его мы привлекаем только по мере надобности.

К числу общих черт относится устойчивая ритмическая поступь с чередованием долгого и короткого слогов (музыкальная хорейская стопность), требующая и в тексте слогонотности хорейского склада стиха. Однако стиховая строка все же представляет собой скорее поздний вид силлабики, построенной на специфической ритмической основе ^сразновременности или равно-^ввременности полустиший

$$\left(\frac{7+5}{8+6}; \frac{7+5}{8+8} \right) \text{ и т.д.}$$

Таким образом, в результате сравнительного анализа вариантов песни мы находим следующие подтверждения правомерности выполненной нами реставрации: 1) текст по содержанию везде одинаков (имеются в виду первые пять стиховых строчек варианта И. Прача до слов «Где, лебедь, была?»); 2) структура силлабического стиха $(7+5)$ слогов, а не $(5+7)$, как у И. Прача; 3) соотношение стиха и напева в восстановленной нами музыкально-поэтической строфе совпадает в основных мелодико-текстовых строках; 4) мелодико-тематическое зерно во всех вариантах единое, общее для всех песен (частичное отличие есть лишь в мелодии алтайского варианта); 5) основные части мелодической строфической формы вопросо-ответной темы, припевной кульминации и заключительной репризной последней строки устойчивы.

Сводная таблица вариантов песни (нотный пример 11) наглядно показывает единство ее мелодической и структурной основы, устойчивость бытования песни за истекшие двадцать лет (со времени первой публикации), вариантность строфической структуры при сохранении основных частей всего напева, если считать основным напев И. Прача.

Сопоставление амбитусов и ладовой организации вариантов песни «Высоко сокол летает» показывает, что все они (кроме 1 и 12) как бы варьируют один напев, представленный наиболее широко по объему звуковой шкалы и по полноте лада в напеве № 4. В этом варианте звукоряд составляет одиннадцатиступенный обиходный мажорный лад с переменными устоями без модуляций. Естественное голосоведение трехголосного хора охватывает полный (без XII-й ступени) звукоряд обиходного лада с выделением его признаков: *ля-бекара*

внизу и *ля-бемоля* сверху. Такой же полный трехголосный хоровой вариант представляет собой № 3 (в его звуковой шкале недостает второго звука снизу, не влияющего на качество лада). И куйбышевский и калининский (№ 3) варианты записаны в последнем десятилетии¹.

Сохранился обиходный лад и в варианте № 12, привезенном собирателями из Алтайского края. Несмотря на значительную «переработку» строфического строения и ладовые опоры в соль миноре (в отличие от си-бемоль-мажорных остальных), общий звуковой объем охватывает девять ступеней обиходного лада с *ля-бекаром* внизу и *ля-бемолем* сверху. В остальных вариантах отчетливо заметно мелодическое сходство с №№ 4 и 3, хотя четыре из них (№№ 5, 7, 8, 10) не имеют *ля-бекара* — нижнего признака лада, а в других отсутствуют оба его признака.

Бытование песни зафиксировано в областях, тяготеющих к Волге — основному торговому пути, направленному к столичному Питеру. Самый южный вариант (без напева) записан в Тамбовской области в 1965 году². Занесена песня и на Урал, и в Сибирь. Трудно сказать, по каким каналам она распространялась. Можно только предположить, что она проникала всюду через армейские части, ибо характер песни весьма определенный — она мужская по тематике, структуре стиха и строфики, по мелодике и по четкой армейской ритмике и припеву.

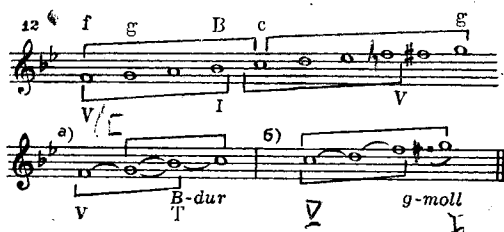
Попадая в различную сословную бытовую среду, песня приобретала и соответствующие типические черты различных жанров. Четырнадцать вариантов текста также показывают и признаки исходного жанра, и черты поздних наслоений.

Наиболее ранний и, как нам кажется, основной жанр песни — свадебный проявляется прежде всего в поэтических образах: белая лебедушка, сокол (как в песне «Вдоль по морю», перешедшей в хороводный жанр из свадебного цикла и исполнявшейся для невесты-вдовы при обряде второбрачия); в сюжете — срав-

¹ Исполнители варианта № 4, жители села Кураповки Куйбышевской области являются хранителями классического репертуара русских городов и посадов Центральной России и портов Поволжья XVII—XIX вв.

² В 1968 г. записан вариант в Белгородской области. *См. также* *в статье* *Новый аббревиатурный указатель*.

нение образа утицы с девушкой-невестой, образа охотника, стреляющего в утку, с молодым-женихом, сватающим девушку (мотив сватовства в других вариантах излагается в форме диалога, как в песне «Матушка, что во поле пыльно»). Это сходство обнаруживается и в ритмике: в исходной пятисложности и шестимерности полустиший $\left(\frac{6+6}{5+5}\right)_{\text{ст}}$ в пятидолжности первой запевочной строки, равной $5/2$; в общности с попевками-интонациями свадебных песен (сравнить, например, с песней «Иза лесу, лесу темного»); в сходстве ладового плана (перемены ладовых устоев сравнить с аналогичными в песне «Как за речкою да за быстрою»); в традиционном запеве от терцового звука на терцию вверх и вниз (1 строка), в опевании устоя $T/1$ (си-бемоль) сверху и снизу (2 и 3 строки), стягивании верхних и нижних звуков к расположенному в середине звукоряда устояу си-бемоль. Трех- и четырехступенная ангемитоника — основа древних напевов. В данной песне она проявляется в «рассредоточенном» виде в конечных опорных звуках мелодических строк (фа — соль — си-бемоль — до) и перед модуляцией (до — ре — фа — соль), причем первая группа представляет собой две сцепленные кварты (фа — си-бемоль и соль — до), а вторая — кварту внутри квинты (до — ре — фа внутри до — соль) ¹.



О том, что исходный напев песни в основе имел стих со структурой (5+5) и соответствующей ей шестимерной ритмикой, говорит текст, переведенный нами на десятисложный (см. выше), и мелодические шестимерные фразы ²:

¹ Ср. пример № 17 а, б с началом песни «Не было ветру».

² А также подчеркнутая опорность долгих пятых слогов любого из полустиший, опирающихся на пятую и шестую доли мелодической строки.



Именно они, по-видимому, были теми мотивами-зернами, из которых разрослась песня в варианте И. Прача.

Воинский, солдатский песенный жанр выражен в финале сюжетной линии большинства вариантов (море, корабль, вдовушка с дочерью и «кабы эту девицу, к нам ее сюда»). Развернутая пейзажность образов сближает песню с такими воинскими, как «Горы Воробьевские», «Уж ты, поле», «Ой да ты, калинушка», «Соловей с кукушкой» и др. С воинской песней роднит

ее пунктирная ритмика , отсут-

ствие больших лигатур (нереконструированный прачевский вариант в счет не идет), подчеркивание ритма-шага. Типична для воинской песни музыкально-поэтическая припевная строка в середине строфы с задорным, даже лихим взлетом на вершину амбитуса и закреплением мелодии на верхнем *соль* («сокол, сокол, сокол, /сокол, сокол, сокол, соколик»). Текстовое заполнение этой припевной строчки типично для мужских и, в частности, для воинских песен. Важно и то, что мелодические фразы вопросо-ответного построения в конце строфы перекликаются с концовкой воинской песни «Солдатушки, бравы ребятушки, а где ваши жены»¹:



¹ Вопросо-ответность в тексте солдатских песен, рассматриваемых нами. Некоторые тексты (варианты) ее явно по-мужски тенденциозны: на корабле матросы, рыболовнички, молодец.

Не исключено, что особенности мужской песни привнесены в «Высоко сокол летает» из быта трудовых бурлацких артелей.

К протяжному жанру песня отнесена авторами сборника по сюжетному мотиву любви (мечта молодца о девушке). С лирическим жанром песня смыкается по следующим признакам: широкий ambitus напева (нона); основной запев (2 и 3 строки) начинается от квинты (I—V) и заканчивается на тоническом устое (I—I), тенденция к двухстрочности (в нашей редакции) с усеченной запевной связкой на переходящем из первой строфы тексте; использование в музыкально-поэтической строфе только одного стиха, несмотря на трехкратное (в первой строфе) проведение основного мелодико-тематического зерна; широкие восходящие скачки на октаву и, наконец, тенденция авторов записи (неизвестно, кто подтекстовывал напев сборника) предельно распеть стих, развить внутрислоговые распевы, «перекрыть» лигатурой чеканность ритма и цезуры между фразами, придать напеву характер элегичности.

Черты хороводности мы находим в наших современных записях, сделанных от певиц, включавших ее в группу хороводных, и, по их свидетельству, исполнявших ее в быту только при хороводе. Эти варианты несут в себе строфическую структуру хороводных песен по форме текста (АБПБ) и напева (АБАБ) (см. примеры № 11/9 и 11/11). Мерность ритма и распевность мелодии, тематика любви и конкретная образность развития действия позволяют включить песню в хороводный жанр.

Позднейший из жанров того времени — кант — также наложил свой отпечаток на песню и, пожалуй, самый яркий, заметный. Широко развитая форма строфы (9 мелодических строк) с припевом (в 6 строке) и приставкой-концовкой (7 строка) — уникальна для русских лирических, хороводных и прочих мужских песен, но в то же время довольно обычна в кантах¹. Преобла-

¹ Кантовая конечная «приставка» (здесь она внутри строфы — седьмая мелодическая строка) «не прижилась» ни в одном из бытовавших в народной практике вариантов. Здесь действует неписанное правило, что песня, пришедшая в деревню из города, получает типовую строфическую песенную «редакцию» соответственно бытующим традициям, исключаящую еще не освоенные новшества форм

дание мажорности в самом напеве и, в частности, в моменты устоев, терцовая минорная переменность в запеве, ярко выраженный гармонический минор с высокой седьмой ступенью в кульминации¹; необычность для народной песни и самой кульминации, секвенции, ладотональной переменности; сведение двухстрочности лирического плана к одной развернутой строфе (последнее может быть отнесено к неопытности авторов записи, поскольку двухстрочные лирические песни научились записывать значительно позднее); наконец, тенденция приблизить народную силлабику к форме «ученой силлабики»² — таковы черты, присущие канту, городскому жанру XVIII в.

*

Теперь перейдем к выяснению вопроса об авторстве записи и степени композиторского «вмешательства» в редакцию прачевского варианта песни.

Еще до публикации песни в сборнике И. Прача, она была известна в обработке для четырехголосного смешанного хора с сопровождением симфонического оркестра по опере Е. И. Фомина «Ямщики на подставе»³.

15 Moderato

Вы - со - ко со - кол,
 вы - со - ко со - кол,
 со - кол,

городского музицирования. Ярким примером служит городской (АБВГ) и сельский (АБВГ зачин и ВГД — мера для дальнейших строф) вариант песни «Последний час разлуки».

¹ Не исключено, что этот мелодический вариант испытал воздействие композиторского вмешательства. См. сводную таблицу вариантов — пример № II/1.

² Для «ученого» (авторского) силлабического стиха характерна структура 7+6 слогов. А. П. Квятковский подчеркивает происхождение «ученого» силлабического стиха в России от народной силлабики. А. П. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1967.

³ Е. И. Фомин. (Либретто Н. А. Львова.) Опера «Ямщики на подставе, или Игрище невзначай». Тамбов, 1787.

Хор

Вы - со - ко со - кол ле - та -

Вы - со - ко со -

Вы - со - ко со - кол

Вы - со - ко со - кол

-ет, вы - со - ко со - кол,

кол со - кол ле - та - -ет,

вы - со - ко,

вы - со - ко,

со -

вы - со - ко со - кол ле - та -

вы - со - ко со - кол, вы - со - ко со - кол, ле -

вы - со - ко со - кол ле - та - -ет, вы - со - ко ле -

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

Вы со-ко, вы со-ко со-кол.
 -ко со-кол, вы со-ко со-кол.
 -та-ет вы со-ко, вы со-ко со-кол.
 -та-ет, вы со-ко со-кол.

Редактор пятого издания сборника Прача В. М. Беляев высказал предположение о том, что песня попала в сборник из оперы Фомина¹. Сопоставление одногласного варианта Прача и хоровой партитуры Фомина действительно показывает, что одногласная мелодия как бы «собрана» из попевок, разбросанных в разных голосах партитуры. Далее В. М. Беляев считает, что одногласный вариант выполнен по хоровой партитуре И. Прачем. Однако не исключено, по нашему мнению, что выборочный из партитуры одногласный вариант предложен Е. И. Фоминым, сотрудничавшим с Н. А. Львовым именно в годы создания оперы и составления сборника.

Заслуживает внимания пометка «Хор» в нотах первого издания сборника на 14 такте одногласного варианта, а в предисловии к первому изданию мы читаем: «Старинная наша песня под № 34 («Высоко сокол летает». — А. Р.) и многие другие начинается выходкою одного голоса, а возвышается потом общим хором»².

Аналогичный текст с некоторым добавлением мы читаем в предисловии ко второму и третьему изданиям сборника, вышедшим, как известно, после смерти Н. А. Львова. Автор этих вариантов предисловия неизвестен. Интересно добавление к упомянутой цитате: «... начинается она выходкою одного голоса и возвышается потом общим хором; по хор, пропуская первую такту, столь правильно вступает в пение и соглашается».

¹ Львов — Прач. Русские народные песни, стр. 6.

² Там же, стр. 39.

последнюю такту со второю, что музыкальному сочинителю нельзя не удивляться, как мог один слух, без помощи письменной музыки довести наших простых слагателей песен до такого искусства и гармонии; тем паче, что до некоторого времени в России никаких музыкальных орудий не бывало, исключая рожка и пастушей свирели»¹.

Пометка в первом издании о вступлении хора именно в том же месте, где вступает хор у Е. И. Фомина, и тонкие наблюдения над хоровым исполнением народных песен, изложенные в предисловиях к сборнику, также подтверждают причастность Е. И. Фомина к публикации песни в сборнике.

Особо следует остановиться на подтекстовке обоих вариантов потного изложения песни. В сборнике И. Прача текст рассредоточен благодаря широким внутрислоговым распевам. Слоги расставлены свободно, не в стиле народной традиции: лигатура перекрывает естественные цезуры между мелодическими строками и, наоборот, естественные слоговые распевы заполнены дополнительными слогами на мелких долях ритма. Совершенно необоснован принцип размещения слогов текста (и самого текста стиха) с игнорированием мелодических цезур и структурной организации всего напева.

В хоровой обработке Е. И. Фомина каждая хоровая партия имеет свою подтекстовку, что придает песне текстовую полифоничность. В народной практике редко бывает разноречье в многоголосных песнях, а если и бывает, то на подголосочном принципе отставания или забегания вперед отдельных певцов, с частичными словесными вставками, но эти «словесные подголоски» в тексте не затемняют основной поступи хорового слова.

У Е. И. Фомина текстовая «полифония» контрастна, она подчеркивает эффект полифонического витья мелодических линий хоровой партитуры.

Сопоставление обеих подтекстовок (в одnogолосном и хоровом вариантах) говорит в пользу хорового, где создается впечатление текстовой многокрасочной штри-

¹ Львов — Прач. Русские народные песни, стр. 45. Только в предисловии ко 2-му изданию это высказывание относится к № 8. Думается, что в указании номера песни здесь произошла досадная опечатка (не замеченная редактором), ибо песня под № 8 не соответствует данной характеристике стиля.

ховки, сочности звучания слов, способствующих выпуклости прочеркивания хоровой «многомелодичности».

Сплетение «разрозненных» подтекстовок, в какой-то степени выполняющих роль инструментальной штриховки, дает густую словесную хоровую партитуру, которая активизирует музыкальную полифонию.

Выведенная из хоровой партитуры одnogолосная мелодия отличается ясностью и выразительностью всего напева в целом, но вследствие текстовой «оголенности» она потеряла упругость и динамическую насыщенность. Подтекстовка в «рассредоточенном» виде стала «жидкой», с пустыми белесыми бессловными пятнами: как будто сохранилась местами только одна краска, а остальные цвета «смылись», «выцвели», поблекли.

Эта «блеклость» подтекстовки, а также сведение ее до восьмисложности стиховой строки (вместо двенадцатисложной) позволяет думать, что одnogолосный вариант в сборнике И. Прача выведен из хоровой партитуры самим Е. И. Фоминым, и возможно, не без участия Н. А. Львова. Подобно В. Ф. Трутовскому¹, Н. А. Львов очищал поэтический текст от излишних наслоений и всяких признаков распетости. Какова же роль И. Прача? Думается, что на его долю выпала задача написать к предложенной мелодии аккомпанемент, выдержанный в едином стиле всего сборника².

Необычность строфической структуры, смелость мелодического и гармонического развития также наводят на мысль о возможном вмешательстве композитора в разработку песни. (И опять, в первую очередь, должно предполагаться авторство Е. И. Фомина, поскольку хоровой и одnogолосный варианты идентичны и вместе с тем свободно транскрибированы один по отношению к другому.)

Это же подтверждается и сопоставлением прачевского варианта с другими безусловно народными вариантами распева.

¹ В. Ф. Трутовский. Собрание русских простых песен с нотами. 1-е издание по частям (1776—1795). 2-е издание (все части в одной книге). М., 1951.

² Гармонизация оркестрового сопровождения у Е. И. Фомина лучше, красочнее и ближе к национальному колориту.

Кто же настоящий автор записи текста и напева песни «Высоко сокол летает»? Может быть, ответить на этот вопрос нам помогут историки, раскрывающие в своих трудах музыкальную жизнь XVIII века, показывающие всесторонние формы музицирования той эпохи, исследующие исторические условия создания сборников народных песен и собственных произведений композиторов? Труды Т. Н. Ливановой, О. Е. Левашовой, Р. И. Зарицкой, С. Л. Гинзбурга, Е. В. Бокщаниной, Ю. В. Келдыша¹ дают нам много ценного и значительного именно в отношении данной песни. Мы не сможем, конечно, процитировать все высказывания по этому поводу, но попробуем раскрыть истину при помощи литературных источников.

Историки-музыковеды предполагают, что песня была сочинена определенным лицом и что автором мог быть С. Митрофанов — певец и слагатель популярных песен, современник И. Прача и Н. А. Львова, Е. И. Фомина, Г. Р. Державина².

Недавно записан вариант текста песни (пока без нот) в Тамбовской области³ — самый южный из всех известных нам. Это очень важно, поскольку поэт Державин несколько лет жил в Тамбове, там же жил певец и руководитель хора С. Митрофанов, бывали у

¹ О. Е. Левашова. Русская камерная песня в первых авторских сборниках. Диссертация. М., 1948 (машинопись — библ. МГК).

Т. Н. Ливанова. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938; Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. М., 1952.

С. Л. Гинзбург (ред.). История русской музыки в нотных образцах.

Е. В. Бокщанина. «Санкт-Петербургский гостиный двор» Матинского, Пашкевича и русская опера XVIII века, Диссертация. (Рукопись в библ. МГК.)

Р. И. Зарицкая. Записи народных песен и их изучение. Очерки по истории русской музыки. Музгиз, 1956.

Ю. В. Келдыш. Русская музыка XVIII века. М., 1966.

² Ю. В. Келдыш. Русская музыка XVIII в., стр. 168—169. «Высказывалось предположение, что песня «Высоко сокол летает» записана «с голоса» известного в конце XVIII в. певца, руководителя хора и автора ряда песен С. Митрофанова». Здесь Ю. В. Келдыш ссылается на вышеприведенную работу Р. И. Зарицкой. «Возможно, — пишет Ю. В. Келдыш, — что Митрофанов был не только ее исполнителем, но и слагателем».

³ Текст песни записал В. Щуров в Тамбовской области, см. нотный пример 11, № 1.

Державина и Е. И. Фомин (как предполагают, у него на службе), и Н. А. Львов (находившийся в родственных отношениях с Г. Р. Державиным). Поиски песни в Тамбовской области могут дать новые сведения и об истоках песни, и об ее авторе.

И все же версию об авторстве С. Митрофанова следует исключить, поскольку его современники называют песню старинной. В предисловии к первому изданию сборника И. Прача мы читаем: «Протяжные наши песни старые суть самые лучшие: сии то суть характеристическое народное пение, с которым при помощи уже искусства в наши времена сочиненные так же протяжные песни (№№ 11, 22, 29) не могут равняться. Они не имеют ни той важности, ни той полноты, как старинные (№№ 3, 5, 15, 17), а и сии, будучи совершенны в простом согласии своем, не имеют, однако, того достоинства в своем сложении разнообразностью гармонических перемен, каковые есть в песне № 34 («Высоко сокол летает». — А. Р.), которая, сколько известно по словесным преданиям, старше еще сих последних»¹.

На более раннюю известность песни указывает и тот факт, что в реестре песен Квашнина-Самарина (XVII—XVIII вв.), автора многих текстов лирических песен, значится среди других и «Высоко сокол летает»². Текста самой песни среди его списков нет. Может быть, это одна из любимых Самариным народных песен, а может быть, это авторский стих с зачином из народной песни. Все это требует еще дополнительных поисков и разъяснений.

На древность песни указывает и А. Н. Серов, подчеркивая ее подлинную народность.

Что прачевский вариант песни не столь древний, было показано во втором разделе настоящей статьи. Убедились мы и в том, что в песне есть признаки композиторского творчества. Вместе с тем мы обнаружили в песне и следы более древнего пласта народного творчества, связывающие его со свадебным жанром. Все это позволяет допустить, что и Квашнин-Самарин (поэт), и С. Митрофанов, и Е. И. Фомин, и, наконец,

¹ Львов — Прач. Русские народные песни, стр. 36.

² С. И. Котков, Н. П. Панкратова. Источники по истории русского народно-разговорного языка XVII — начала XVIII века. М., 1961, стр. 265.

Н. А. Львов могли из некоего, строгого по напеву и традиционного по тексту и структуре варианта свадебной песни создать новую (в строфическом, мелодическом и текстовом распеве) лирическую песню-кант более современного для этой эпохи склада.

Во всяком случае мысли о доле авторского участия возникают именно в связи с развитым кантообразным вариантом у И. Прача и у Е. И. Фомина, представляющим собой сплав народного напева и композиторского мастерства.

Немаловажное значение приобретает факт почти двухвековой устойчивости в народной практике единой мелодико-текстовой основы, восходящей к варианту И. Прача. Но здесь следует принимать во внимание возможное проникновение песни в народные массы и через сборник. Проводниками этой песни в данном варианте могли быть и учителя в школах, и руководители полковых хоров, и любители пения среди студенчества и интеллигенции. Так в числе прочих городских, ставших народными песен «Высоко сокол летает» прижилась и среди сельских любителей пения вошла в народный музыкальный быт.

Пристальное изучение нотных записей и предисловия в сборнике И. Прача (во всех его изданиях), признанное участие Н. А. Львова в создании сборника, скудные сведения о совместной работе над оперой Н. А. Львова с Е. И. Фоминым в период создания сборника, единая строфическая и мелодическая редакция песни в сборнике и в опере позволяют выдвинуть еще одно «дерзкое» предположение, что именно Е. И. Фомин, как музыкант-профессионал, консультировал музыкальную часть в сборнике (записи мелодий); возможно, он представил собственные записи и принимал активное участие в написании предисловия.

Чтобы проверить это предположение, необходимо проникнуть в творческую лабораторию создателей сборника и попытаться установить подлинную роль Е. И. Фомина в подготовке его к печати. Это весьма заманчивая тема для будущих поисков исследователей-историков и, в меньшей степени, фольклористов.

Опыт реставрации песни «Высоко сокол летает» методом анализа, основанного на раскрытии единства стиха и напева, сопоставление ранней записи с позд-

ними вариантами из народной практики, упоминание о песне в исторических документах, в трудах музыковедов, изучающих произведения композиторов — все это, вместе взятое, позволяет определить историческое место песни в профессиональном и народном искусстве, проследить исторические взаимосвязи профессионального и народного творчества.

Значительная часть музыкальной культуры народа — народное творчество привлекает внимание ученых как ценный и достоверный материал для исследования. Назрела необходимость объединить усилия фольклористов, историков и теоретиков для утверждения исторической истины — и в произведениях, извлеченных из «устной народной библиотеки», следует искать следы профессиональной светской музыки раннего и позднего средневековья, не зафиксированных, как известно, ни в литературных, ни в музыкальных (нотных) источниках прошлых эпох.

Народные песни, собираемые и исследуемые музыковедами-фольклористами, дают все более и более достоверные данные о музыкальной культуре средневековья. Они несут в себе признаки стилевого слоя времени, места, сословной среды. Исследование этих признаков позволяет ученым, минуя письменные доказательства, установить и восстановить связи той или иной песни с ее средой и эпохой.

Настоящий многосторонний анализ одной песни как фиксированного документа XVIII в. ведет нас не только к стилевым особенностям этого века, но и раскрывает перед нами корни происхождения песни, уходящие в глубь веков. Нам необходимо научиться читать музыкальный и поэтический язык раннего средневековья в народных песнях, записанных в наше время, и сквозь позднейшие наслоения видеть в них черты глубокой старины. Иных возможностей познать раннюю историю светской музыки русского народа пока нет.

СТИЛЕВОЙ АНАЛИЗ ПЕСНИ:
«ПЕТЕРБУРГСКАЯ ДОРОЖКА»

Сличение вариантов — первое основание к критическому изучению песен: оно раскрывает их историю, указывает пути к изучению песенной речи в связи с напевом и тех самобытных законов, которые руководят народом в создании песен и в исполнении их...

Н. М. Лопатин¹

В предлагаемой статье автор ставит целью выяснить причины, делающие подчас разнохарактерные мелодии группой вариантов одной песни, объединяющие их в «песенную семью».

Побудительным мотивом к написанию статьи явились наблюдения над многочисленными записями старинной рекрутской песни «Петербургская дорожка»². Для целей статьи эта песня оказывается благодарным объектом исследования: она имеет примечательную историю, ее варианты разнообразны по строению, по текстовым признакам.

Почти все записи «Петербургской дорожки» относятся к двум хронологическим периодам: 1891 (?) — 1901 гг. и 1958—1968 гг. Несмотря на то, что история песни восходит, по-видимому, к концу XVIII в., нет никаких следов ее бытования ранее конца XIX в.

Первой из известных ее записей была запись поэтического текста, сделанная И. И. Тихвинским в 1891 (?) г. в нынешнем Данковском районе Липецкой области (это пока единственный южный вариант; см. вариант 62³). Первые музыкальные записи сделали

¹ Предисловие к сборнику «Русские народные лирические песни». М., 1956, стр. 38.

² Первоначально наблюдения были изложены в «Исследовании общих для ряда вариантов лирических песен музыкально-поэтических элементов» (1962—1963 гг., рукопись — Кабинет народной музыки Московской консерватории) и докладе на конференции московских фольклористов в январе 1966 г.

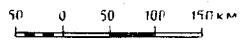
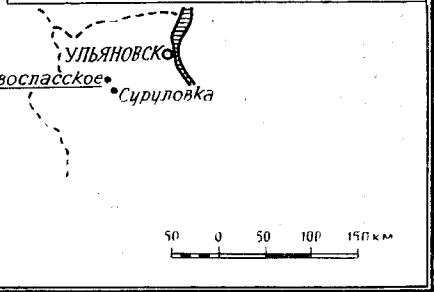
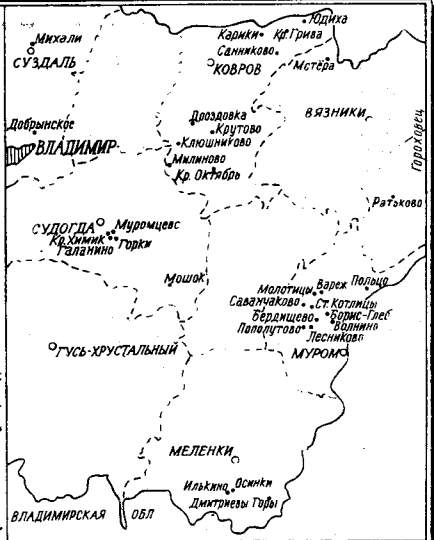
³ См. в приложении на стр. 61 полный перечень записей песни, по нумерации которого даются ссылки на варианты.

И. В. Некрасов (слуховые, 1894 и 1901 гг.; см. варианты 50 и 56) и Е. Э. Линева (фонограммы, 1897 и 1901 гг.; см. варианты 45—49 и 54). Основную массу вариантов принесли консерваторские студенческие фольклорные экспедиции 1958—1963 гг. во Владимирскую область под руководством автора этих строк.

Заслуживает быть отмеченной значительная сконцентрированность вариантов песни именно во Владимирской области, где ее или о ней знает любой приметный певец. В северных, западных и восточных областях она представлена единичными образцами, в южных (кроме Липецкого варианта) она до сих пор не обнаружена. Сказанное позволяет считать «Петербургскую дорожку» принадлежностью репертуара обширного северного района. Факт преимущественного сосредоточения песни во Владимирской области пока не имеет удовлетворительного объяснения.

Возникновение песни относится, по-видимому, к последней трети XVIII в. Упоминание во всех вариантах песни реально существовавшего лейб-гвардии Преображенского полка наводит на мысль, что текст песни отразил действительные события. Во время экспедиции 1962 г. нам довелось услышать предание, относившее сюжет песни к эпохе Екатерины II. По сообщению М. Ф. Красновой (деревня Ратьково Гороховецкого района Владимирской области), марш Преображенского полка был вызван якобы опалой императрицы, сославшей полк пешим этапом, но затем сменившей гнев на милость. Эти сведения помогли нам обнаружить интересный эпизод из «Записок» Г. Р. Державина.

Поэт, служивший мушкетером в этом полку, рассказывает о дворцовом перевороте Екатерины II (низложившей Петра III 28 июня 1762 г.), в котором активное участие принял Преображенский полк: в восьмом или десятом часу вечера 27 июня «тронулись в поход обыкновенным церемониальным маршем повзводно при барабанном бое по Петергофской дороге в Петергоф. Императрица сама предводительствовала в гвардейском преображенском мундире на белом коне... Таким образом маршировали всю ночь. На некотором урочище, не доходя до Стрельной, в полночь имели отдых. Потом двинулись паки в поход... Часу пополудни в седьмом



[28 июня] полки из Петергофа тронулись в обратный путь в Петербург; шли всю ночь и часу пополуночи в 12-м прибыли благополучно...»¹ (выделено везде нами.— Б. Р.).

Почти полное смысловое совпадение выделенных в воспоминаниях мест со словами песни («Петербургская славна дорожка», «Преображенский большой полк солдат», «Не дошедши до новой деревни², становились они отдыхать... во глухую темную полночь») убедительно свидетельствует об их общем фактическом источнике. Так как среди стихов Державина нет ничего похожего на прообраз песни, можно предположить, что памятный марш полка породил и воспоминания Державина и песню на слова неизвестного автора.

Возможно, содержание песни связано и с началом регулярных учений полка в 1765 г. у Красного Села (как нам кажется, это более подходит к упоминанию «рекрутских» слез). В обоих случаях приведенные данные с достаточным основанием позволяют считать, что разбираемая песня связана с историей Преображенского полка 60-х годов XVIII в.

«Петербургская дорожка» является замечательным образцом рекрутской песни. Она сложилась в своеобразную эпоху: усиленно вводимые формы городской культуры повсеместно сталкивались с вековой крестьянской традицией. Видимо, это оказало воздействие на «Петербургскую дорожку», в стилистических чертах которой заметно воздействие и традиционной крестьянской и новой городской песни.

«Петербургская дорожка» считается певцами «устарелой» («бывалишной») песней, ее «за старикам пели». Обычный характер исполнения ее — суровый, сдержанный. Ведь песня, по свидетельству певцов, пелась «в проводины рекрутов». Быстрый темп исполнения одна певица объяснила тем, что пела одна, «а так можно бы и пореже» (медленнее; см. вариант 31).

Рассматриваемая песня глубоко драматична. В описании невыносимых тягот солдатской службы дано сдержанно, с достоинством. Драматизм скрытый, уг

¹ См. «Сочинения Державина под редакцией Грота», т. V. СПб., 1871, стр. 431—432.

² Не связано ли это с названием петербургской местности Новая Деревня?

дываемый по деталям, достигает степени трагического. В этом «Петербургская дорожка» сродни замечательному полотну Левитана «Владимирка».

Приступая к анализу песни, мы должны предварительно определить те признаки, которые заставляют считать ее варианты членами единой «песенной семьи» и отличают ее от других сходных сюжетов, напевов и т. п. Установление состава таких признаков имеет принципиально важное значение, поскольку это направляет собой всю дальнейшую аналитическую работу. Мы выделяем в качестве таковых сюжет песни, вид основного стиха, форму поэтической строфы, мелодику и лад, строение куплета и, что особенно важно,— мелодико-стиховой ритм. Нелишне подчеркнуть, что для уверенной идентификации песни необходимо брать все признаки в их совокупности. Бывает, что при прочих совпадающих признаках контаминацию с другой песней выдает лишь один изменившийся основной стих, либо совершенная несвязанность с данным сюжетом, нарушение мелодико-стихового ритма. Строфическое строение и другие элементы играют корректирующую роль, если формула мелодико-стихового ритма охватывает варианты не только разбираемой, но и другой, отличной от нее, хотя и родственной, песни.

Автор считает целесообразным оговорить значение отдельных терминов, применяемых в статье. Так, понятия основной, или нерассредоточенный, и рассредоточенный, или производный, стих служат для обозначения исходной, простейшей формы стиха и ее модификации в песне, включающей в себя обрывы слов, повторы, усилительные частицы, различного рода вставки и т. п.¹

Существенным признаком, объединяющим варианты песни, является основной стих, независимо от того, находится ли он в песне в чистом виде или только в рассредоточенном. В последнем случае его возможно обнаружить, устранив указанные выше повторы, вставки

¹ Понятия, относящиеся к стиху («распетый» и «нераспетый» стих) и к строфическому строению песни, мы заимствуем из педагогических очерков А. В. Рудневой «О стихосложении в русской народной песне» и «О музыкально-поэтической строфике в народной песне» (Кабинет народной музыки Московской консерватории).

и т. д., так как „нерассредоточенный“ стих является основой ритмического и конструктивного анализа. О правильности полученного результата будет свидетельствовать естественное, без ущерба для смысла, расположение лишь необходимого стихового материала в новой закономерной форме.

Другое, требующее пояснения понятие, используемое в статье,— мелодико-стиховой ритм¹. Под ним мы понимаем соотношение суммируемых длительностей, приходящихся на каждый слог основного, нерассредоточенного стиха. Такое же соотношение, приходящееся на слоги производного, рассредоточенного стиха, называется слоговым ритмом. Понятно, что если в песне стих не рассредоточен, то мелодико-стиховой ритм сольется со слоговым ритмом. Если к тому же совершенно отсутствуют слоговые распевы, то с указанными ритмическими явлениями совпадает и собственно музыкальный ритм.

В протяжных песнях мелодико-стиховой ритм, как правило, не выступает в чистом виде, поскольку в них обычно отсутствует в чистом виде основной стих. А на «поверхности» лирической песни, в ее «внешнем слое» оказывается рассредоточенный стих и соответствующий ему слоговой ритм. Этот последний как бы маскирует мелодико-стиховой ритм распевами вставок, затушеванным цезуры, ритмическими перетяжками (удлинением опорной длительности за счет соседней). Слоговой ритм устойчив для каждого данного варианта (в другом варианте той же песни он уже может быть другим). По нашим наблюдениям, его изменчивость в ключевых местах строфы указывает на разрушение варианта (если только перед нами не плач и не северная былина).

Однако роль подлинного костяка песни, на котором строятся все варианты данной «песенной семьи», играет все же «глубинный» мелодико-стиховой ритм. Для всех вариантов одной песни он один и тот же. Особенности местного стиля воздействуют на него несущественно, тогда как слоговой ритм может меняться под их

¹ Термин В. А. Цуккермана («мелодико-текстовый ритм»), несколько видоизмененный по предложению В. М. Беляева. В формулировании этого понятия автор опирается на аналитическую практику А. В. Рудневой.

влиянием весьма ощутимо. По-видимому, народные певцы при исполнении песен руководствуются в первую очередь чувством именно мелодико-стихового ритма. Мелодико-стиховой ритм — важнейший критерий стиля песни, необходимый для правильного понимания ее структурных, масштабных, строфических и ладогармонических особенностей.

Перейдем к рассмотрению каждого из признаков в отдельности. Главное, что объединяет варианты песни, — сюжет. Если в основе сюжета «Петербургской дорожки» и лежит конкретный поход, то содержание песни более широко — о солдатской доле. Эта тема и описание похода встречаются еще в нескольких воинских песнях. В частности, две из них имеют несколько сходный сюжет: по безымянной дороге идут 2—3 безымянных же полка, либо солдаты, сопровождаемые плачущими матерями¹. От них «Петербургскую дорожку» отличают обязательные атрибуты и образы: Преображенский полк, ночлег под открытым небом, шум березы, слезы солдат или рекрутов.

Примерно треть известных нам ныне вариантов «Петербургской дорожки» после заключительной строфы (с упоминанием слез) имеют различные концовки. Сюжеты последних — «Сидел ворон на березе», «Зашатался мальчишечка по чужой стороне» и т. д. — хотя и солдатские по тематике, но не связаны органически с «Петербургской дорожкой»; кроме того, они встречаются в качестве самостоятельных сюжетов. Одна концовка (см. вариант 14), сходная по сюжетной линии с «Петербургской дорожкой», отличается от последней и формулой стиха (девятисложного: «Впереди идут охотнички. Позади идут невольнички» и т. д.). Сказанное дает основание считать все эти концовки контаминацией и не рассматривать их в настоящей статье.

Полный текст, развивающий сюжет песни, несколько разнится по составу строф в различных вариантах. Ни в одном из известных вариантов не встречаются одновременно все двенадцать строф песни. Сохраняя гармоничные пропорции текста, исполнители обычно

¹ Ср. Соболевский А. И. Великорусские народные песни, т. VI. СПб., 1900, №№ 109—111, стр. 89, 90 и №№ 121, 122, стр. 99, 100.

ограничиваются шестью-семью строфами (как правило, первой, третьей—шестой, одиннадцатой и двенадцатой), несущими главную смысловую нагрузку. Эти строфы также объединяют варианты в песенную семью. Приводим полный сводный текст «Петербургской дорожки» в форме основного стиха с двусложными вставками (выделены)¹:

1. Петербургская с л а в н а дорожка,
Московская с л а в н а широка,
2. Широкая в поле пролегла.
3. Как по этой по с л а в н о й дорожке
Никто по ней не шел, не гулял.
4. Только прѣшел по с л а в н о й дорожке
Преображенский по ней полк солдат.
5. Не дошѣмши до н о в ъ й деревни,
Становились они отдыхать.
6. В чистом поле под б е л ъ й березой
Ложились они крепко спать.
7. [Отдыхали тут солдаты]
Ровнѣхонько-р о в н о три часа.
8. Они спать-то не уснули,
Только думы они думали.
9. Не шуми-ка [ты], б е л а я береза,
Не буди-ка [ты] м о л о д ы х солдат.
10. Мы с похода приустали,
Мы желаем и з д е с ь отдохнуть.
11. Они спали, т о л ь к о не слышали:
Расшумелась[ся] б е л а я береза
Во глухую о н а полунѣчь.
12. Не от ветру о н а расшумелась —
От некрутских о н а горьких слез.

¹ В сводном тексте есть куплеты, входящие в состав лишь одного из вариантов: 7 — липецкого, 8 — суздальского, 9 и 10 — смоленского. В основном же в сводный текст вошли наиболее часто встречающиеся варианты полустуший, главным образом — из владимирских записей.

Второй куплет имеет лишь одно новое полустушие, так как в нем повторяется последнее полустушие первого куплета. Наоборот, в начало одиннадцатого куплета иногда добавляется одна лишняя строка.

1 строка седьмого куплета взята в квадратные скобки, так как реконструирована условно. В публикации Будде (вероятно, с пересказа) строка выглядит так: «Стали отдыхать» (см. вариант 62).

В девятом и одиннадцатом куплетах двусложные вставки расширяются до трех слогов, занимая место одного слога основного полустушия. При реконструкции основного текста этот слог восставливался в квадратных скобках.

Лига над словом «Преображенский» означает, что народные певцы произносят первые два слога слитно, дифтонгом: «Прибраженский» или «Прюбраженский» (е+о во владимирском произношении звучит как и+у).

Исполненный внутреннего драматизма текст развертывается неторопливо. Согласно традициям лирической песни, вначале возникает внешне бесстрастный образ природы: пустынная сумрачная дорога, пролегающая среди холодного безмолвия поля чистого. Для дальнейшего развития текста используется прием «приближения» действия к слушателю-зрителю: вначале — строгий необжитой простор, затем — марш полка и, наконец, суровый воинский ночлег. Кульминация — в конце песни: горькие слезы рекрутов.

Интересны текстовые разночтения в вариантах «Петербургской дорожки». Они обнаруживают родство вариантов, записанных в определенной локальной зоне. Так, первая же строка почти всех владимирских вариантов имеет такой вид: «Петербургская славна дорожка». В вариантах из других областей — «утореная (проторенная)» (Беломорье и Белозерье) «путь-дороженька» (Беломорье, Вологодская и Смоленская области), «московская дорожка» (Калининская, Ярославская и Горьковская (Чкаловский район) области). В липецком, смоленском, беломорском, ярославском и белозерском вариантах встречаются иные вставки в 1 строку: не «славна», как во владимирских, а «была», «наша», «нова». Во многом оказываются схожими варианты текста из Беломорья, Калининской, Смоленской и Горьковской областей. 1 строка третьей строфы в них выглядит так: «Как (Что ль) никто-то (да, по, же) по (на) этой дорожке». Вставки во 2 строку пятой строфы: вместо «они» — «в лесу», «в поле». Аналогичная картина наблюдается во вставках во вторую строку третьей строфы и в вариантах второй и шестой строф.

Внутри самой владимирской группы вариантов образуются подгруппы, различаемые по характерным разночтениям. В муромских и судогодских вариантах одинаковы отклонения от 1 строки четвертой строфы: «Только шел по этой по дорожке» или «только шел-прошел по той дорожке». Вставная строка одиннадцатой строфы («Они спали, не слышали») с ее разновидностями встречается лишь в муромских вариантах. Часто близки варианты слов из песен ковровско-мстерской группы. Отмеченные совпадения указывают на узлокальные черты песенной лексики.

В поэтическом стиле «Петербургской дорожки» соседствуют традиции крестьянской и городской песни. Ряд эпитетов и образов идут от крестьянской лирики. Например, шум березы — символ печали, скорби¹. Тяжко же происхождение форм слов «славна», «некрутский», «дошемши», характерного смещения акцентов на конец прилагательного. С другой стороны, стих песни ближе к городскому, здесь ясно ощущается (а иногда и «материализуется» в ритмической формуле) стопность редкого для крестьянской традиции вида — четырехсложная стопа с ударением на 3 слог (так называемый третий пеон): $\cup\cup\text{—}\cup$.

В пользу предположения, что песня сложена на слова одного из неизвестных поэтов конца XVIII в., свидетельствует, в частности, выразительная аллитерация: выделение «у» в одиннадцатой и двенадцатой строках.

Характерный признак «Петербургской дорожки» — вид, форма ее стиха. Общей для всех вариантов основной является пятнадцатисложный силлабический стих, разделенный на два полустишия по 8 и 7 слогов (см. текст на стр. 42 без выделенных вставок).

Во всех вариантах песни мелодико-стиховой ритм отвечает именно этой форме стиха. Такое соответствие коренной ритмической организации песни и пятнадцатисложного стиха позволяет признать его основным, нерассредоточенным, исходным для остальных форм, наблюдаемых в конкретных вариантах.

Стих, особенно в лирических песнях, не только способствует объединению песенной семьи, но и показывает направление развития песни. В «Петербургской дорожке» основной стих при возникновении песни был несомненно пятнадцатисложным. Однако и в основной форме можно заметить отдельные повторы. Оговоримся, что поэтика традиционной крестьянской песни отличается от поэтики песни городской традиции, в частности, тем, что основной стих песен городской традиции в принципе допускает повторы. Впрочем, и здесь проявляется известная двойственность: если с исследовательской целью попытаться удалить повторы из основного стиха, то мы получили бы стиховую формулу не 8+7,

¹ См. об этом в кн.: Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. М.—Л., 1962, стр. 222—233.

а 6+5 (например, «Как по той дорожке никто не гулял. Прошел по дорожке Преображенский полк» и т. д.). Эта, подчеркиваем, гипотетическая формула свидетельствует об одной из возможных переходных форм от десятисложника (5+5 слогов) старинной лирической и свадебной песен (например, «Горы вы мои, Воробьевские») к относительно многосложным структурам более поздних жанров. Не исключено, что такой переход совершался и в воинской среде. Отдельные лирические песни с солдатской тематикой (скажем, «Уж ты, сад» и «Уж ты, поле мое») обнаруживают именно одиннадцатисложную (6+5) форму стиха. Связь с этой стиховой структурой помогает более глубоко и многогранно представить себе стилевую природу песни.

Дальнейшее развитие стиха «Петербургской дорожки» связано с распространенным в лирической песне приемом — введением двусложных вставок. Такая вставка вводится в каждое из полустиший за счет дробления основных ритмических долей. Основной пятнадцатисложник песни почти во всех вариантах развивается таким путем в девятнадцатисложник: (8+2) и (7+2) слогов (см. текст песни на стр. 42 со вставками). Последняя форма стиха также служит типичным стиховым признаком, объединяющим варианты в песенную семью. Дополнительные вставки в девятнадцатисложник (тоже $2+2=4$ слога) превращают его в двадцатитрехсложник (беломорский, горьковский, ульяновский и другие варианты). Но общим признаком этот максимально рассредоточенный стих пока не является.

Таким образом, стих существует в песне как бы на трех уровнях, причем пятнадцатисложник не выступает самостоятельно, а является, образно говоря, «несущей опорой» для других разновидностей. Примечательно, однако, что каждый слой не закрывает собой полностью предыдущий. Сквозь находящийся во «внешнем слое» девятнадцатисложник явственно ощущается ведущий пятнадцатисложник. Структура двадцатитрехсложника также в достаточной мере позволяет воспринимать обе эти формы стиха. Каждая из перечисленных структур, находясь в основе или «на поверхности» песни, сообщает ей особую выразительность: мерность и ровность пятнадцатисложника, свободная повествовательность и большая активность девятнадцатисложни-

ка, черты патетичности и декламационности двадцатитрехсложника.

Далее рассмотрим группу элементов, относящихся к области ритмики. Среди них особенно важны для нас те, которые связывают ритмику стиха и ритмику напева с ритмикой произнесения, «сказывания» песни, а именно — слоговой и мелодико-стиховой ритм, о которых в общей форме речь была раньше.

Формула мелодико-стихового ритма подавляющего большинства вариантов «Петербургской дорожки» (см. пример 4) свидетельствует скорее о принадлежности к крестьянской традиции (позднейшая крестьянская лирика). Но встречающееся обострение ритмического тяготения к упору пеонической стопы (в смоленском варианте и начале некоторых других) показывает, что в мелодико-стиховом ритме заложены потенции городской песни.

Ввиду того, что и «Петербургская дорожка» и методика выведения мелодико-стихового ритма недостаточно известны, мы считаем целесообразным до разбора мелодико-стихового ритма продемонстрировать методику его выведения на материале одного из вариантов песни¹.

1 Сурово, не быстро

Музыкальный пример 4: «Петербургская дорожка». Музыкальная запись на четырех системах нот в тональности Б-бемоль мажор и 2/4 такта. Под нотами даны слова песни: Пе - те - р - бург - ска - я сла - вна - я до - ро - жка, эх, да до - ро - жка Мо - ско - вска - я, (э) Мо - ско - вска - я сла - вна ши... ши - ро - ка.

Выведение формулы мелодико-стихового ритма в песне с рассредоточенным стихом опирается на выведенный в результате анализа вид стиха (см. стр. 40 и

¹ См. в приложении вариант 4.

44). Первоначальный этап ритмического анализа — выписывание слогового ритма, суммируя при этом все длительности, приходящиеся на каждый слог рассредоточенного стиха (см. пример 2).

В лирической песне обычно после первого этапа можно переходить к заключительному — определению мелодико-стихового ритма. В «Петербургской дорожке», вследствие наличия нескольких закономерных стиховых форм, в качестве следующей ступени сводим слоговой ритм к ритму, отвечающему форме девятнадцатисложного стиха (см. пример 3). При этом мы выравниваем неравнодольные ритмические соотношения в 3, 5 и 9 тактах. Принципиальная возможность такого выравнивания, «усреднения» коренится в практике самих певцов, исполняющих аналогичные места в других строках и строфах то пунктирно, то ровно (см. такты 2—3 в примере 2). Длительности, соответствовавшие слогам, не входящим в девятнадцатисложник, передаются ближайшим слогам девятнадцатисложника (но не нарушая границ основной ритмической доли или построения) ¹.

Наконец, таким же образом* исключаем двусложные вставки в оба полустишия (в примере 3 они подчеркнуты) и передаем их длительности слогам основного нерассредоточенного пятнадцатисложника. В итоге получаем мелодико-стиховую формулу данного варианта. Его основной ритмической долей оказывается половинная. Помещаем здесь также основную формулу мелодико-стихового ритма всех вариантов песни (нижняя строка, см. пример 4).

Во всех вариантах «Петербургской дорожки» на один полный стих вместо обязательных для пятнадцатисложника 16 долей² приходится, как правило, 20 ритмических единиц. Присутствие четырех «лишних» (в сравнении с обычным метрическим объемом) долей вызвано замечательной особенностью основной ритмической организации песни — ритмической вставкой³.

¹ Ввиду того, что нечетные и четные строки аналогичны друг другу, даем ту часть ритмической формулы, которая приходится на один полный стих (два полустишия со вставкой между ними).

² Стих 8+7 слогов ритмизуется равными длительностями с удвоенной последней.

³ См. нижнюю строку в примере 4; штилями вверх выписана ритмизация основного 15-сложника, штилями вниз — четырехдольной вставки. Те же 20 основных долей составляют нормативный

Своим происхождением она, возможно, обязана нарушению внутристихового ритмического соответствия: 16 ритмических единиц на один стих оказались «перегруженными» вкоренившимися двусложными вставками в каждое из полустиший, делающих стих девятнадцатисложным. А 19 слогов требовали бы как минимум 20 ритмических единиц. Вероятно, народные певцы, обладающие тонким чувством ритма, компенсировали это несоответствие введением дополнительных четырех ритмических единиц (поскольку реальные двусложные вставки укладываются в 16-дольный метрический объем полустиший за счет дробления основных долей).

Очень важную роль в достижении конструктивного единства строфы играют цезуры (до и после вставки). В лирической песне стиховые «стыки» внутри строфы обычно перекрываются тем или иным способом, что придает органичную слитность ее частям.

В «Петербургской дорожке» применен оригинальный прием соединения полустиший со вставкой: вставка, имеющая метрический объем всегда больший, чем нормативные $\frac{4}{2}$ (обычно на половинную или четверть — см. примеры 4 и 10), как бы вторгается на «ритмическую площадь» полустиший, образуя с ней «зону наложения». В этой зоне, перед вставкой или после нее находится возглас «эх», «эй да», принадлежащий по метрике полустишию, а по тексту — вставке (на схеме 4 его штили направлены в обе стороны). Этот элемент строения можно назвать «ритмо-стиховым сочленением»: он обеспечивает незаметный, затушевывающий цезуру переход от одного построения к другому, так сказать, «конструкционную модуляцию».

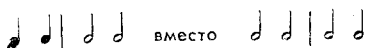
«Вторжение» вставки заставляет сжать до двух четвертей последние два слога первого полустишия (или первые два слога второго полустишия). В некоторых вариантах певцы вообще не допевают последний слог первого полустишия, обрывая его (доро... вместо дорожка, бере... вместо береза, расшуме... вместо расшумелась). Они жертвуют конечным слогом и соответствующей ему половинной для того, чтобы иметь возможность распеть вставку. Вставка воспринимается при этом как допевание неоконченного слова, дополнительно упрочи-

метрический объем трехстрочной строфы. В четырехстрочной он равен 25 долям, а в пятистрочной — 32 долям.

вающее и делающее еще незаметнее соединение обонх построений.

Местонахождение «ритмо-стихового сочленения» является характерным показателем принадлежности варианта к тому или иному областному стилю. Во всех вариантах Владимирской области этот элемент строения находится перед вставкой (на схеме 4 отмечен полукруглой скобкой над обведенным возгласом «эх»); вставку и второе полустишие в них связывает только линия мелодического движения¹. В вариантах из других областей (беломорском, смоленском, ярославских и калининском) «сочленение» всегда расположено после вставки (перед вставкой остается только «зона наложения», см. пример 10). Любопытен горьковский вариант, обладающий двумя «сочленениями» — и до, и после вставки, что содействует наиболее органичной слитности формы.

Знание коренных особенностей песни помогает отличать разрушение основы от варьирования общей закономерности. Так, в некоторых вариантах «Петербургской дорожки» мелодико-стиховой ритм в начале строфы убыстрен:



Иногда такое начало полустишия (первого или второго) компенсируется затяжкой предыдущего построения (строфы или вставки).



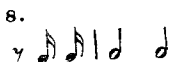
Подобное мы видим, например, в двух вариантах: беломорском и линевском. В этом случае мелодико-стиховой ритм вообще не претерпевает принципиальных изменений (ср. выше с устранением неравнодольных ритмических фигур).

¹ Исключение составляет муромский вариант в записи Линевой (см. стр. 57).

Однако в других случаях, например — в горьковском и в смоленском вариантах, такой компенсации не происходит. Объяснением укорочения в них начальных длительностей может служить структура стиха. Выше говорилось о стопности в песне (третий пеон). В нем, по-видимому, причина особой роли четырехсложных и четырехдольных групп в песне вообще и в ритмической вставке в особенности¹. Первые два слога этой стопы воспринимаются как предъиктовые — своеобразный «ритмический разбег» к икту, опорной — и акцентируемой — доле. Не случайно, что двусложные вставки в основной пятнадцатисложный стих дробят половинные доли главным образом перед ударным слогом второй стопы.



Такой разбег в начале стиха придает песне известную декламационность, мужественность. Отсюда его наличие в вариантах, исполнявшихся мужчинами или в мужской манере (преимущественно муромские и «инообластные» варианты). Ю. В. Ваванов из пос. Мстёра Владимирской обл. (см. вариант 2) сжимает начальный разбег до



Устранив неравнодольность затакта, получим

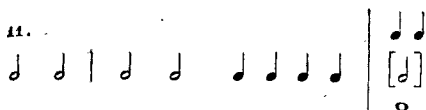


Наибольшее влияние стопности испытывает на себе мелодико-стиховая формула смоленского варианта. Кроме ритмически обостренного начала (повторяется и в начале второго полустипшия, хотя там оно компенсировано затяжкой вставки), в стопе систематически укора-

¹ Вставка по ритмике почти всегда воспроизводит формулу убыстренного начала в обычном виде и в уменьшении (см. прямые скобки в схемах 4 и 10). При ровном начале песни «разбег» вставки воспринимается как элемент ритмической разработки.

чиваются все четыре безударных окончания (в примере 10 обведены), вследствие чего даже сокращается общий метрический объем песни (на шесть четвертей: 17 половинных вместо 20). Но и в таком своеобразном варианте обнаруживается все та же основа мелодико-стихового ритма, хотя и варьированная.

С мелодико-стиховым ритмом неразрывно связано масштабное развитие в песне. Привычные в профессиональной музыке масштабные структуры (суммирование, дробление), членение на фразы, цезуры могут быть безошибочно установлены лишь с учетом мелодико-стихового ритма. Например, в формуле мелодико-стихового ритма применительно к полустушию пятнадцатисложника отчетливо видна структура дробления с замыканием



Эта активная структура, усиливаемая активной стопностью (3-й пеон), противостоит ровному ритму пятнадцатисложника (ср. пример 4), отражая в некоторой степени конфликт драматического сюжета и сдержанности его изложения.

Общий характер мелодии «Петербургской дорожки» соответствует суровому поэтическому образу песни. Как правило, мелодический рисунок лаконичен, лишен мелких деталей, мелизмов и т. д. Распевы, более заметные в северных вариантах, позволяют отнести «Петербургскую дорожку» к протяжным песням. (Кстати, в северных вариантах более развито и голосоведение в многоголосии.) Мелодии свойственна постепенность, плавность при достижении вершины и возвращении к мелодическому устою.

Подобно многим мелодиям крестьянской песенной традиции, мелодия рассматриваемой песни построена на заполнении секстового скачка. Отличие этого скачка от многих других подобных — его начало с минорной терции. Редко встречается и трехкратный возврат мелодии к тонике, словно притягивающий, «приземляющий» скачок мелодии. Приводим абрис мелодического рисунка

песни, как он представляется нам по владимирским вариантам в двухголосном и сольном виде.

12. а) Двухголосный (хоровой) вариант

Музыкальный фрагмент в двухголосном варианте. Два голоса (верхний и нижний) поют мелодию. Текст песни: Пе-тер-бург-ска-я сла-вна до-ро-жка, да до-ро-жка Моско-вска-я, Моско-вска-я сла-вна ши-ро-ка. В начале второго предложения в верхнем голосе есть пометка «ро...». В конце первого предложения в нижнем голосе есть пометка «VII». В начале второго предложения в нижнем голосе есть пометка «I».

б) Сольный вариант

Музыкальный фрагмент в сольном варианте. Одна мелодическая линия с длинными нотами и связками. Текст песни: Пе-тер-бург-ска-я сла-вна до-ро-жка да до-ро-жка Моско-вска-я, Моско-вска-я [сла-вна] ши-ро-ка. В конце первого предложения в нижнем регистре есть пометка «(ро...)».

Соотношение мелодических фраз в песне необычно. В лирических протяжных песнях соседствуют, как правило, две, реже — три самостоятельные мелодические фразы. Последняя из них нередко дает своего рода резюме всей мелодии. Запев же часто бывает особым по мелодическому материалу — декламационным, оттеняющим склад главного мелодического раздела. В «Петербургской дорожке» оба полустишия распеваются на одну мелодическую фразу. Роль оттенения отводится более простой по мелодии вставке. Особого запевного материала эта песня (за исключением беломорского варианта) не знает. Таким образом, мелодическое строение может быть выражено формулой А Б А, где А — основная мелодия, приходящаяся на полусти-

шие, Б — вставка. Такая трехчастная конструкция мелодии в народной песне очень редка. Ее уравновешенность относится к группе средств, сдерживающих, облагораживающих драматизм песни. Классическая пропорциональность строфы подчеркнута ладовой, высотной (обычно) и структурной кульминацией в зоне «золотого сечения», приходящейся на конец вставки.

Наконец, отметим и конструктивную роль мелодии: мелодический вторгающийся каданс вставки и соединительную интонацию VII—I (см. пример 12), так сказать, «оборот высшего порядка», соединяют во владимирских вариантах вставку со вторым полустушием. Кстати, упомянутый ход «высшего порядка» имеет двойственный характер. С одной стороны, он явно опирается на традицию крестьянской протяжной лирики с обычной для нее ладовой «борьбой» I и VII натуральной. С другой, в мелодико-гармоническом решении этого хода проскальзывает отклонение в III мажорную ступень, типичное для функционального мышления городской песни.

В качестве последнего важного элемента песни разберем строфическое строение «Петербургской дорожки». Строфическую основу ее составляет типичная для лирических песен так называемая «цепная» трехстрочная форма¹: 1 куплет — АБ, 2 — БВГ, 3 — ГДЕ и т. д. (буквами здесь обозначены строки — части строфы, соответствующие частям стиха — полустушиям).

В «Петербургской дорожке» строфа усложняется наличием вставки, которая повторяет четырехсложное окончание первого полустушия и предвосхищает четырехсложное начало второго. Основной текст вставки всегда четырехсложен. В принципе может повторяться либо конец предыдущего полустушия, либо начало последующего — во вставке всего 4 ритмические единицы. Но, как правило, народные певцы совмещают в ней одно с другим, дробя основные доли. Двукратный повтор стихового материала подчеркивает глубину и значительность повествования, выделяет все существенные моменты текста (повторяются фрагменты лишь основного стиха).

Вставка подобного строения — характерный признак строфики «Петербургской дорожки», связывающий все

¹ Данную форму называют еще двухстрофной, так как первая «запевная» строфа, естественно, состоит не из трех, а из двух строк.

ее варианты в одну песенную семью и отличающий ее от других сюжетов и песен. Повторяя по половине каждого полустушия, вставка сама вырастает по количеству слогов (но не по самостоятельному значению¹) в отдельную строку. Появление фактически нового строфического элемента значительно расширяет возможности образования различных видов строфы. И они реально встречаются среди десятков записанных вариантов.

Первая строфа благодаря вставке (обозначена строчными буквами) вместо двустрочной становится трехстрочной: А а''б' Б. Имеется вариант (см. вариант 13), все строфы которого построены в нецепной трехстрочной форме (тяготение к этой форме заметно только в Муромском районе): А а''б' Б, В в''г' Г и т. д. Трехстрочная строфа лирической песни в «Петербургской дорожке» имеет, как правило, две вставки и вследствие этого становится пятистрочной. Ее формула: 1 куплет — А а''б' Б, 2 — Б б''в' В в''г' Г, 3 — Г г''д' Д д''е' Е и т. д. В музыкальном выражении — это трех-, пятичастная форма вида: А вст. А вст. А. Ее выразительное значение — торжественная развернутость конструкции, вызываемая несколько статичной (вследствие повторения конца предыдущего куплета) «колоннадой» основных полустуший, чередующихся со вставками. Подобное строение словно подчеркивает тяжесть поступи и серьезность передаваемых эмоций. Оно как бы приподнимает сюжет и героев песни, ставит их на пьедестал.

Наряду с пятистрочной формой наблюдается и другая основная форма строфы в этой песне — четырехстрочная. Ее появление можно объяснить, вероятно, тем, что буквальный повтор целого полустушия на ту же мелодию с тоническим кадансом казался в иных местах певцам тяжеловатым. Повтор пропустили, и получилось: 1 куплет — А а''б' Б, 2 — б''в' В в''г' Г, 3 — г''д' Д д''е' Е и т. д. Возникает исключительно редкая в русской песне четырехстрочность, где есть «цепной» повтор полустушия, сохранившийся, однако, лишь частично. Выразительная роль такого строения определяется мерным чередованием основных полустуший

¹ Ее несамостоятельность подчеркнута тем, что она распевается на втором, подчиненном по функциям и яркости мелодическом материале.

(мелодическая формула — А вст. А, вст. А вст. А и т. д.), ровным колыханием ладовых устоев I и VII ступеней и подчеркивает как бы безостановочность долгого пути, неторопливую размеренность шага.

Четырех- и пятистрочная формы — основные виды строфы «Петербургской дорожки» — распространены каждая в своей географической зоне: четырехстрочная — в Ковровском районе и пос. Мстёра Вязниковского р-на Владимирской области, а также в Смоленской, Калининской, Ярославской, Ульяновской областях и Беломорье; пятистрочная — в Суздальском, Судогодском, Гусь-Хрустальном, Меленковском, Муромском районах Владимирской области, а также в Горьковской области.

Указанными формами строфическое строение песни не исчерпывается. В Ковровском районе записан вариант (см. вариант 37), представляющий собой «гибрид» цепной пятистрочной и четырехстрочной форм строфы: 1 куплет — А а''б' Б, 2 — Б В в''г' Г и т. д. Возможно, что певица (родом ковровская) запомнила пятистрочную строфу, но бессознательно придала ей привычный четырехстрочный вид. Подавляющее преобладание тоники в результате трехкратного (к тому же подряд) проведения основного полустушия производит монотонное впечатление. Но нам важно, что существует принципиальная возможность образования новых форм, коренящаяся в комбинационной подвижности элементов строфики.

Особый случай строения четырехстрочной строфы наблюдается в беломорском варианте. Его строфическую основу образует трехстрочная нецепная форма. Четвертую строку образует неполная вставка (повторение лишь второго полустушия), распеваемая — в отличие от всех остальных четырехстрочных вариантов — не на мелодии вставки, а на новом, запевном мелодическом материале (наличие запевной мелодии вообще является исключением для «Петербургской дорожки»):

$$\frac{\text{текст}}{\text{мелодия}} \text{ 1 куплет — } \frac{\text{А а''б' Б}}{\text{А Б А}}, \text{ 2 — } \frac{\text{б'' В в''г' Г}}{\text{зап. А Б А}} \text{ и т.д.}$$

Бытование песни в отдаленном географическом районе, вероятно, ослабило ее связи с традициями главного ареала распространения и, наоборот, усилило влияние ведущего для нового района бытования жанра лириче-

ской протяжной песни (появление особого запева). Промежуточное положение между строенном строфы этого варианта и обычной четырехстрочной занимает строение строфы ярославских вариантов (51 и 52), где начальная вставка имеет два повтора, но первый из них делается на мелодию, напоминающую по облику запев.

Наконец, в случае разных коллизий в самом основном тексте, то уменьшающих число новых полустушищ в строфе до одного (см. вторую строфу на стр. 42), то увеличивающих его до трех (одиннадцатая строфа) — гибко изменяется и строение строфы. В первом случае иногда образуется двустрочная строфа: вст. А¹ (см. варианты 35 б и 36). Во втором — на пятистрочной основе возникает семистрочная строфа (см. варианты 18, 19, 21, 25, 28)², а на четырехстрочной основе — шестистрочная (см. варианты 33 и 52).

Итак, 3 основных формы строфы, 2 промежуточных и 3 особых формы строфы в исключительных случаях — 8 закономерных способов построения строфы на одной и той же основе: чередование полустушища со вставкой! Такое многообразие строфического строения делает «Петербургскую дорожку» поистине хрестоматийным образцом. Вряд ли какая-либо другая русская песня может блеснуть подобным богатством.

Произведенный разбор вариантов одной песни в различных аспектах позволяет сделать ряд выводов.

Вывод методологического порядка заключается в том, что только изучение песни методом комплексного анализа на основе возможно большего числа ее вариантов обеспечивает надлежащую достоверность, полноту и объективность научного исследования любого из аспектов, связанных с данной песней.

В самом деле, фольклористы лишены того прото-варианта, из которого развились все последующие (если допустить, что такой или такие вообще существовали). Это обстоятельство вынуждает нас принимать каждый

¹ Иногда коллизия во второй строфе при цепной пятистрочной строфе дает второй запевный куплет из трех строк — редкое явление среди лирических песен: А а" б' Б, Б б" в' В, далее — как в обычной пятистрочной форме (варианты 1, 3, 6, 16—18, 20—25, 27).

² Лишнее полустушище может и не вызвать появления двух новых строк в строфе: тогда оно распеваётся во вставке вместо повторений (один из вариантов 15).

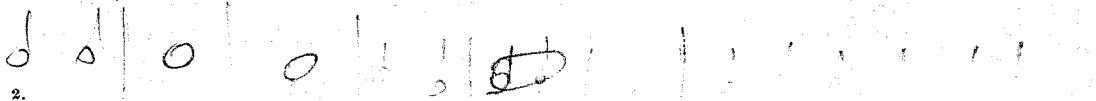
вариант за оригинал (полностью или хотя бы частично) и оценивать единичный вариант по закономерностям, присущим всем остальным «собратьям». В случае, когда единичный вариант в каких-то элементах отклоняется от общей линии развития песни, рассмотрение остальных вариантов вносит необходимые коррективы. Иначе говоря, только «семья песни», взятая в целом, есть хранитель истинных традиций и аутентичный источник информации.

Далее, изучение каждой данной песни неотделимо от исследования особенностей местного стиля. Общие закономерности песни — абстракция, воплощающаяся в единичном варианте, который обязательно имеет стилевую окраску той местности, где он сформировался. Поэтому знание общих закономерностей помогает составить более дифференцированное представление об особенностях локального стиля. В свою очередь совокупность черт местного стиля рельефнее обрисовывает индивидуальные особенности вариантов, которые складываются в характеристику основных закономерностей «песенной семьи».

К особенностям местного стиля мы относим присутствие в тексте отдельных строф, не встречающихся в других местах, локальные лексические обороты, мелодику (и тип многоголосия), а также строение строфы и куплета; могут проявляться они и в некоторых деталях мелодико-стихового ритма.

Знание общих закономерностей «песенной семьи» и местного стиля дает возможность уточнять происхождение отдельных вариантов. В качестве примера приведем образец, записанный Линевой от уроженцев села Дьяково Муромского уезда Владимирской губернии¹. Он обнаруживает многие черты, делающие его исключением среди владимирских вариантов и одновременно роднящие с инообластными. Разночтения первой строфы («Московская славна путь-дорожка»), особенности межкуpletной компенсации ритмики, очень развитое многоголосие, а главное — местоположение «ритмо-стихового сочленения» в формуле мелодико-стихового ритма после вставки — все это заставляет думать, что перед нами не

¹ Эта фонограмма Линевой была нотирована Е. В. Гиппиусом и послужила материалом для обработки С. Прокофьева, ор. 106 (см. вариант 54).



2.

1. Пе - тер - бург - ска - я сла - вна - я до - ро - жка, эх, да до - ро - жка Мос - ков - ска - я, Мос - ков - ска - я сла - вна ши - ро - ка.

2. Мос - ков - ска - я сла - вна ши - ро - ка, ай, ши - ро - ка, да как ни - кто то, эх,

Как ни - кто - то по э - той до - ро - жке, а по до - ро - жке ни - кто по ней, ни - кто по ней не шел, не гу - лял.

3.

Пе - тер - бург - ска - я сла - вна до - ро - жка, эх, да до - ро - жка Мос - ков - ска - я, Мос - ков - ска - я сла - вна ши - ро - ка.

4.

„ритмостиховое сочленение“

Реальная область вставки

Музыкальная запись с нотами и текстом: Пе-тер-бург-ска-я до-рожка Мос-ков-ска-я, Мос-ков-ска-я ши-ро-ка.

Вставленные слова: да до-рожка, эх, рожка, Мос-ков-ска-я.

Зона наложения вставки на 1-е полустишие

1-ое полустишие < 8 слогов, 8 ритмич. единиц

Ритмическая вставка < 4 слога, 4 ритмич. единицы

2-ое полустишие < 7 слогов, 8 ритмич. единиц

Музыкальная запись с нотами и текстом: Пе-тер-бург-ска-я до-рожка, Мос-ков-ска-я ши-ро-ка.

10.

Реальная область вставки

„ритмостиховое сочленение“

Музыкальная запись с нотами и текстом: Пе-тер-бург-ска-я до-ро... [жка] Мос-ков-ска-я ши-ро-ка.

Вставленные слова: путь-до-рожка, эх, да, Мос-ков.

Зона наложения

(Вставка)

владимирский, а какой-либо северный вариант. Поскольку у нас нет основания сомневаться в точности паспортизации песни, данной Линевой, остается предположить, что певцы переняли песню в какой-то северной области или от ее уроженца (хотя и на Средней Волге много северных народно-песенных элементов)¹.

Ведущие закономерности песни порой наглядно выступают в разрушенных вариантах. Поэтому для изучения песни они имеют большое значение и должны фиксироваться исследователями. Два таких варианта «Петербургской дорожки» (из Мурома и Мстёры Владимирской области; см. варианты 14 и 32) показывают, что наиболее устойчивые элементы песни, уцелевшие от ее общего «крушения», — это стих в форме девятнадцатисложника и соответствующий ему мелодико-стиховой ритм, сюжет и отчасти мелодический контур. Гибнут же в первую очередь наиболее сложные и тонкие элементы песни — цельность и законченность поэтического текста (возникают пропуски, контаминации), мелодические распевы, вставки в музыкально-поэтической строфе и все, что связано со спецификой цезуры.

Итак, общая редакция нотных и поэтических текстов песни, устанавливаемая по совокупности ее вариантов, позволяет проследить соотношение элементов не только частных и общих, местных и общерусских, но и более ранних и поздних, раскрыть генезис песни, ее жанровые и стилевые опосредования, связи и природу.

Уяснение законов песенной организации, особенно мелодико-стихового ритма, строфики и стихосложения, типичных интонационных оборотов на основе изучения вариантов помогает правильно понять и даже предвидеть новые формы песни, встречающиеся в собирательской практике, а также верно тактировать запись, реконструировать утраченные фрагменты напева или текста, исправить форму строфы в обработке.

¹ Когда статья уже набиралась, удалось уточнить местонахождение с. Дьякова: Вацкий р-н Горьковской обл. Тогда же вышли в свет: сборник статей «Традиционный фольклор Владимирской деревни» (М., «Наука», 1971), где «Петербургской дорожке» посвящен фрагмент статьи автора этих строк, и учебное пособие К. М. Бромлей и Н. С. Темериной «Русские народные песни» (М., «Музыка», 1972) с публикацией этой песни (см. №№ 109 и 462). Дополнительно учтены и картографированы (см. стр. 37) варианты песни из Ивановской (СК Р-3645), Ульяновской (СК Р-4748—4750) и Рязанской (МГК 1225—10) областей.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЗАПИСИ¹

1. ВЛАДИМИРСКАЯ ОБЛАСТЬ

(«Петербургская славна(я) дорожка»²)

Суздальский р-н

- | | | | |
|---------------------------------------|------|------------------------------|------------|
| 1. с. Михали | 1958 | И. Бродский,
Ж. Кузнецова | МГК 395—4 |
| 2. (Песня усвоена в
с. Добрынском) | 1962 | Б. Рабинович | МГК 683—14 |

Судогодский р-н

- | | | | |
|--------------------------|------|-------------------------------|-----------|
| 3. с. Галанино | 1958 | Т. Казанская,
Л. Кислякова | МГК 396—2 |
| 4. пос. Красный
Химик | 1958 | Т. Казанская,
Л. Кислякова | МГК 397—1 |

См.: Харьков В. И. Русские народные песни Владимирской области. Владимир, 1958, стр. 7—8.

- | | | | |
|-----------------|------|-------------------------------------|-------------------|
| 5. д. Муромцево | 1958 | Т. Казанская,
Л. Кислякова | МГК 397—20 |
| 6. с. Мошок | 1958 | Е. Шишова-Горская,
В. Никольский | МГК коп.
135—6 |
| | 1959 | И. Бродский,
Ю. Александров | МГК 415—1 |
| | 1959 | К. Бромлей,
И. Дюжакова | ИГ (1—9) |

¹ В таблице даны следующие сведения: место и год записи, фамилии собирателей, место хранения записи.

Ссылка на материалы, хранящиеся в Московской консерватории, обозначается сокращением МГК, в Институте им. Гнесиных—ИГ, Фольклорной комиссии Союза композиторов—СК, Фонограмм-архиве АН (Л-д)—ФА, Институте этнографии—ИЭ. Далее указывается номер рулона и номер записи. Почти все фонограммы расшифрованы; их нотации находятся в Кабинете народной музыки МГК.

Фигурными скобками обозначаются записи от одних лиц и в одном месте, то есть фактически повторные записи одного варианта.

² От указанного для Владимирской области заголовка отличаются лишь названия вариантов: 13 б («Петербургская славна вот дорожка»), 28 («Петербургская славна была дорожка»), 11 («Петербургская нова ли то дорожка»), 13 а («Петербургская была дорожка»), 21 («Как по Питерской славной дорожке»), 17 («Московская славная дорожка»).

7. д. Горки	1968	Б. Рабинович	СК	
<i>Гусь-Хрустальный р-н</i>				
8. колхоз «Большевик»	1961	Н. Бачинская	архив собиранителя	
<i>Меленковский р-н</i>				
9. д. Илькино	1963?	С. Дмитриева, сотр. Ин-та этнографии АН СССР	ИЭ, СК	
10. д. Осинки	1968	Б. Рабинович	СК	
11. с. Дмитриевы Горы	1961	Н. Бачинская	МГК 798—27	
<i>Муромский р-н</i>				
12. г. Муром	1958	И. Бродский, Ж. Кузнецова	МГК 393—12 и 13	
13. г. Муром	1958	И. Бродский, Ж. Кузнецова	МГК 394—8	
		1961	Б. Рабинович, Э. Мореева	МГК 605—5а, б
14. г. Муром	1961	А. Перлин, В. Базарнова	МГК 608—8 и 14	
15. с. Пополутово	1958	Б. Рабинович К. Бромлей, П. Эйдинова	МГК 404—4а, б	
		1961	Б. Рабинович, Э. Мореева	МГК 605—22, 606—1
		1968	Б. Рабинович	СК
16. с. Лесниково	1961	Б. Рабинович, Э. Мореева	МГК 606—14 а, б	
17. с. Лесниково	1963	А. Перлин, В. Базарнова	МГК 705—11	
18. с. Борисоглеб	1961	А. Перлин, В. Базарнова	МГК 610—2	
19. с. Борисоглеб	1961	А. Перлин,	МГК 611—29,	
и 1963		В. Базарнова	704—1	
20. д. Саванчаково	1961	Б. Рабинович, Э. Мореева	МГК 607—19	

21. д. Волнино	1961	А. Перлин, В. Базарнова	МГК 610—8
22. с. Ст. Котлицы	1961	А. Перлин, В. Базарнова	МГК 610—17 и 20
23. д. Бердищево	1961	А. Перлин, В. Базарнова	МГК 610—29
24. с. Молотицы	1961	А. Перлин, В. Базарнова	МГК 612—12
25. с. Молотицы	1961	А. Перлин, В. Базарнова	МГК 612—19
26. с. Молотицы	1968	Б. Рабинович	СК
27. д. Варез	1961	А. Перлин, В. Базарнова	МГК 612—25
28. с. Польцо	1963	С. Пушкина, В. Григоренко см. их сб.: Приокские народные песни. М., 1970, № 79.	МГК 798—28, 806—29

Вязниковский р-н

29. пос. Мстёра	1962	Б. Рабинович	МГК 682—4
30. пос. Мстёра	1962	Б. Рабинович	МГК 683—16
31. пос. Мстёра	1962	Б. Рабинович	МГК 680—21
32. пос. Мстёра	1962	Б. Рабинович	МГК нотация счищ. фоно- граммы

Ковровский р-н

33. г. Ковров	1963	Б. Рабинович и студенты	МГК 733—6
34. г. Ковров	{ 1963 1958?	Б. Рабинович и студенты	МГК 735—22
		А. Севастьянов	слуховая за- пись
см. «Сборник песен, за- писанных... Севастья- новым А. Н.». Владимир, 1958, стр. 16—17.			
35. с. Крутово	{ 1963 195...	Б. Рабинович, Н. Королева	МГК 730—15
		Б. Смирнов	МГК слуховая зап.
36. с. Милиново	1963	Ж. Кузнецова, Г. Дмитриев	МГК 734—9

37. с. Ключниково	1963	Ж. Кузнецова, Г. Дмитриев	МГК 733—10
38. д. Дроздовка	1963	Ж. Кузнецова, Г. Дмитриев	МГК 733—17
39. с. Саншиково	1963	А. Кабанов, О. Комарницкий	МГК 736—4
40. д. Карики	1963	А. Кабанов, О. Комарницкий	МГК 736—8
41. д. Карики	1963	А. Кабанов, О. Комарницкий	МГК 736—16
42. пос. Кр. Грива	1963	А. Кабанов, О. Комарницкий	МГК 737—3
43. д. Юдиха	1970	Б. Рабинович	СК 1040—II—16

II. ВАРИАНТЫ ИЗ ДРУГИХ ОБЛАСТЕЙ

Беломорский р-н Карельской АССР, с. Сухое

44. «Утореная путь наша ли да дороженька», 1958, С. Кондратьева, см. ее сб.: Русские народные песни Поморья. М., 1966, № 1—2, стр. 39—42 («качельная», «зыбельная» — протяжная).

Вологодская обл., Череповецкий р-н, записи Е. Линевой

45. «Петербургская славна путь дороженька» 1901 с. Ивановское
 46. «Петербургская славна путь дороженька» 1901 д. Ельнинская
 47. «Петербургская славна путь дороженька» 1901 с. Михайлово
 48. «Петербургская славна путь дороженька» 1901 д. Воротишино
 49. «Петербургская славна путь дорожка» 1901 д. Малата

Ярославская обл., Мышкинский (?) р-н, с. Спасское

50. «Славная Питерска была дорожка» 1894 И. Некрасов
 см. его сб.: 50 песен русского народа для мужского хора из собранных... в 1894—1897 гг. СПб., 1901, № 33, стр. 34.

Ярославская обл., Любимский р-н, записи К. Бромлей

51. «Московская-то славная дорожка» 1969 д. Крутик СК Р-5350
 52. «Московская-то славная дорожка» 1969 д. Красный Бор Р-5354

Калининская обл., Осташковский р-н, пос. Пено

53. «Ой, размосковская ли славная дорожка», до 1963, Н. Котикова
 (вариант из северной области, записанной во МГК коп.
 147—10)

*Владимирской губ., Муромском уезде,
 с. Дьяково)*

54. «Московская славна путь дорожка» 1897 Е. Линева
ФА ИРЛИ, ва-
лик № 2568,
неопубл. но-
тация Е. В.
Гипшуса

Смоленская обл., Сычевский р-н, с. Валутино

55. «Петербургская наша путь-дороженька» 1960? Е. Пустовит, Ю. Бычков ИГ

Горьковская обл., Чкаловский р-н, с. Пурех

56. «Эй, да широкая ли да Московская дорожка» 1901 И. Некрасов см. его сб.: 50 песен русского народа для мужского хора из собранных... в 1901 г. Соч. лит. Е.» М., 1903. № 35, стр. 36—37; также в сб.: Русские народные песни [ПУРККА]. Сб. 2. М.—Л., 1936, стр. 82.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАПИСИ

Владимирская обл., Ковровский р-н, пос. Кр. Октябрь

57. «Петербургская славная да дорожка» 1963 Б. Рабинович
МГК пап. 7-г

Вологодская обл., Белозерский (?) р-н д. Горки

58. «Протореная новая дорожка» 1908 Ю. и Б. Соколовы см. сб.: Сказки и песни Белозерского края. М., 1915, № 618, также в сб.: Лирические народные песни. Б-ка поэта, малая серия. Изд. 3. Л., 1955, стр. 111.

Калининская обл., Осташковский р-н, пос. Пено

59. «Ой, размосковская ли славная дорожка» до 1963 Н. Котикова архив собирателя.

Горьковская обл., Навашинский р-н, с. Поздняково

60. «Петербургская славна дороженька» 1958 Ю. Адрианов см. сб.: Потявин В. (сост.). Народная поэзия Горьковской области. Вып. I. Горький, 1960, № 28, стр. 222.

Рязанская обл., Касимовский р-н, д. Выкуши

61. «Петербургская славна дорожка» 1927 С. Родин. Рязанский обл. краеведч. музей. Этнологич. архив III/510, № 62.

Липецкая обл., Данковский(?) р-н, д. Звереве

62. «Петербургска была дорожка» 1891 (?) И. Тихвинский см. в кн.: Будде Е. Ф. К диалектологии великорусских наречий. Исследование особенностей рязанского говора. Варшава, 1892, № 39, стр. 174—175; также в сб.: Соболевский А. И. Великорусские народные песни. Т. 6. СПб., 1900, № 173, стр. 139.

С. И. Пушкина

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РИТМИКИ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

В статье используется обработанный автором материал фольклорных экспедиций в Пермскую область в 1960, 1962, 1964 годах, организованных Союзом композиторов РСФСР и Московской консерваторией. Эти экспедиции, которыми нам довелось руководить, работали в нескольких районах Пермской области: Куединском, Краснокамском, Очерском, Нытвенском, Соликамском, Красновишерском и Кунгурском. Результат работы экспедиций (свыше 600 записей русских народных песен различных жанров) дает богатый материал для исследования одного из наименее изученных вопросов развития русской народной песни — вопроса о становлении песенного ритма, протекающем во взаимодействии ритма поэтического и музыкального¹. Материал исследуется на основе метода, разработанного в трудах советского музыковеда В. М. Беляева, который на примерах различных народных песенных культур представил возможность ознакомиться с закономерностями процесса становления песенного ритма. Мы ставим здесь задачу показать, как в русских народных песнях Пермской области возникают те или иные характерные особенности ритмического движения во всем его многообразии и богатстве.

Своеобразие пермской песенной культуры складывается из многих компонентов. В большой степени оно

¹ Этому же вопросу мы посвятили раздел «Ритмика» в сб.: С. Пушкина, В. Григоренко. Приокские народные песни. М., «Советский композитор», 1970.

определяется ритмикой напева, тесно связанной с ритмикой стиха. Не останавливаясь специально на таких важнейших моментах, как ладовая организация мелодии, особенности мелодического строения и развития песенной строфики и т. п., мы выделим для подробного рассмотрения ритмику этих песен, один из существенных организующих элементов песенной формы.

При ознакомлении с песнями Пермской области сразу же обращает на себя внимание их лаконизм и в то же время богатство и разнообразие, ритмическое и интонационное. Речевые интонации органично сплетаются с мелодическими распевами стиха. Но при этом в напеве постоянно ощущается контраст возникающий в результате сопоставления различных ритмических формул; поражает динамичность и собранность ритмического движения. Ритмика напева тонко подчеркивает выразительные поэтические интонации.

Приводя примеры, показывающие становление песенного ритма в песнях Пермской области, мы будем пользоваться схемой, в которой стопное строение стихотворной строчки рассматривается в сочетании с музыкальным ритмическим движением. В схеме мы отражаем как суммарную продолжительность звучания слога (его долготу в пении), так и ритмику «внутрислоговых распевов», которая отмечается над основной схемой, отображающей песенный ритм. В простейшем случае поэтический ритм стиха совпадает с музыкальным ритмом.

2 или 4?

$\text{♩} = 138$

Не от-пус-тят Са-шу-Ма-шу в чис-том по-ле по-гу-лять

1.
2.
4.

Не от-пус-тят Са-шу-Ма-шу
в чис-том по-ле по-гу-лять

Ритмические формулы подобного вида — семи- и восьмисложные поэтические строчки хорейского строения и их варианты, укороченные и расширенные стихотворные строчки — в пермских песнях получают значительное развитие и встречаются в своем основном виде лишь иногда, в подвижных игровых песнях. Объем стихотворных строчек и их стопная организация имеют большое значение в возникновении многообразия ритмических формул, которое обуславливается нередко сочетанием стихотворных строчек различного слогового строения (сокращенных — шести-, пяти-, четырех- и трехсложных и расширенных — от девятисложной до четырнадцатисложной), а также разнообразных форм их стопной организации. Особенно важную роль в возникновении ритмического многообразия напевов играет стопная организация (или слоговая) группировка в стихотворных строчках, которая в одинаковых по объему стихах большей частью бывает различной, в зависимости от ритмики напева. В этом легко убедиться на многих примерах. Некоторые из них необходимо здесь показать.

Рассмотрим восьмисложную поэтическую строчку в сочетании с различными напевами. В одном случае это несколько усложненная внутрислоговыми распевами и пунктирным ритмом четырехстопная (хорейческая) строчка:

2. $\text{♩} = 0.3$

Пе - ре - вей - ся, вей - ся, хмель - ко, ...

2.

Пе - ре - вей - ся, вей - ся, хмель - ко,

в другом случае под воздействием танцевальности поэтическая строчка обогащается новыми ритмами:

♩ = 164

У во-рот дев-ки и - гра - ли, у во-рот дев - ки

и - гра - ли, и - гра - ли,

и - гра - ли, и - гра - ли.

4/8

У во-рот дев - ки и - гра - ли,

и - гра - ли, и - гра - ли

Чередко встречаются и более прихотливые ритмо-
 образования, имеющие другую метрическую структуру
 как самого стиха, так и его напевной ритмической органи-
низации. В этом отношении примечательна свадебная
 песня, в которой подружки невесты корят дружку. Здесь
анапестический ритм стиха дает основу 3-дольному музы-
 кальному ритму, который усложняется распевами от-
 отдельных слогов, в результате чего возникает смешанный
 размер: $\frac{5}{8}; \frac{3}{8}$.

♩ = 126

Уж ты друж- ка ли, дру- жень- ка,

уж ты друж- ка ли, дру- жень- ка.

Уж ты дружка ли, друженька,

Уж ты дружка ли, друженька,

В основе свадебной величальной песни «Еще чья, чья гостюшка» лежит та же ритмическая формула, но с обострением ритма синкопами и несколько иной ритмической группировкой 5-дольного такта:

5. $\text{♩} = 152$

1. Е-ще чья, чья гостюшка,
до-рога, небы-ва-ла-я.

2. До-рога, небы-ва-ла-я,
мы не можем узнать е-ё.

5.

1. Е-щё чья, чья гостюшка,
до-рога, небы-ва-ла-я.

2. До-рога, небы-ва-ла-я,
мы не можем узнать е-ё.

Активность ритмического движения делает особо выразительными песенные интонации. Здесь синкопы, а также своеобразные остановки (своего рода продление звучания слога) в ритмическом движении, возникают в сопоставлении с ровным 3-дольным движением.

Этот пример показывает, как обогащается речевая интонация в пении, когда акцентируются не только ударные, но и слабые доли стиха, произнесение которого под воздействием ритмики напева приобретает четкость, выпуклость.

Богатство внутреннего строения отличает все остальные типы слогосочетаний, как расширенных, так и сокращенных, но с одинаковым числом слогов. Можно привести еще некоторые примеры, на которых раскрывается многообразие ритмических структур, проследить строение песенного ритма в ряде песен, например, с пяти-сложными поэтическими строчками: (а те слога)

6. а) $\text{♩} = 100$

Не бы-ло вет-ру,

6. а)

Не бы-ло вет-ру,

б) $\text{♩} = 100$

Ой, не бы-ло вет-ру

б)

Ой, не бы-ло вет-ру

в) $\text{♩} = 144$

На ком плать-и-це

в)

На ком плать-и-це

г) $\text{♩} = 126$

На сто-ле ча-ра

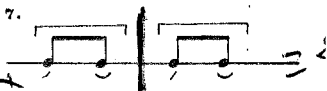
г)

На сто-ле ча-ра

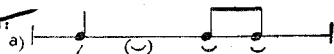
Многообразие ритмики пермских песен достигается различными приемами, из которых отметим следующие:

1. Явление стяжения (в ритмике напева), при котором вследствие остановки в ритмическом движении происходит сокращение числа стоп и их преобразование: например, вместо двух хореических стоп возникает одна, уже не 2-дольная, а 3-дольная, либо анапест, либо дактиль:

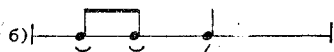
вместо двух хореических стоп:



одна стопа:
Заметьте



Анапест

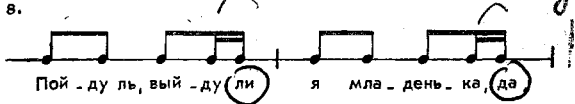


Подобное стяжение в ритмике можно часто наблюдать в песнях хороводных, свадебных, плясовых. (Мы не приводим здесь дополнительных примеров, так как это явление можно проследить на многих песнях, приведенных в настоящей статье.)

2. Дробление ~~тех или иных ритмических ячеек~~ — прием, ~~также способствующий обогащению песенного ритма в результате сочетания разнохарактерных ритмических фигур¹~~. Замечательный пример взаимодействия ритмики стиха и напева представляет песня «У ворот девки играли» (см. схему и потный пример 3). Становление песенного ритма здесь происходит под воздействием танцевального музыкального ритма, и в ритмике стиха появляются акценты, которых в самом стихе нет (на 1 и 6 слоге восьмисложной строчки стиха). Эти акценты возникают в результате приемов дробления и стяжения в ритмике напева, в основе которой ощущается ровное 2-дольное движение восьмыми. В подвижных игровых русских народных песнях такой тип ритмического движения является одним из характерных.

~~Явление дробления~~ ~~чаще всего~~ связано с увеличением количества слогов в стихотворной строчке.

¹ Следует отметить, что в пермских песнях огласовки согласных в связи с дроблением ритма, как это имеет место в русских народных песнях некоторых областей, не встречается.



На основе использования указанных приемов обогащения ритмики иногда возникают смешанные размеры

3. Пунктирный ритм также является важным средством обогащения песенного ритма. При сопоставлении с ровным ритмическим движением он вносит яркий контраст в ритмическое строение. В этом отношении интересна хороводная песня «Наливала стакан грецкого вина», где в первом построении пунктируются все сильные доли, после чего идет ровный ритм второго построения.



Нередко пунктирный ритм подчеркивает смысловые акценты и сильные доли такта.

4. Ускорение ритмического движения — тоже один из приемов обогащения песенного ритма. В пермских песнях чаще всего это имеет место при сопоставлении частей напева: смена ровного размеренного движения вдвое ускоренным или, наоборот, замедленным вносит яркий ритмический контраст, который усиливается столь же частым применением пунктирного ритма (см. схему 10 и нотный пример 8).

5. Остановка ритмического движения на каком-либо отдельном слоге стихотворной ячейки и распевание его служит дополнительным приемом в развитии ритмического контраста и ~~встречается в сочетании~~ с перечисленными здесь другими способами обогащения ритмики. Лирические припевки «Вы не плачете, красны девки, ни об чем» наглядно раскрывают эту особенность ритмики русских народных песен Пермской области.

10. *Вы не плач те крас ны дев ки, ни об чём,*
да уж мы сде ла ем по преж не му лю бовь.

Как и во многих других песнях Пермской области, здесь происходит последовательное сопоставление различных ритмических форм движения. Подвижный ритм речитатива в начале напева сменяется размеренным замедленным движением «внутрислогового» распевания последнего слога стихотворной строчки; затем следует опять небольшое ускорение и новый контраст — пунктирный ритм. *это многократно*

↳ Сочетание речевых интонаций с широконапевными является характерной чертой этих песен. ~~В них отражает богатство интонаций и мелодичность их распевания.~~ Нам это представляется связанным с особенностями местной разговорной речи, необычайно напевной и богатой оттенками. Это мы заметили еще в экспедиции 1962 г. В селениях на реке Вишере женщины, разговаривая друг с

другом, сильно растягивали некоторые слоги и нередко их речь приближалась к пению. Вот один из подобных примеров:

Handwritten annotation: 10/2

Музыкальный пример с нотами и текстом: На си - нем то мо - ре, да бы - ло на мо - ре.

Насколько велика роль ритмики в передаче богатства интонационной выразительности пермских напевов, можно видеть также на примере свадебной песни «Уж ты, повый наш сватушка». В ее ритмически прихотливом напеве ощущаются разные интонационные оттенки в обращении песенниц к свату, у которого они просят награду за песни, спетые на свадьбе. Здесь и мягкий укор, и лукавство, и приветливое обращение.

Handwritten annotation: 10/2

Музыкальный пример с нотами и текстом: Уж ты но - вый наш сва - туш - ка, до - ро - гой наш сват поч - тен - ный, свет - И - ван от Е - го ро - бич.

Как в этой песне, так и во многих других ускорение ритмического движения в сочетании с остановкой на отдельных распеваемых слогах создает своего рода ритмические перебои с чередованием разнохарактерного ритмического движения, 2-дольного и 3-дольного, чаще по типу внезапной перемены размера в напеве и изменения стойной организации стиха под воздействием напева. В свадебной песне «Не было ветру» особенно наглядно выступает роль ритмики при передаче интонационной выразительности напева, то величаво-спокойно повествовательного и торжественного, то взволнованного. Здесь спокойное, ровное ритмическое движение хорейского гитта внезапно сменяется контрастным неровным ритмом. Ускорение ритма активизирует движение и влечет за

собой изменение стопной организации стиха: хорей сменяется анapestом и ямбом.

11. $\text{♩} = 96$

Не бы-ло вет-ру,
не бы-ло вет-ру,
вдруг по-ве-я-ло,
вдруг по-ве-я-ло, ой,

11.

Не бы-ло вет-ру,
не бы-ло вет-ру,
вдруг по-ве-я-ло,
вдруг по-ве-я-ло, ой,

Тут не, сойти.

Пример сопоставления стоп при ускорении можно видеть в свадебной песне «Благодарствуй, Михаил-молodeц», в которой свадебные певички благодарят за награду. Выразительность интонаций подчеркивается ускорением в ритмике напева и стиха.

здесь лишние сло-ва, выделены, и т.д.

12. $\text{♩} = 120$

Бла-го-дарст-вуй, Ми-ха-ил-мо-ло-дец,
бла-го-дарст-вуй, Е-фи-мо-но-вич.

12.

Бла-го-дарст-вуй, Ми-ха-ил-мо-ло-дец,
бла-го-дарст-вуй, Е-фи-мо-но-вич.

Сопоставление ритмических формул целых стихотворных строчек как, например, в хороводной песне «Горушки высокие»,

13. $\text{♩} = 120$

Го-руш-ки вы-со-ки, ой,
 го-руш-ки вы-со-ки, да
 о-зе-ра глу-бо-ки.

13.

Го-руш-ки вы-со-ки, ой,
 го-руш-ки вы-со-ки, да
 о-зе-ра глу-бо-ки.

а также, редкие случаи) увеличения или замедления ритма всей строфной структуры при сохранении его основы, которое наблюдается в многоголосном варианте медленной хороводной песни «Ты, заря ли, наша зорюшка», где имеют место более широкие внутрислоговые распевы, дополняют наше представление о неисчерпаемой изобретательности народных творцов.

14. $\text{♩} = 60$

Ты за-ря (ли) на-ша зо-рюш-ка, да
 ты за-ря ли на-ша ве-чер-ня-я.

14. a $\text{♩} = 96$

Ты - то за - ря ли на - ша зо - рюш - ка, да
за - ря у... ут - рен - ня, ве - чер - ня - я, да

за рис Рис Рис

Усложнение структуры стиха за счет его разрастания, последовательного распевания с разрывами слов и их последующим допеванием и вставками, характерное для лирической протяжной песни, здесь почти не встречается. Песни лирические носят характер того же певучего «сказывания», что и песни других жанров. Редкий для песенного стиля Пермской области пример, близкий по своей ритмической структуре к протяжной песне, — свадебный плач «Петухи ли вы, троеперые», с характерной слоговой структурой стиха (5+5).

15. $\text{♩} = 76$

Ой, пе - ту - хи ли вы да тро...
...о - е... да тро - е - пё...
...о - ры - е.

14. $\frac{2}{4}$

Ой, пе - ту - хи ли вы да тро...
- о - е... да тро - е - пё...
...о - ры - е.

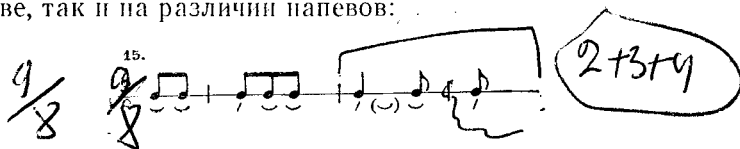
К особым видам ритма можно отнести синкопы и триоли, встречающиеся неоднократно в песнях различных жанров.

Особо следует обратить внимание на ритмические формулы, являющиеся типовыми ввиду их своеобразия. Мы приведем здесь некоторые из них.

Типовые ритмы встречаются в песнях как одинаковых, так и различных жанров и образуются на основе а) общности напевов, б) общности структуры стиха при различии напевов.

Первый вид типового ритма, основанный на общности напевов, обнаруживается, прежде всего, в жанрах свадебных и хороводных песен.

Наиболее широкое использование в них получает типовой ритм следующего вида, основанный как на сходстве, так и на различии напевов:



Эту ритмическую структуру мы находим во многих песнях Пермской области. Здесь мы приведем некоторые:

176 "Уж вы цвети-ки" - ТМТ

176 Как у белой берёзоньки, у кудрявой ульи-поники,

176 Уж вы цвети-ки, цвети-ки, уж вы цвети-ки, цвети-ки,

176 На горе былого ружья, ой ви-но, радость моя,

184 Что не ластыка са-точка из теплагнезда вылетела.

Этот же ритм, но в более развитом виде, лежит в основе песенного стиха в свадебной песне «Две-то зореньки сходятся»,

16. $\frac{5}{8}$

Две-те зо- рень-ки схо-дят-ся ут-рен-ня со ве- чер-не- ю.

17. $\text{♩} = 126$

Две те зо- рень- ки схо- дят -
-ся ут- рен- ня со ве- чер- не- ю.

а также в свадебной песне «Уж ты, дружка ли, друженька» (см. схему и пример 4).

Среди различных видов типовых ритмов интересен 3-дольный типовой ритм, в основе которого лежит дактиль, имеющийся в ритмическом строении стиха и дающий основу музыкальному ритмическому движению. Его мы находим в свадебных песнях:

18. $\text{♩} = 184$

Сып-лет-ся, сып-лет-ся хмель над ре- кой...
По блю- ду, блю- ду се- реб- ря- но- му...

Обобщенно-схематическое его выражение следующее:

17. $\frac{3}{8}$

Наряду с типовыми 3-дольными ритмическими структурами в анализируемых песнях широко используется 2-дольная типовая ритмическая формула следующего вида:

18.

Музыкальный пример 18. Показана ритмическая формула в 2-дольном размере. Сопровождается лирическими текстами: «си не си ре» и «на ва да сто ит».

19. $\text{♩} = 126$

Музыкальный пример 19. Показана ритмическая формула в 2-дольном размере. Сопровождается лирическими текстами: «Из ло-гу, ло-гу, из ло-гу, ло-гу из зе-ле-ного, да из-зе-ле-ного, ой, Си-не-е мо-ре, си-не-е мо-ре на во-лах сто-ит, да на во-лах сто-ит, ой».

Еще одна типовая структура песенного ритма отчетливо видна в различных по напеву хороводных песнях — «Выходили красны девушки», «Ты, пчела ли, наша пчелынька», а также в приведенном нами примере (см. нотные примеры 14, 14 а).

19.

Музыкальный пример 19. Показана ритмическая формула в 2-дольном размере. Сопровождается лирическими текстами: «си не мо ре на ва да сто ит».

20. $\text{♩} = 80$

Вы хо-ди-ли крас-ны де-вуш-ки, да
из во-рот гу-лять на у-лицу, да
Ты пче-ла ли, на-ша пче-лынь-ка, да
 пче-ла бе-лая ле-бе-душ-ка.

Общая ритмическая основа

Типовую ритмическую структуру с другой ритмической формулой мы покажем на примере различных по напевам песен: трудовой «Ой, еще раз»¹ и игровой «Чье добро, чье золото».

21. $\text{♩} = 69$

(и) Ой, е-щё! Чье доб-ро,
Дай раз-ик да е-щё! чье зо-ло-то?
Э-ой, е-щё! В ка-бак сне-су,
Ох, раз да е-щё! на ви-но пропь-ю.

И в том и в другом напеве различается общая ритмическая основа, с теми или иными ритмическими ва-

¹ Запись И. Истомина, из материалов Фольклорной комиссии СК.

риациями (дробление, пунктирный ритм и тому подобные приемы). Это — двухстопный ямб.



Мы рассмотрели наиболее характерные и типичные особенности песенного ритма в песнях Пермской области, приобретающие характер закономерности в данной песенной культуре и определяющие ее своеобразие. Из всего обширного по объему материала мы отобрали для иллюстрации высказанных здесь положений лишь некоторые, наиболее характерные примеры, определяющие ее стилистические черты. Выявление этих особенностей в результате анализа большого числа нотированных нами записей было предпринято не с целью констатации фактов ритмического многообразия, что само по себе представляет интерес, но, главным образом, из стремления наиболее чутко тактировать нотную запись оригинальных и чрезвычайно богатых по интонационной выразительности и при этом очень лаконичных по форме песен. Хотелось сохранить в нотной записи черты местного песенного стиля, которые при живом звучании выступают столь же ярко и отчетливо, как и при непосредственном восприятии изобразительного народного искусства Пермской области, с его богатством красок и узоров и лаконизмом формы.

А. А. Банин

**ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЛАДООБРАЗОВАНИЯ
В ЖАНРЕ ТРУДОВЫХ АРТЕЛЬНЫХ ПЕСЕН**

Проблему лада принято считать в музыковедении одной из трудных и, вместе с тем, чрезвычайно важных, центральных проблем, решение которой еще далеко до полного завершения. В музыковедческой литературе и, в частности, в трудах, относящихся к музыкальной фольклористике, к проблеме лада существуют различные подходы.

Наиболее ценным представляется нам такой подход, при котором острие исследований направлено на внутреннюю сторону явления, его сущность, при котором не только изучаются ладовые схемы, но и предпринимаются попытки вскрыть механизм образования лада, его генезис и динамику.

Понятно, что указанный подход может быть плодотворным только тогда, когда в распоряжении исследователя имеются многоголосные, наиболее полные записи той или иной песни, когда имеется достаточное количество ее вариантов, которые были бы различными по времени и месту записи, но принадлежали бы к одному песенному жанру и стилю. Подходящим материалом в этом отношении являются теперь трудовые артельные песни¹.

¹ По трудовым артельным песням советскими фольклористами собран в последние годы большой фактический материал. Часть его уже опубликована. См. И. Мохирев, В. Харьков, С. Браз. Народные песни Кировской области. М., «Музыка», 1966; А. Банин. Трудовые артельные песни и припевки. М., «Советский композитор», 1971. (Эта, последняя, работа далее в ссылках будет обозначена: «Трудовые артельные песни и припевки».)

В настоящей статье изучаются особенности ладообразования в жанре трудовых артельных песен. Произведения этого жанра, как правило, не принадлежат к узколокальным народно-песенным стилям, хотя влияние с их стороны нередко испытывают. Особые условия труда и быта неизбежно приводили носителей данной песенной культуры к активному и непрерывному общению. Поэтому трудовые артельные песни составляют свой, в большой степени однородный песенный стиль¹.

Состав произведений данного жанра в генетическом плане неоднороден. Он включает в себя и произведения, возникшие в процессе труда, генетически восходящие к трудовому командному речевому возгласу, и произведения, заимствованные рабочими артелями из других жанров. Естественно, что специфику ладообразования в жанре следует искать прежде всего в произведениях первой группы.

*

Мелодико-интонационный словарь трудовых артельных песен — это интонации совершенно определенной семантики, обусловленные, главным образом, двумя моментами: связью песенных произведений с речевой интонацией (со словесной трудовой командой) и связью с ритмом труда.

По нашим наблюдениям², речевая интонация трудовой команды у людей физического труда, не имеющих навыков трудового артельного пения, бывает двух видов: монотонная и раскачивающаяся. В первом случае она затрагивает узкий звуковой диапазон, как правило, не шире терции, оставаясь как бы на одном звуковысотном уровне. Наоборот, в случае раскачивающейся интонации воспринимаются два самостоятельных звуковысотных уровня, отстоящих один от другого на величину, близкую к кварте-квинте. Чаше, по-видимому, встречается первый вид.

¹ Подробнее о жанровой стилистике трудовых артельных песен см. «Трудовые артельные песни и припевки», стр. 29—71.

² В разное время нами было опрошено около 40 лиц мужского пола — плотников, строителей различных специальностей, шкиперов, дворников, разнорабочих. Каждый из них объяснял, как и при каких обстоятельствах надо командовать, и по ходу объяснения по несколько раз подавал соответствующую команду.

Аналогичное явление наблюдается и в напевно интонируемых трудовых возгласах. Речевой командный возглас имеют в своей основе многочисленные припевки типа «Ой, еще», «Ой, берем еще», «Бери, подымай еще». В этом пришлось убедиться, когда исполнителей двух-, трехголосных вариантов¹ мы попросили спеть ту же припевку поодиночке.

В процессе записи некоторых одноголосных вариантов припевки «Ой, еще» нам удалось наблюдать, как очень опытный в артельном пении лесосплавщик переходил от напевного интонирования к речитативному. При этом становилось более заметным взаимодействие высоко развитой припевки с ее речевой первоосновой. Следовательно, взаимосвязь напевных и речевых интонаций обнаруживается как в генетическом, так и в функциональном плане.

1. Очень энергично $\text{♩} = 80$

Ой, е_ ще! Ох, е_ ще! Ой, бе_ри е_ ще!

Ох, е_ ще! Ораз е_ ще! Ой, бе_ри е_ ще!

Внимательное вслушивание в звучание припевки в многоголосном и особенно в одноголосном исполнении позволило установить, что в ее основе лежит весьма простая интонация (см. пример 2а):

2. а) б) в) г) д)

Это же подтвердил и позднейший сравнительный анализ всех расшифрованных вариантов припевки указанных типов. В результате выяснилось также, что сама простейшая интонация варьируется. В одних случаях движение к основному устойчивому звуку направлено в попеvкe-формуле не сверху, а снизу (см. пример 2 б),

¹ См. «Трудовые артельные песни и припевки», №№ 6—16, 33—36, 68, 119, 120.

в других происходит опевание основного устоя (см. пример 2 в), в третьих — волнообразное движение (см. пример 2 г). Наконец, имеются такие варианты, в которых интонационный контур остается на постоянном звуковысотном уровне (см. пример 2 д).

Таким образом, характерной чертой интонации попевки-формулы, лежащей в основе большой группы припевок, является один звуковысотный уровень, отклонение от которого не превышает, как правило, большей секунды вверх и вниз. Так в интонации трудовой припевки монотонного вида отразились закономерности ее речевого произнесения.

Естественно, что эта особенность не могла не сказаться на ладовом строении соответствующих припевок. Посмотрим, что дает ладовый анализ припевок, в основе которых лежит попевка-формула с секундовой интонацией.

Еще Я. А. Эшпай, записавший в свое время два варианта припевки «Ой, да ну еще», обратил внимание на ее ладовые особенности, усмотрев в ней дорийский минор:



«Лад этого варианта (рабочей припевки), — пишет собиратель, — редкий случай применения дорийского лада с большой секстой»¹. Тонику Я. Эшпай считал, очевидно, звук *соль*, несмотря на то, что последним звуком в напеве является не *соль*, а *си-бемоль*. Обратим внимание в связи с этим на две особенности дорийского минора в анализируемом напеве: а) характерная VI высокая ступень дорийского лада встречается всего один раз, причем именно с VI ступени и начинается строфа; б) заканчивается напев несовершенным кадансированием на III ступени (в строфах, записанных Я. Эшпаем, все кадансы завершаются III ступенью).

Имея более десятка вариантов напева рассматриваемой припевки, естественно проследить, насколько

¹ Я. А. Эшпай. Марийские песни. М., Музгиз, 1958, № 23.

указанные особенности являются «устойчивыми» и каково их смысловое и выразительное значение.

Сопоставление их между собой показывает, что записанный Я. Эшпаем напев принадлежит к весьма устойчивому типу, что Я. Эшпай был прав, отмечая в нем дорийский минор. Это подтверждает вариант, записанный нами в другом районе:

4. Ловко $\text{♩} = 56$

Ой, да берем мы его, ой, да еще!

Здесь тоника представлена в кадансе не только III ступенью, но и I. Дорийский характер лада особенно отчетливо воспринимается при слушании подряд нескольких строф, когда отдаленные друг от друга в напеве зачин и каданс на стыке строф оказываются в непосредственной близости.

Вместе с тем, анализ всех остальных вариантов заставляет думать, что дорийский минор — это лишь одна из нескольких возможных ладовых модификаций, в которых существуют рассматриваемые припевки, и, видимо, не главная.

В примере 4, наряду с тоническим устоем, обращает на себя внимание другой звук, претендующий на роль второго устоя. Это — звук *ре*, V ступень звукоряда. Действительно, настойчивого повторения звука *ре* в верхнем голосе трудно не заметить. Мелодическое движение как бы вращается вокруг V ступени, опекает ее, лишь к концу строфы смещаясь к III.

Мало заметная в варианте Я. Эшпая, эта специфика проявления лада особенно поражает в варианте, записанном нами в деревне Бардицы:

5. $\text{♩} = 69$

Ой, еще раз, да ой, еще!

Здесь мелодическое движение верхнего голоса не только опекает V ступень, но и прочно утверждается на

ней в кадансе, «притягивая» к себе и нижний голос. Напев, беря свое начало со звука дорийской сексты, в процессе становления постепенно теряет черты дорийского лада, причиной чего является верхний подголосок, вступающий, как правило, со 2 такта. В результате происходит своего рода ладовое расслоение напева: если нижний голос еще сохраняет «остатки» дорийского лада, то в верхнем голосе он полностью отсутствует.

Вторая особенность ладового строения припевки «Ой, да ну еще» — несовершенное кадансирование — в последнем примере оказывается обостренной до такой степени, что происходит качественное изменение структуры лада. Главный устой перемещается с I ступени на V, полностью изменяя ладовую окраску напева. Дорийская VI ступень теряет свою характерность, так как сопоставляется (на стыке двух строк) не с I ступенью (см. пример 4), тем более, не с III ступенью лада, как это имеет место в варианте Я. Эшпая (см. пример 3), а с V ступенью звукоряда, образуя в ладоинтонационном отношении менее характерный, чем большая секста или увеличенная кварта, интервал большой секунды.

Рассмотрим далее вариант напева, записанный нами в деревне Липовка, в двух километрах от места записи предыдущего:

6. $\text{♩} = 52$

Сва-ха, дай ра-зо-чек, ой, е-ще, ох, бе-рем

раз е-ще! Ох, раз е-ще!

В этом варианте «верх» в борьбе двух соподчиненных устоев, связанных квинтовым соотношением, берет также устой на V ступени. Но уже в первом повторении второго дзутакта вместе со звуком *ре* в кадансе появляется звук *си-бемоль* — III ступень лада, которая особенно отчетливо закрепляется во втором повторении. Образующаяся с верхним голосом терция *си-бемоль* — *ре* придает напеву незавершенный характер: требуется какое-то продолжение. Это хорошо согласуется с прикладным назначением трудовой припевки — периодическое

повторение однотипных движений, которые припевка сопровождает, как бы еще не кончилось, еще продолжается.

Звучание терции *си-бемоль — ре* по характеру напоминает неполное трезвучие VI ступени в прерванном обороте (с основным устоем на V ступени звукоряда) или неполный секстаккорд I ступени (с основным устоем на I ступени звукоряда) и в этом смысле перекликается с кадансом в варианте Я. Эшпая. Близость двух вариантов (см. примеры 3 и 6) проявляется еще и в том, что VI высокая ступень дорийского лада на стыке строф сопоставляется с III ступенью.

Однако ладовое своеобразие анализируемых нами вариантов припевки этим не ограничивается. Варьируя, бесконечно видоизменяя припевку в процессе артельной работы, искусные народные певцы создали вариант с иным, по сравнению с рассмотренным выше, мажорным наклоном лада:

7. $\text{♩} = 90$

Ой, да е-щё, ой, да е-щё!

The musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'Ой, да е-щё, ой, да е-щё!'. The bottom staff is a piano accompaniment. The music is in 2/4 time with a tempo of 90. The melody features a mix of major and minor intervals, characteristic of a mixed mode. There are some markings like 's' and '7' on the staves.

В этом варианте мы видим черты уже не дорийского, а миксолидийского лада. Из трех строф данного варианта в одной — наклонение явно минорное, и напев особенно близок по звучанию к большинству рассмотренных вариантов¹. То, что оба наклонения сосуществуют в одной трехстрофной записи припевки, наводит на мысль: а не зависел ли в данном случае процесс становления лада и его конечный результат от того, кто из певцов исполнял зачин и брал тем самым на себя руководящую роль в пении? Если запевала знает вариант с мажорным наклонением, то напев приобретает черты миксолидийского лада, если с минорным, — дорийского. Для проверки нашего предположения мы попросили в

¹ См. «Трудовые артельные песни и припевки», № 6.

другое время спеть эту же припевку каждого из певцов в отдельности. В результате один из них действительно спел вариант напева с чистейшим мажорным наклоном:



Последовательно отмечаемая нами ладовая переменность напева, ладовая неустойчивость, незавершенность несомненно является своеобразным выразительным приемом, которым певцы пользуются, возможно, сознательно. Для подтверждения этой мысли обратим внимание еще на один вариант припевки, в котором знакомый уже нам напев «включен» в систему обычного мажора:

9. Весело $\text{♩} = 88$



9 Ой, ты, те- нень- ка Нас- тась- я, рас- ка- чай- ка
нам на счастье! Ой, е- ще, бе- рем раз е-
ще! Ой, ра- зок е- ще! Да- вай раз е- ще!

С таким своеобразным зачином-настройкой ладовое значение звуков *ми*, *ре* и *си-бемоль* оказывается совсем иным: не VI, V и III ступенями дорийского звукоряда, а VII, VI и IV ступенями натурального мажора с тоникой на звуке *фа*. Но и в новом ладоинтонационном ракурсе эта замечательная артельная трудовая припевка завершается не тоникой, а неустойчивым созвучием субдоминантовой функции (терция на IV ступени).

Чтобы нагляднее показать сопряжение V и VI ступеней звукоряда на стыке строф, мы составили таблицу¹,

¹ Таблица I составлена на основе анализа 41 строфы, которые содержат 84 каданса (с учетом повторов в строфе), имеющих в 22 вариантах припевки.

в которой сгруппированы наиболее типичные зачины напева, содержащие звук *ми* (VI ступень), и наиболее характерные кадансовые обороты.

Таблица I

Ой е - ще

Ой е - ще

Ой взя - ли е - ще

Е - ще, да е - ще

Ой да бе - рем мы е - ще

Ой да бе - рем мы е - ще

Ой да бе - рем мы е - ще

Ой е - ще

Ой бе - ри е - ще

Ой да е - ще

Ой да ну е - ще

Ой е - ще

е - ще!

да е - ще!

е - ще!

да е - ще!

е - ще!

е - ще!

е - ще!

да е - ще!

да е - ще!

да е - ще!

ой да е - ще!

да е - ще!

Как видно из таблицы, звук *ми* в десяти случаях из двенадцати является опорным, в то же время в большинстве кадансов главный устойчивый звук — *ре*. Этот звук почти во всех случаях сопровождается звуками *соль* или *си-бемоль*.

Таким образом, основной формой ладовой структуры припевок, относящихся к типам «Ой, еще», «Ой, да берем еще», «Берем, подымай еще», следует, очевидно, считать семиступенный дорийский звукоряд, с главным устоем, расположенным не на I, а на V ступени.

Предпосылки возникновения указанной специфики лада можно видеть в особенностях распева первой доли попевки-формулы. Основная (в смысле генетической близости к речевому интонированию) нисходящая интонация большой секунды распевается чаще так, что затрагивается звук верхней кварты от главного устоя. Тем самым намечается еще один дополнительный устойчивый звук:



Это подкрепляется далее тем, что нисходящее поступенное движение от главного устоя, имеющее место во 2 такте попевки, не ограничивается ступенью, лежащей квартой ниже, как это имеет место в автентических ладах, а свободно достигает ступени, лежащей квинтой ниже главного устоя (см. примеры 4—8). В результате и формируется основа для специфического лада.

Если в процессе исполнения соподчиненность указанных двух устоев, отстоящих друг от друга на квинту, переосмысливается (как в примерах 3 и 4), то естественно, что лад напева принимает вид, близкий к обычному дорийскому минору.

Суммируя изложенное, можно утверждать, что лад напева (если рассматривать проанализированные варианты припевок все вместе, в целом), в основе которого лежит попевка-формула секундовой интонации, является составным (полиладовость). Его компоненты — лады обычный дорийский и дорийский (по звукоряду) с главным устоем на V ступени, причем последний бывает и минорного и мажорного наклона.

Аналогичное наблюдение, касающееся постепенного переосмысления лада и последовательного становления дорийского минора сделал на примере надури (грузинских трудовых артельных песен) В. Ахобадзе: «В песне «Была я девица дворянка» вначале, до появления четырехголосия, шемхмобари утверждал тонику *ми* эолийского лада, но с момента появления четвертого голоса... песня отклонилась в дорийский лад *ля*. Таким образом, при четырехголосии тоника *ми* эолийского превратилась в квинтовый звук тонического трезвучия дорийского лада»¹.

Обратимся к таблице II. В ней собраны все ладовые звукоряды, встретившиеся в вариантах припевки типов «Ой, еще», «Ой, да берем еще» и «Берем, подымай еще»². Обзор этой таблицы позволяет сделать ряд важных наблюдений и выводов и соотнести их с самими припевками. (См. таблицу II на стр. 95).

Наиболее примечательным в структуре рассматриваемого лада, несомненно, является чрезвычайно мощный центр ладовых притяжений — звук *ре*. Возникновение его объясняется двумя моментами: настойчивым повторением этого звука, как правило, на сильных долях такта и появлением его в конце напева в качестве завершающего музыкальную строфу тона. Относительно большой вес звука *ре* в качестве устоя ощущается даже в тех случаях, когда основной центр ладовых притяжений смещается на звук, лежащий квинтой ниже (см. таблицу II, строки 7 и 11).

¹ В. А х о б а д з е. Грузинские народные трудовые песни надури. В сб. «Музыка народов Азии и Африки». М., «Советский композитор», 1969, стр. 93.

² Белыми нотами обозначены звуки, воспринимающиеся как безусловно устойчивые, черными — все остальные. Знак альтерации, стоящий в скобках перед нотой, указывает на то, что данный звук встречается эпизодически, т. е. не во всех строфах данного варианта или не во всех вариантах, имеющих данный звукоряд. Заглавной латинской буквой «F» обозначен конечный звук напева. Если вариант заканчивается не одним звуком, а созвучием, соподчиненный конечный звук обозначен строчной буквой «f». Количество черточек под буквой обозначает, сколько певцов закончили напев этим звуком. Ни одна строфа припевки не была закончена трехголосным созвучием. Две буквы «F» на десятой строке таблицы показывают, что в некоторых строфах вторым конечным звуком был *соль*, в некоторых — *си-бемоль*.

Таблица II

1) F

2) F

3) F

4) f F

5) f F (ш)

6) f F

7) (f) (f) F

8) F (ш)

9) F (ш)

10) (F) (F)

11) F f

12) f F

Большой секундой выше центра ладовых притяжений в большинстве звукорядов лежит второй устойчивый звук — *ми*. Характерно, что его устойчивость, его роль как мелодического упора заметно выше, чем у звуков *соль* и *си-бемоль*. Эти звуки воспринимаются скорее как полуустой: *соль* выделяется из массы неустойчивых звуков ввиду того, что им ограничивается октавный звукоряд лада, *си-бемоль* — поскольку он появляется в большинстве вариантов в качестве конечного звука во втором голосе¹.

Специфическое соотношение устойчивых, полуустойчивых и неустойчивых звуков в ладовых звукорядах припевки придает ее ладу в целом черты, заметно отличающие его от обычного дорийского. Объяснение этому лежит, очевидно, в тех жизненных прототипах и естественных предпосылках, которые послужили отправной точкой для развития жанра трудовых артельных песен, то есть в особенностях речевого интонирования трудовых командных возгласов, в их прикладном назначении. Расположение второго по значимости устойчивого звука непосредственно по соседству с главным устоем подтверждает высказанное выше предположение, что припевки, относящиеся к типам «Ой, еще», «Ой, да берем еще» и «Берем, подымай еще», генетически восходят к трудовому командному возгласу, что их исходным прототипом является речевая интонация монотонного вида.

Наблюдения над объемом ладовых звукорядов, приведенных в таблице II, также подтверждают этот вывод: чем уже объем ладового звукоряда, чем меньше припевка развита в музыкальном отношении, тем значительнее роль *ми* как устойчивого звука, и, наоборот, чем шире объем, чем припевка развитее, тем заметнее переход функции вспомогательного устоя к другим ступеням звукоряда.

Аналогичные особенности звукоряда, но более сложную структуру с точки зрения динамики ладового развития имеет припевка «Ой, да разочек берем», в основе которой лежит также попевка-формула с секундовой интонацией²:

¹ По этой причине звуки *соль* и *си-бемоль* в таблице II записаны (там, где это необходимо) перечеркнутой целой нотой, означающей полуустой. Такое же обозначение применено и по отношению к некоторым другим полуустойчивым звукам.

² См. «Трудовые артельные песни и припевки», стр. 39—41.

11. $\text{♩} = 48$ Ой, ой, да ра-зо-чек бе-
о-чек бе-
-рем, ой, ой, да е-ще!
-рем, э... а... ой, да е-ще!

Сопоставляя припевку «Ой, еще» (см. пример № 8) с первой половиной припевки «Ой, да разочек берем» (см. пример 11) — вторая почти вдвое продолжительнее первой — нельзя не заметить разительного сходства их в двух отношениях: 1) в наличии опорных тонов, отстоящих друг от друга на интервал большой секунды, и 2) в строении мелодического рисунка: сначала нисходящее движение от верхнего устойчивого звука в объеме квинты, затем характерный скачок на большую сексту вверх и, наконец, достижение второго опорного звука.

Таблица III

Сравнение таблиц II и III показывает действительное большое сходство ладовых звукорядов (если не принимать во внимание наклонение) этих двух припевок. Вместе с тем в их конкретных интонациях ладовые тя-

готения реализуются по-разному, что является, очевидно, следствием различных путей развития этих припевов.

Припевка «Ой, еще», сравниваемая здесь с припевкой «Ой, да разочек берем», сложилась в результате парного объединения исходной попевки-формулы и перераспределения моментов усилия. Но на этом ее развитие и закончилось. В результате ее ладовое строение можно охарактеризовать как одноплановое, с единственным ярко выраженным центром ладовой устойчивости, расположенным в середине звукоряда. Все звуки напева непосредственно подчинены ладовому центру, поскольку промежуточных, временных или вспомогательных центров ладовой устойчивости нет. Заметно выделяющийся второй устойчивый звук в качестве самостоятельного ладового центра значения не имеет и безусловно подчинен центру ладового притяжения.

Иначе обстоит дело с припевкой «Ой, да разочек берем». Она также сложилась в результате парного объединения исходной попевки-формулы, однако этим процесс ее развития не ограничился. Как было показано в другой работе¹, ее прототип в дальнейшем дважды подвергся переосмыслению метрического строения. В результате каждый звук секундовой интонации прототипа (а именно на уровне прототипа «Ой, да разочек берем» остановилось развитие припевки «Ой, еще») оказался распетым в четырехкратном отношении.

Как следствие, в припевке «Ой, да разочек берем» наблюдается: а) более рельефное выделение обоих ладовых устоев (соподчинение их осталось прежним); б) появление других, временных или вспомогательных центров устойчивости, в качестве которых выступают звуки, лежащие квинтой ниже основных ладовых устоев, а также их верхние октавные двойники.

Следовательно, характеризовать лад припевки «Ой, да разочек берем» как одноплановый, простой — нельзя. Уже первая развитая интонация — поступенное нисходящее движение от *ми* к *ля* — как бы намекает на *ля* минор (см. пример 11). Затем, в 3 такте движение по звукам *ре*, *си*, *соль* говорит о возможности *соль* мажора. Далее, в 5 такте через звук *фа-бикар* происходит отклонение из *соль* мажора в *до* мажор и далее в *ля* минор, иногда через II низкую (фригийскую) ступень —

¹ См. «Трудовые артельные песни и припевки», стр. 39—41.

звук *си-бемоль*. Заканчивается напев звуком *ре* — как бы квинтой соль-мажорного трезвучия.

Таким образом, имея в своей основе миксолидийский звукоряд с главным устоем на V ступени, припевка «Ой, да разочек берем» вместе с тем демонстрирует довольно четкие ладово-гармонические отклонения, аналогичные тем, какие можно наблюдать в мажоро-минорной системе. Ее конечный звук *ре* является одновременно и тоникой и не тоникой. С точки зрения метроритмической это безусловно тоника своеобразного миксолидийского лада, с точки же зрения ладово-гармонической, имея в виду рассмотренные выше ладовые отклонения, конечный звук напева тоникой признать едва ли возможно. Лад припевки «Ой, да разочек берем» является ярким примером того, как в одном напеве сосуществуют две, казалось бы взаимоисключающие системы: секундовый лад (по интервалу, лежащему между основными устоями) с миксолидийским звукорядом, с одной стороны, и мажоро-минор — с другой.

Сосуществование в одном напеве признаков двух различных систем является показателем неустойчивости лада. По логике вещей эта неустойчивость должна привести к тому, что лад припевки «Ой, да разочек берем», при некоторых благоприятных условиях, перейдет в обычный миксолидийский, подобно тому, как лад припевки «Ой, да берем еще» в некоторых вариантах переходит в дорийский (см. выше). Иногда миксолидийская септима метроритмически организована так, что точнее было бы говорить не о миксолидийском ладе, а об отклонении в мажорном ладу в тональность IV ступени.

Среди имеющихся вариантов припевки «Ой, да разочек берем» лишь один дает возможность наблюдать только что упомянутую тенденцию к переосмыслению лада:

12. Не спеша $\text{♩} = 46$

Ой, ой, да ну е-ще ра-зок' бе-рем, ой, эй, ой, да ну е-ще!

Более полное подтверждение наша мысль получает при анализе лада припевки «Подняли, молодчики» и песни «Ой, да разгребем-ка, братцы, лодочку»:

13 а) Ли хо $\text{♩} = 52$

Музыкальный фрагмент в 7/8 такте. Мелодия начинается на второй ступени мажора. Текст песни:

Под-ня-ли, мо-лод-чи-ки, раз е-ще! Раз-у-да-лы-е, по-
-вы-ше, пря-мо на пле-чо! Ой, е-ще, да раз е-ще!

15) Энергично Широко $\text{♩} = 72$

Музыкальный фрагмент в 2/4 такте. Мелодия начинается на второй ступени мажора. Текст песни:

Ой, да раз-гребем-ка, брат-цы, ло-доч-
-ку, э-ой, да раз-гребем мы лег-ку-
-ю! Ой, ух да ух-да, ой,
да-вай ух-нем все, е-ще все да е-ще все!

Ладовые звукоряды всех имеющихся вариантов этих двух песен собраны в таблице IV. Действительно, как показывает анализ этой таблицы, натуральный мажор (с элементами миксолидийского лада), в котором выдержаны указанные два произведения, обладает одной очень яркой особенностью: помимо главного устоя — тоники, имеется еще не один побочный устойчивый звук (доминанта), как в обычном мажоре, а сразу два, расположенные на V и VI ступенях звукоряда. (См. стр. 101.) Сопоставляя таблицы III и IV, нетрудно увидеть, что как раз эти два звука в припевке «Ой, да разочек берем» были двумя основными устоями.

Характерная секундовая интонация, образованная V и VI ступенями и восходящая своими истоками к речевой команде, по-видимому, весьма прочно «засела» в

Таблица IV

сознании певцов-бурлаков. Видимо, не случайно в песне «Ой, да разгребем-ка, братцы, лодочку» они подчеркнута обыгрывают эту интонацию общим унисоном (см. такт 10 в примере 13 б), показывая тем самым, что является квинтэссенцией всего напева.

Таким образом, одним из источников происхождения миксолидийского мажора, как и дорийского минора, был, по-видимому, секундовый лад. Кроме перечисленных примеров, следы секундового лада можно наблюдать еще и в мажорном варианте (также с миксолидийским оттенком) «Дубинушки»:

К речевому интонированию близко стоят, если не в генетическом, то, во всяком случае, в функциональном плане и припевки типа «Раз-два, взяли», в основе которых лежит интонация кварты. Такие припевки, составляя довольно большую группу, не дают, однако, материала для широкого ладового анализа. И все же, не-

смотря на бесхитрость музыкального содержания, ладовое строение квартовой припевки неожиданно поражает удивительной гибкостью и многообразием. Среди известных нам образцов квартового типа имеются варианты в натуральном мажоре, в миксолидийском мажоре и в натуральном миноре¹.

Во время записи припевки типа «Раз-два, взяли» мы наблюдали явление своеобразной ладовой модуляции: напев квартовой припевки непрерывно трансформировался в соответствии с ходом работы, проходя последовательно через все три указанных выше лада.

Работа крючников (установки сходней на пристани) длилась около получаса. В течение первых 7—10 минут «изложение» припевки давалось в миксолидийском си-бемоль мажоре (см. пример 15 а). Затем, в течение еще примерно 5 минут певцы систематически «пропускали» характерный ход нижнего голоса через VII низкую ступень к нижнему звуку кварты (см. пример 15 б):

15.

а) Равномерно $\text{♩} = 72$

б)

в) $\text{♩} = 66$

г) $\text{♩} = 80$

Когда характер работы потребовал не столько поднимания бревна, сколько передвижения его короткими рывками, припевка «перешла» в параллельный натуральный минор (см. пример 15 в). При этом она получила большую распевность и иную метрическую акцентировку; усилие (рывок за веревку всей артели) стало прихо-

¹ См. «Трудовые артельные песни и припевки», №№ 82—85, 91—105, 145, 146.

даться не на первую, сильную долю 2 такта, а на вторую, слабую. Наконец, при завершении работы (последние 5 минут) припевка звучала в натуральном миноре в тональности, средней между *ля* и *си-бемоль* (см. пример 15 г), причем новая тональность была достигнута скачком.

Описываемая нами ладотональная переменность в припевке, несовпадение естественного акцента с сильной долей музыкального такта, появившееся не сразу, а где-то в середине работы (своеобразная функциональная синкопа), и волнообразно увеличивающаяся распевность придали исполнению крючников характер большой силы и энергии, создали впечатление непрерывно нарастающего трудового одушевления.

В генетическом плане о ладовом значении звуков квартовой речевой команды говорить довольно трудно. Можно лишь отметить, что верхний звук воспринимается чаще как более устойчивый, нижний — как менее устойчивый. Но нередко можно наблюдать и обратное.

По нашему мнению, ладовую устойчивость верхнему звуку квартовой интонации придает не акустический феномен, именуемый обертоновым звукорядом, как нередко считают, а особенности музыкального, то есть мелодического, и в первую очередь метроритмического развития данной интонации. Это стало особенно очевидным в процессе анализа соответствующих трудовых артельных припевок.

Как показано в таблице V, куда сведены ладовые звукоряды квартовых артельных песен и припевок, действительно, имеется звукоряд с центром устойчивости и на верхнем звуке кварты, и на нижнем. Музыкальное развитие припевки опиралось на предпосылки, заложенные уже в ритмизованной речевой командной интонации: верхний звук попевки-формулы квартовой интонации затрагивается чаще нижнего (в простейшем случае верхний трижды, а нижний — только один раз) и, кроме того, на него же приходится как музыкально-смысловое, логическое, так и функциональное, связанное с коллективным усилием ударение. В большинстве развитых вариантов припевки типа «Раз-два, взяли» верхний звук кварты действительно принимает на себя функцию основного устоя, вокруг которого остальные звуки напева группируются, как вокруг центра.

Таблица V

1) F

2) F

3) F

4) F

5) F

6) F

7) F

8) F

9) F f

10) F

11) F

12) F

Detailed description: The image displays 12 numbered musical staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are arranged vertically and separated by a dashed line on the right. Each staff contains a sequence of notes and rests. The notes are primarily quarter notes, with some eighth notes in staves 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 12. Dynamics are indicated by 'F' (forte) and 'f' (piano) below the notes. Staff 10 has a 'f' dynamic. Staff 11 has a 'F' dynamic. Staff 12 has a 'F' dynamic. The notes are placed on various lines and spaces of the five-line staff.

В других случаях ритм труда ставит звуки кварты в иные метроритмические условия; в результате ладо-вое значение их переосмысливается.

В более развитых образцах трудового артельного жанра, например, в «Эй, ухнем», «Ташим балку по леску» и др., можно наблюдать, как перемещение устойчивости с одного звука кварты на другой как бы специально обыгрывается:

16.

а)



Эй, ух-нем! Эй, ух-нем! Е-ще ра-зик е-ще раз!

б)



Эх, е-ще раз! Да-вай ра-зик е-ще! Да
эх, е-ще раз! Да-вай ра-зик е-ще!

Говоря о ладах мажоро-минорной системы, представленным главным образом в заимствованных произведениях трудового артельного жанра («Эх, не будите молодую», «Подуй, подуй, непогодушка», «Эй, да за двором, двором батюшкиным», «Вниз по матушке по Волге», «Уговаривал Ванюша» и др.), отметим довольно часто встречающийся миксолидийский оборот. Кроме того, ощущается повышенная устойчивость кварты и сексты от I ступени как результат влияния на мажоро-минорную систему лада с секундовым сопряжением основных устоев¹.

На особенностях мажора и минора, общих для произведений большинства народно-песенных жанров, мы, естественно, останавливаться не будем.

*

Суммируя изложенное, прежде всего подчеркнем значение двух, исходных для ладообразования в трудовых артельных песнях моментов — речевой команды и

¹ См. «Трудовые артельные песни и припевки», №№ 19, 45, 56—60, 71, 72, 75, 76, 123, 124, 148, 150—153 и др.

ритма работы. Оба они, как в капле воды, отразились в особых попевах-формулах, восходящих в генетическом плане к напевно интонируемому речевому командному возгласу.

Анализ ладовых структур трудовых артельных песен позволил обнаружить две разные, но взаимосвязанные системы ладовых тяготений.

Основные устойчивые звуки первой системы образуют интервал большой секунды. Примечательной особенностью этой системы является мощный центр ладовых притяжений, возникновение которого объясняется тесными связями жанра с речевой интонацией, а также его прикладной функцией.

Устойчивые звуки, лежащие в основе второй системы, образуют между собой интервал чистой квинты. Это — мажоро-минорная система, имеющая, правда, одну примечательную «местную» специфику: на фоне обычной для мажоро-минора системы ладовых тяготений очень отчетливо проглядывает секундовое сопряжение ладовых устоев, возникающих на V и VI (реже на IV и V) ступенях мажоро-минора. Как следствие этого, отмечена повышенная роль квартового сопряжения устоев на I и IV ступенях мажоро-минора, что как раз и свидетельствует о взаимосвязи указанных двух систем.

Анализ структуры трудовых припевок в общих чертах подтверждает существующую в музыкальной фольклористике гипотезу о том, что начальный этап развития песенности характеризуется подчинением выразительных средств музыкального языка практике речевых интонаций, что формирование музыкальных попевок шло по аналогии с их речевыми прототипами¹. Однако в проблеме генезиса трудовых артельных песен речевой команде не следует отводить значение только первого импульса. И речевые командные возгласы, и музыкально интонируемые команды неизбежно существовали и развивались параллельно.

¹ См. Ф. А. Рубцов. Основы ладового строения русских народных песен. Л., «Музыка», 1964, стр. 67.

В. М. Щуров

О ЛАДОВОМ СТРОЕНИИ ЮЖНОРУССКИХ ПЕСЕН

В русском народном музыкальном творчестве исторически сложились разнообразные местные традиции. В каждой из них наряду с общенациональными закономерностями музыкального мышления наблюдаются некоторые характерные чисто местные черты. При бесконечном разнообразии локальных проявлений в песенном фольклоре, обнаруживаемом уже при сравнении пения на разных улицах одного села, существуют весьма обширные районы, в границах которых народное музыкальное искусство обладает единством стиля и определенным своеобразием как местного песенного репертуара, так и строения песен.

По наблюдениям автора статьи, такая единая местная традиция прослеживается в музыкальном фольклоре русских селений к югу от Оки — до встречи с украинскими районами — на территории, охватывающей Белгородскую, Курскую, Воронежскую, Харьковскую, Сумскую, частично — Липецкую, Тамбовскую, Орловскую, Калужскую, Тульскую области¹.

Поскольку территориально данная традиция в основном совпадает с границами южнорусского языкового диалекта, автор считал возможным назвать ее «южнорусской».

Особенности южнорусского народного музыкального стиля проявляются, между прочим, в ладовом строении местных песен и инструментальных наигрышей.

¹ См. об этом подробнее в статье: В. Щуров. Песни Южной России. «Советская музыка», 1967, № 3.

Исследование южнорусских ладовых структур в их характерных проявлениях может расширить наши знания о свойствах и возможностях национального народного музыкального мышления.

Учитывая достижения дореволюционной и советской русской фольклористики, автор опирается в своей работе главным образом на материалы, собранные им самим во время экспедиций в южнорусские районы на протяжении двенадцати лет — с 1958 по 1970 год. Анализу этих, недавно собранных произведений народного творчества, с точки зрения их ладового строения, и посвящена настоящая статья.

Рассматривая произведения музыкального фольклора Южной России с точки зрения их ладовой организации, необходимо учитывать, что исследование одногласного, сольного варианта песни во многих случаях не дает того полного представления о ее звуковом составе, какое дает изучение многоголосной песенной партитуры.

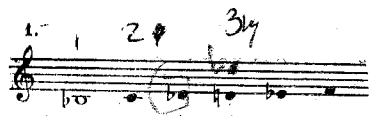
При исполнении многоголосной по своей природе песни одним человеком выявляется лишь основная канва напева, главная музыкальная мысль. При сравнении сольных вариантов песен с многоголосными мы убеждаемся, что вспомогательные голоса играют весьма существенную роль в ладогармоническом развитии напева. Их обязательно нужно учитывать при исследовании ладовой структуры произведения.

Показательно, что полностью лад не раскрывается иногда даже в двухголосии. Это происходит в тех случаях, когда напев имеет трехголосную основу.

Сравним для примера три варианта лирической песни «За горушку солнышко закатилось»: одногласный, двухголосный и трехголосный¹.

¹ Второй и третий варианты были записаны непосредственно после первого, в один и тот же день, от участников одного народного ансамбля.

а) Один голос



б) Два голоса



в) Три голоса



На данном примере наглядно выявляется отношение одних и тех же народных исполнителей к характеру вокальных партий в различных фактурных условиях. Когда к женскому дуэту присоединился мужской голос, напев приобрел новые ладовые свойства: в басу появился нижний вводный тон (большая секунда), что привело к радикальному изменению ладовой основы.

Вполне точно отражают одnogолосные записи ладовую сторону напева только в тех случаях, когда многоголосные варианты тех же песен выдержаны в гетерофонной фактуре¹, поскольку в песнях гетерофонного склада каждый голос использует весь диапазон напева.

~~В изложении источностей~~ В данной статье для анализа привлекаются главным образом многоголосные образцы напевов². Сначала рассматриваются звукоряды небольшого диапазона, затем — более развитые ладообразования.

*

Ладовые особенности песен во многом связаны со спецификой жанра, с требованиями жанровой стилистики. Так, на юге России мелодии в объеме терции встречаются почти исключительно в плачах или в песнях, генетически связанных с традициями народного причитания³.

На слух местного жителя монотонно повторяющаяся терцовая интонация (даже если пение доносится изда-лека, еле слышно) воспринимается как весть о беде. В данном случае можно говорить об «интонационно-ладовой информации». Как правило, с возрастанием эмоционального напряжения амплитуда напева расширяется: от интонирования малой терции исполнитель плача постепенно переходит к выпеванию большетерцовой ячейки. В подобных случаях интонация большой («мажорной») терции, очевидно, понимается исполнителем как более экспрессивная, более скорбная.

¹ См. В. Щуров. Особенности многоголосной фактуры песен Южной России. В сб. «Из истории русской и советской музыки». М., «Музыка», 1971.

² Одноголосные примеры приводятся в тех случаях, когда песня исполняется в быту только соло, а также тогда, когда одnogолосный напев точно воспроизводит ладовый контур многоголосного варианта (например, в песнях с гетерофонной основой).

³ Редким исключением является исполнение «постовых» песен в курском селе Плехово. Об особенностях ладового строения названных образцов см. в диссертации А. Рудневой «Танки и карагоды Курской области», 1964, рукопись.

Воронежская обл.

Ох, ох, бра-туш-ка, ох, мо-я

ми-ла-я, э- ох, ох, ох. Ах, ку- да же соб-рал-си?

Терцовая ладовая структура свадебной песни «Уж ты, ива, моя ивушка» может объясняться генетическими связями этого характерного примера со свадебным причитанием. В названной песне так же, как и в сольных причитаниях, наблюдается постепенное «раскачивание» терцовой интонации.

з.

Белгородская обл.

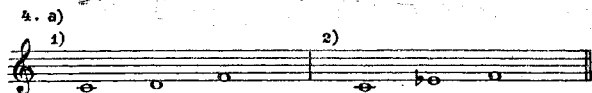
Уж ты, и- ва зе- ле- на- я,

а что в те- бе от- рос- точ- ки жи.

Обратим внимание еще на один существенный момент в ладовом строении этого произведения: в рамках терцового звукоряда сменяются два ладовых устоя (на I и II ступенях). Завершение музыкальной фразы или всей строфы на II ступени звукоряда способствует непрерывности течения музыкальной мысли. Поскольку оба устоя обладают относительной самостоятельностью (песни подобного типа иногда завершаются не на I, а на II ступени звукоряда), в данном примере наблюдаются элементы секундовой ладовой переменности.

В наиболее полной форме принцип непрерывной смены ладовых опор проявляется в песнях квартового диапазона, основанных на вариантном повторении трех зву-

ков (так называемый «квартовый трихорд»). В русском музыкальном фольклоре встречаются главным образом две разновидности квартového трихорда: с секундой и с терцией у основания звукоряда.



Обе они отличаются выгодным свойством рассредоточенности ладовых тяготений: каждый из трех звуков, формирующих мелодию, обладает большой весомостью. Поэтому в напевах, основанных на квартovém трихорде, все звуки поочередно, в зависимости от метроритмических факторов, могут выполнять роль тоники.

Поневки в диапазоне кварты, основанные на трех звуках, типичны для обрядового русского фольклора самых разнообразных местных стилей, но способ обращения со звуковым материалом в разных певческих традициях не одинаков. Главным отличительным свойством собственно южнорусских мелодий квартového диапазона является их подвижный характер, определяемый особенностями местной пляски. Расположение секунды внизу — тоже характерная особенность ряда местных напевов.

Белгородская обл.

♩ = 80

1. Как за на ша ю да го ро ю за к(ы) ру то ю,
 О - й, лё - ли, лё - ли, лё - ли, за к(ы) ру - то ю.

При полном четырехзвучном заполнении чистой кварты обычно сохраняется текучесть, непрерывная переменность ладовых тяготений. Их острота несколько возрастает благодаря достаточной функциональной определенности малой секунды, входящей в звукоряд. В юж-

поруских напевах, онирающихся на кварттовую интонацию и включающих в себя все четыре тона поступенно заполненного интервала, как правило, выявляются два ладовых центра в нижней части звукоряда на расстоянии большой секунды друг от друга и один — в верхней точке звукоряда.

4в.



Белгородская обл.

$\text{♩} = 60$

1. Со-ло-вей мой, да со-ловья-ш-ка,
со-ло-вей мой, да мо-ло-день-кий.
О-й, лё-ли, ай, лё-ли,
ой, лёй, лё-ли, э-ой, лё-ли.

Одна из самых распространенных на юге России форм ладообразования — такая, в которой при квинтовом объеме звукоряда четыре звука размещаются в следующей последовательности (считая от основания звукоряда): 3 м, 2 б, 2 б.



Ладовыми опорами в подобных конструкциях служат обычно нижний и терцовый (второй от основания) тоны. В процессе развития напева «по смыслу» выделяется то первый, то второй устой, благодаря чему возникает терцовая ладовая переменность.

5 б)

Белгородская обл.

♩ = 100

3. Пол - на ви - но - м(ы) на - ли - та,
 а са - ха - ро - м(ы) на - сы - та. Ой, ля - ли,
 ой, ля - ли, а - ли ляй, ля - ли ой, ля - ли

Данный вид ладовой переменности родствен секундовой переменности в паневах квартового диапазона (см. пример 4 в).

На юге России напевы подобного рода часто встречаются среди свадебных (см. пример 5 б), а иногда хороводных песен. По принципу «четырёхзвучия в квинте» строятся звукоряды мелодий некоторых колыбельных, колядок.

В ряде случаев можно наблюдать иные разновидности ангемитонных ладообразований квинтового диапазона. Интересна нейтральная по наклонению последовательность звуков, в которой содержатся две большие секунды, расположенные на расстоянии малой терции одна от другой:

6 а)

Белгородская обл.

♩ = 128

2. Заб - лу - ди - ла мо - ло - душ - ка во ля -
 - су, да заб - лу - дём - ши, гу - ду, да гу - ду.

В этом примере основным стимулом ладового развития служит противоречие между двумя устоями: на I и II ступенях звукоряда.

Принцип секундовой ладовой переменности находит последовательное воплощение в некоторых южнорусских напевах с пятиступенным звукорядом в объеме квинты. Оригинальный способ функционального подчеркивания смены устоев применен в хороводной песне «А по белой зорюшке». Ладовая опора на большую секунду от основания звукоряда после экспозиционного построения с устоем на I ступени приобретает в данном примере большую весомость благодаря усилению интонационного тяготения ко второй тонике. В результате понижения терцового тона звукоряда в нижнем голосе не только изменяется ладовая окраска песни, но и повышается устойчивость нового ладового центра. В самом деле, функционально определенное, направленное разрешение малой «фригийской» секунды придает особую значительность завершающему строфу уписону:

66)

Белгородская обл.

О-й, а и лё-ли,

Наряду с переменностью ладовых устоев в напевах квинтового диапазона, специфически местной, южнорусской особенностью является их ритмическое произнесение: своеобразный характер им придает быстрый темп, моторность и подчеркнутая акцентность, способствующая ясности ладовой логики.

В напевах более позднего происхождения, получивших основное распространение, видимо, уже в XVIII в., звукоряд поступенно заполненной квинты приобретает несколько иной оттенок. Он трактуется как пятиступенный мажорный или минорный лад с тоникой внизу. Квинта в подобных примерах имеет значение побочной ладовой опоры.

Белгородская обл.

♩ = 76

1. Во-т(а), на д(а) - во-ре дождь, дождь, да не си-лен, не дро-бен.
Ой, лё-ли, лё-ли, о-й, лё-й, лё-ли, лё-ли.

Лигемитонные и диатонические пятиступенные ладовые конструкции в объеме квинты послужили, очевидно, основой для более поздних типов ладообразования: различных видов пентатоники и полной семиступенной диатоники. Как на базе квинтовой четырехступенной ангемитоники рождались пентатонные образования, видно из следующего примера:

Белгородская обл.

♩ = 60

О-й, ля-ли, о-й, лё-ли,
2. На вы-со-ко-м(ы) 2. На вы-со-ко-м(ы) ку-р(ы)-га-не.

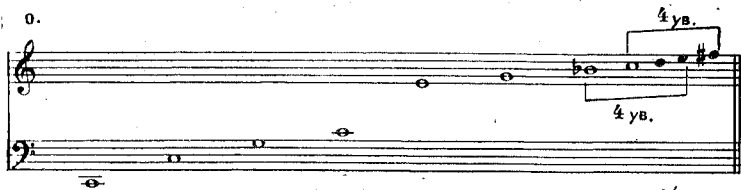
Добавление септимы к квинтовой основе привело в данном случае к расширению лада до пентатоники. Пентатоника в песнях Южной России не играет такой суще-

ственной роли, как, например, в народной музыке донских казаков, но и не является редкостью¹.

Прежде чем перейти к характеристике диатонических ладов более широкого диапазона, характерных для песен русского Юга, рассмотрим такую своеобразнейшую форму ладового мышления в искусстве Южной России, как лад с опорой на тритон².

Какова природа целотонных образований в напевах южнорусских песен? Как, в какой форме преломляются закономерности русского ладового мышления в напевах со звукорядом увеличенной кварты? Вот основные вопросы, возникающие при знакомстве с этим оригинальным явлением в русском фольклоре.

Относительно происхождения тритоновых ладовых конструкций в песенном искусстве Южной России трудно дать ответ в категорической форме, поскольку документальные сведения о характере и структуре напевов с увеличенной квинтой появились совсем недавно и для определения исторических корней этого явления могут быть использованы лишь косвенные данные. Тритоновые попевки встречаются в музыкальном фольклоре многих народов мира. Целотонные звукоряды имеют предпосылки в физической природе звука. В них преломляется верхний «звончатый»³ отрезок натурального ряда обертонов:



¹ См. хотя бы песню «Хорошо у нас было, братцы-ребята» в сб. «Из истории русской и советской музыки». М., «Музыка», 1971, стр. 317.

² Первые записи южнорусских напевов, основанных на увеличенной квинте, произвел К. В. Квитка в 1937 г. во время экспедиции Московской консерватории в Курскую область. С того времени коллекция песен с тритоновой основой в фонотеке Кабинета народной музыки Московской консерватории заметно выросла. Многочисленные примеры южнорусского тритона были обнаружены, кроме Курской, также в Белгородской, Воронежской, Харьковской областях.

³ Определение А. В. Кастальского.

Напевы с целотонным мелодическим контуром могли существовать еще во времена славянской общности. Подтверждением такого предположения может служить наличие песен с тритоновой ладовой основой, например, у чехов, у поляков.

Профессор В. М. Беляев в высказывании по поводу доклада автора на одной из фольклорных конференций предложил искать объяснение тритонового ладового строения южнорусских песен в инструментальной исполнительской практике. Согласно мысли В. М. Беляева, слуховое восприятие некоторых характерных инструментальных звучаний могло воздействовать на формирование ладового мышления народных певцов.

Расшифровка записей игры на двойной жалейке («пищиках»), самом распространенном духовом инструменте на юге России, показала, что многие инструментальные наигрыши действительно опираются на тритоновый ладовый «костяк». Однако наряду с увеличенной квартой в них широко используются чистые кварта и квинта (см. пример 10).

10. Белгородская обл.

Белгородская обл.

Некоторые жалеечники вовсе не используют тритоновых звучаний в своих импровизациях. Не получили распространения целотонные последования звуков и в игре на дудках.

Думается, что лады с увеличенной квартой нашли широкое применение в народном искусстве главным образом благодаря своим особым выразительным свойствам. Тритон благодаря своей акустической жесткости «прорезает» воздух, он слышен на большом расстоянии. Это его характерное свойство, очевидно, оказалось выгодным при пении в степи, под открытым небом. К тому же насыщенность и броскость тритоновых попевок помогает полнее выявить выразительный смысл экспрессивных, повышено-эмоциональных образов, характерных для южнорусского народного искусства. Этим, очевидно, и объясняется достаточно широкое использование целотонных ладообразований в музыкальном фольклоре Южной России.

По-видимому, некоторые разновидности тритоновых ладовых конструкций генетически связаны с квинтовой ангемитоникой. В тех случаях, когда основной устой в ангемитонных четырехзвучных попевках в объеме квинты находился в центре звукоряда (на терцовом тоне), нижний звук воспринимался певцами как неустойчивый, тяготеющий к тонике. Стремясь приблизить ладово неустойчивый звук к устойчивому, народные исполнители в процессе пения могли интонационно суживать расстояние между ними. Малая терция таким образом превращалась в большую секунду, выполняя функцию вводного тона:



Основательность такого предположения подтверждают примеры из исполнительской практики современных народных певцов: в процессе исполнения подвижных напевов, основанных на квинтовой ангемитонике, сельские жители Южной России иногда постепенно суживают диапазон звукоряда, в результате чего чистая квинта превращается в тритон. К целотонному видоизменению первоначального квинтового ладового «каркаса» в четырехзвучных ангемитонных конструкциях южнорусские певцы иногда приходят и в тех случаях, когда основной устой расположен внизу.

12 а)



Белгородская обл.

$\text{♩} = 6\frac{1}{4}$

1. Во-т(ы), на мо-ре, во-т(ы), да на мо-ре, да на ру-чь-ю, да
о-й, ля-ли, о-й, лё-ли, на ручь-ю.

12 б)



Окончание 10 строфы.

$\text{♩} = 6\frac{1}{4}$

О-й, лё-ли, о-й, лё-ли, шу-бу шьют.

12 в)



Окончание 11 строфы

$\text{♩} = 6\frac{1}{4}$

О-й, лё-ли, о-й, лё-ли, о-пу-шуть.

Таков, очевидно, путь кристаллизации двух основных разновидностей южнорусских тритоновых ладообразований: 1) целотонного четырехступенного с устоем на II ступени звукоряда (см. пример 13 а) и 2) целотонного четырехступенного с устоем внизу¹.

¹ См. Руднева А. В. Народные песни Курской области, М., «Советский композитор», 1957, №№ 7, 34, 39.

13 а)

Воронежская обл.

по-д(ы)-ля-ти под о-ко-(о)ш-ко
о-кош-ко

Оригинальной разновидностью тритонового лада является совмещение по вертикали в двухголосии двух большетерцовых ладовых ячеек, основания которых смещены одно относительно другого на расстояние большой секунды. В такой форме целотонные образования сложились в исполнительской практике жителей русских сел Харьковской области¹.

13 б)

Харьковская обл.

О-й, не-ко-му ду-б(ы)-ро-вуш-ки се-чь, ру-бить.

Эта конструктивная особенность «харьковского» тритонового лада повлияла на особый характер ладовой логики, присущей ряду напевов южнорусских песен: в них чередуются ладовые устои на расстоянии большой секунды (I—II ступени звукоряда). Таким образом, секундовая ладовая переменность, характерная для других типов ладообразования в южнорусском фольклоре, проявляется также и в напевах со звукорядом увеличенной кварты:

¹ В данном случае важную ладообразующую роль играют свойства фактуры южнорусских песен (см. сб. «Из истории русской и советской музыки». М., «Музыка», 1971, стр. 310—311).

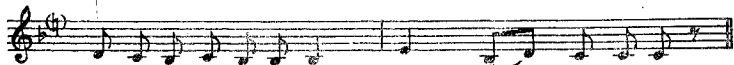


♩ = 108

Белгородская обл.



По-ди, у-ти-ца, до-мой, по-ди, се-ра-я, до-мой,



в те-бе се-ме-ро де-тей, ось-мой се-ле-зень.

Наряду с простейшими целотонными ладами, не выходящими за рамки объема увеличенной кварты, на юге России достаточно широкое распространение получили более сложные ладовые конструкции, опирающиеся на тритон в качестве структурной основы.

1. Переменный лад в напевах квинтового диапазона, звукоряд которых состоит из трех больших секунд и одной малой (считая от нижнего тона). Ладовые устои в песнях подобного типа расположены, как правило, на I и II ступенях звукоряда.

15

а)



♩ = 90

Белгородская обл.

а-ли о-й, лё-ли, до-рож-ка ле-жа- (я)-ла.

ле-жа-ла.

2. Переменный лад в песнях, имеющих объем большой сексты и интервальный состав — малая терция плюс три большие секунды. Обычно в напевах, основанных на таком звукоряде, наблюдается подвижная смена ладо-

ных опор: в некоторых примерах четыре звука из пяти поочередно выполняют роль устоя¹.

15 б)

Белгородская обл.

♩ = 60

плёл? О - х(ь), о - й, лё - ли,

плёл? О - х(ь), о - й, лё - ли,

о - х(ь), лё - ли, кто ко - су - ш(и) - ку п(ь)...

о - х(ь), лё - ли, кто ко - су - ш(и) - ку

лё - (о) - ли, п(ь) -

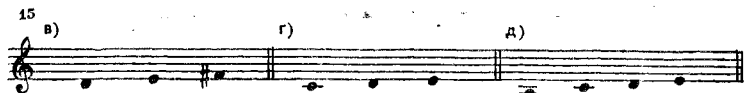
лёл а - ох, кто ко - суш - ку плёл?

плёл ох, кто ко - суш - ку плёл?

лёл

¹ Дополнительные призвуки (отмеченные ромбиком), имеющие существенное значение для исполнительской трактовки песни, при анализе лада нами не учитываются как случайные, не затрагивающие основной звукоряд напева.

Разгадку причин подобной четырехкратной ладовой переменности дает анализ многоголосной фактуры вышеприведенного примера¹. Высокие подголоски в хоровой партитуре свадебной песни «Затрубили в трубушку» опираются на интонацию большой терции в верхней части звукоряда (см. пример 15 в); нижний голос расслаивается на два пласта, из которых один основывается на трех средних звуках в объеме терции, а другой — на «четырёхзвучии в квинте», расположенном в основании звукоряда (см. примеры 15 г, д).



Таким образом, в одном произведении совместились два традиционных лада: а) целотонное образование из двух больших терций, основания которых смещены одно относительно другого на расстояние большой секунды² (см. пример 13 б) и б) ангемитонная конструкция, включающая в себя малую терцию и две большие секунды (ср. примеры 5 а, б). Для такого лада, как мы установили, характерна терцовая смена устоев. При совмещении обеих ладовых «ячеек» и возникает указанная четырехкратная переменность:

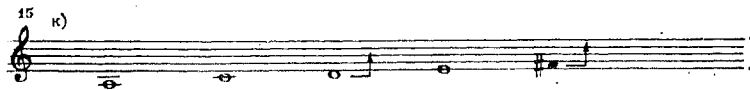


В интонационно-количественном (звуковысотном) отношении звукоряд анализируемого варианта песни «Затрубили в трубушку рано по заре», так же как и звукоряды других южнорусских песенных образцов,

¹ В сольных вариантах напевов, опирающихся на тритон, в большинстве случаев используется весь звукоряд полного, многоголосного варианта песни, хотя по форме многоголосного распева эти примеры принадлежат в большинстве случаев к типу контрастного многоголосия (а не гетерофонии).

² В данном случае ладовая переменность возникает не только вследствие чередования опорных тонов на I и II ступенях звукоряда, как это чаще бывает в подобных примерах, но и в результате противопоставления двух устоев, каждый из которых окружен нижним и верхним вводными тонами.

заметно отличается от привычных уху городского жителя звукорядов в строях, принятых в европейской профессиональной музыке. Третий звук от основания звукоряда (кварта) интонируется народными певцами с некоторой тенденцией к повышению. Выше, чем в темперированном тритоне, звучит вершина увеличенной кварты, находящейся между вторым и верхним звуками, считая от основания звукоряда.



Эта особая черта, присущая южнорусским напевам, придает отдельным интонациям и созвучиям неожиданный, свежий колористический эффект. Автору не удалось, к сожалению, измерить точное количественное выражение характерных звукорядов южнорусских обрядовых песен.

В ряде местных песен наблюдается тенденция к расширению целотонной последовательности за рамки тритона. Иногда исполнители высоко интонируют основание звукоряда секстовой разновидности, благодаря чему его малая терция интонационно приближается к большой секунде. На слух в момент такой исполнительской трактовки лада слышны четыре большие секунды подряд:



В третьей строфе песни «Там татаре шли» запевала добавляет к интонации увеличенной кварты большую секунду сверху:

16 б)

♩ = 80

Белгородская обл.

з. Ка - шу ва - ри - ли

Лады с увеличенной квартой составляют индивидуально-характерную особенность музыкального фольклора Южной России. В отличие от тритоновых последований, встречающихся в песнях Севера, когда целотон трактуется как интонационная краска и реализуется обычно в поступенном нисходящем движении, южнорусский тритон служит основой лада, его опорой¹.

Шестиступенная и полная семиступенная диатоника характерны для хороводных и лирических песен сравнительно позднего происхождения, получивших основное распространение, очевидно, в XVIII—XIX вв.

В то же время некоторые песни, напевы которых изложены в широких диатонических звукорядах, тяготеют к более ранней традиции. Пример ранней диатоники — семиступенный переменный лад песни «У нас во лузе», исполнявшейся обычно в пору покоса и сохранившей некоторые черты календарной обрядовости.

17

♩ = 68

и, э, а, ах, да, ах, да кто е-ту

а, э, а, э, а,

тра... (и- э- и)- ву-ш(и)-ку, да во, а, э, ай,

э, а- вуш-ку ко... толь-кя бу- дя.

на, а- й, тра-вуш-ку. ... си-ть толь-кя бу- дя.

¹ Для песен Севера более характерны лады с уменьшенной квартой и уменьшенной квинтой.

В этом произведении с пептатонной ладовой основой встречаются временами малые секунды, дополняющие звукоряд до семи ступеней.

Подобные примеры можно рассматривать как переходные по способу ладового мышления от раннего стиля к более позднему.

Среди типичных для юга России диатонических структур прежде всего привлекает внимание группа ладов с большой секундой в качестве вводного тона. Самый характерный из таких ладов — миксолидийский.

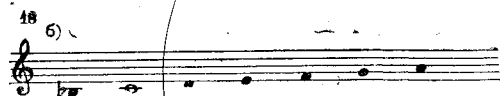
Миксолидийский лад получил широкое распространение в южнорусских районах, по-видимому, благодаря заметной структурной роли увеличенной кварты (между вводным тоном и терцией). Мажор с VII низкой ступенью, благодаря сохранению в нем элементов целотонности, характерной для местного обрядового фольклора, удачно сочетает традиционные черты с новыми. Это хорошо видно на примере простой по форме прибаутки, в которой особенно заметны генетические связи миксолидийского лада (в данном случае неполного) с одной из основных разновидностей южнорусского тритона — целотонным образованием, устоем которого — II ступень звукоряда.

18 а)

Белгородская обл.

1. А чу-чу, чу-чу, чу-чу, я го-ро-шек мо-ло-чу.

Миксолидийский лад придает своеобразную «нейтральную» окраску песням подвижного плясового характера, сообщая им сходство с гармошечным перебором.



Белгородская обл.

ле - ли, ле - о - ли, ой, ле - ли, да ой, ле - о - ли.

Для ряда южнорусских песен (особенно лирических), содержащих большую секунду в качестве вводного тона, характерен принцип сочетания в одной строфе (и во всем произведении в целом) нескольких ладов, имеющих одну тонику. Речь идет об особом переменном ладе, в котором интонационной перекраске подвергаются III и VI ступени. Варьирование названных ступеней лада в большинстве случаев не отражается на функциональной роли того или иного мелодического либо гармонического оборота, а имеет скорее красочное значение. «Расцвечивая» напев различными интонационными оттенками, народный исполнитель может от строфы к строфе изменять в аналогичных местах интонационную трактовку указанных ступеней лада: то это будет большая, то малая, то нейтральная терция или секста. Многомикروفонная запись хорового исполнения подобных песен, произведенная от одного из лучших фольклорных коллективов русского Юга — ансамбля села Афанасьевка Белгородской области, показала, что в один и тот же момент народные исполнители могут интонировать терцию (или сексту) разной высоты, что при обычном прослушивании не ощущается: как правило, побеждает один из вариантов интонирования (благодаря большей яркости тембра и силе голоса одного из участников пения или в результате того обстоятельства, что большее количество певцов отдало предпочтение той или иной интонационной краске).

Поскольку ладовая переменность указанного типа носит более или менее произвольный характер и не играет заметной функциональной или формообразующей роли, в данном случае лишь условно можно гово-

ритель об одноименном эолийско-дорийско-миксолидийском ладе с элементами мелодического мажора. Правильнее будет назвать его «ладом с большой секундой в качестве вводного тона и интонационной переокраской III и VI ступеней».

Ярким примером может служить песня «У нас во славном городе»¹:

Из других диатонических ладов с большесекундовым нижним вводным тоном достаточно заметное место в южнорусском музыкальном фольклоре занимает натуральный минор. Общеизвестно, что песни, выдержанные в натуральном миноре, характерны не только для искусства русского Юга, но и для всей русской народной музыкальной культуры в целом.

В южнорусском фольклоре особенно рельефно проявляется характерное формообразующее свойство VII натуральной ступени в миноре: в ряде лирических песен интонационно-ритмический упор на вводный тон служит действенным средством отграничения заключительной части строфы от всего предыдущего музыкального построения.

Для некоторых примеров мужской лирики, по-видимому, ранних по происхождению, характерно избегание вводного тона или полный отказ от него. Например,

¹ См. также песню «Э-ох, где ж ты был, шельма» в брошюре: В. Щуров. Ефим Сапелкин и его ансамбль. М., «Советский композитор», 1969, стр. 16—17.

в песне «За речкою у нас было, за рекою» минор с VI высокой ступенью имеет особенно мягкую форму функциональных связей благодаря отсутствию вводнотоновости с ее направленным тяготением.

Выбор большой, а не малой секунды в качестве вводного тона играет ту же роль, что и неиспользование VII ступени: стремление к рассредоточенности, переменности ладовых тяготений, характерное для всей южнорусской народной музыки, получает таким путем естественную возможность для реализации.

Из целотонового отношения вводного тона к основному вытекает самая распространенная в южнорусском фольклоре форма ладовой переменности (не считая уже отмеченную одноименную) — секундовая переменность. Она базируется на сравнительной независимости вводного тона от тоники. В определенном контексте временная тоника может быть воспринята как верхний вводный тон в тональности VII ступени. Часто переход, «перелив» из одной тональности в другую настолько мягок и пластичен, что невозможно отдать предпочтение одной из них. Попеременное чередование двух ладовых опор создает впечатление замкнутого круга, в котором тональности поочередно сменяют одна другую.

Нередко внутри каждой из двух тональностей в свою очередь наблюдается одноименная ладовая перекраска.

Рассмотрим с этой точки зрения лирическую песню «Эх, кому волюшка...»¹.

Уже в запеве противопоставлены друг другу два ладовых устоя — *си-бемоль* и *до*. И хотя вся песенная строфа начинается и заканчивается в одной и той же тональности, эта тональность не является все же основной: обе половины хорового раздела, занимающего центральное место в форме, начинаются в тональности II ступени по отношению к исходной. Эта вторая ладовая настройка играет не меньшую роль, чем первая. Обе тональности, ладовые центры которых расположены на расстоянии большой секунды по отношению друг к другу, являются равноправными.

Каждый из двух устоев имеет в разных частях формы разную ладовую «настройку». Центр *до* связан

¹ Песня записана в 1964 г. в селе Афанасьевка Алексеевского района Белгородской области.

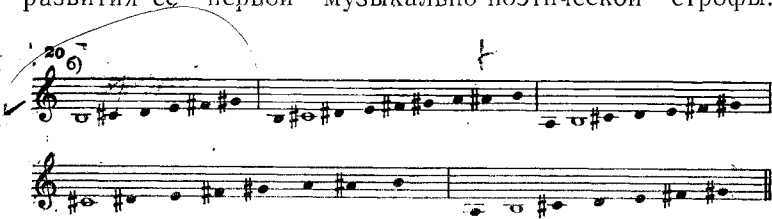
одноименным эолийско-дорийским ладом, центр \flat -бемоль — с одноименным мажоро-минором (ионийско-эолийским ладом). 5

36. а)

Белгородская обл.

1. Эх, ко-му во-люш- ка, е, о-й, да о, а, е, о-й, да же ты мо-я да ня- ой ня- во- (я-я)-ля (я, я), е, е, е, е. Кто -во- (я)-ля не з(ы)-на- (о)- ет, о-й, мо- (о- ой, е, е а)-е-го ли, да ох, да мо... мо-е-го го- (ё-ё)-ря?

Ладовое строение песни «Да мне не спится ноченькой»¹ почти в точности совпадает с тональным планом только что рассмотренного напева. Вот схема ладового развития ее первой музыкально-поэтической строфы:



Тональные соотношения данного типа являются в известной мере каноническими, что подтверждается анализом ряда других песен.

Благодаря непрерывной ладовой переменности музыкальное развитие всей песни протекает безостановочно, конец строфы воспринимается не столько как «точка» (логическое завершение), сколько как «запятая» (смысловая цезура).

Другие (не одноименные и не секундовые) виды ладовой переменности встречаются в музыкальном фольклоре Южной России сравнительно редко.

В хороводной песне «Во горнице, во светлице» тональности находятся в квартовом соотношении:

21.

♩ = 100

Белгородская обл.

Там си - де - л(ы) Ва - нь - кя.

¹ Многоканальная запись 1967 г. в Кабинете народной музыки от того же коллектива. Первая строфа песни приведена в сб. «Из истории русской и советской музыки». М., «Музыка», 1971, на стр. 329.

Квартово-квинтовые соотношения тоналностей, относящихся одна к другой как доминанта к тонике, характерны для песен позднего городского стиля. В то же время в произведениях, принадлежащих к этому позднему пласту, сохраняются особые, присущие только южнорусскому фольклору, черты ладовой логики.

Например, внутри первой строфы песни «Чтой-то тяжко»¹ содержится отклонение из минора в мажорную субдоминанту. Завершается строфа в мажоре, который воспринимается как доминанта новой тоналности. Однако со вступлением второго запева становится ясным, что заключительный раздел предыдущей строфы был выдержан в одноименном мажоре. Так одноименная ладовая переменность, характерная для южнорусских песен традиционного пласта, находит своеобразное преломление в песнях городского происхождения.

Среди лирических («тягальных») песен Южной России встречаются такие, в которых ладовое развитие отличается особой сложностью и оригинальностью.

Приведем в качестве примера одну из песен, в которой основные принципы ладовой логики, характерной для южнорусской народной музыки, находят весьма своеобразное выражение.

32. $\text{♩} = 60$ Белгородская обл.

1. Ах, да ты да до-ли... ох, да ж мо-я

(а)ж, май до-ли-на. Ай, да, да, да, да.

¹ См. сб. «Из истории русской и советской музыки». М., «Музыка», 1971, на стр. 315—316.

♩ = 72

до - ли - (о - и) -

Э - (е) ей, да ты ши да до - ли -

до - ли -

на

на, да, да, э ты мо - я, ой, до - ли. на.

на

♩ = 60

2. Ой, ши ро. ка бы. ла, брат - цы, до - ли - на, о - (о) -

♩ = 72

ох, да ши ка - к(ы) да на то - й жа, э - й,

да на той, эх, на той, ой, до - ли - не,

да, да, да, ой, ой, о - й, да та - м(ы) да кус.

то - (ой - ой) - чек да, да

то чек сто - ял, эй,

эй,

там да, ой, ой, да сто - ял.

Первая строфа этой лирической белгородской песни изложена в одноименном эолийско-миксолидийском ладу (ля-бемоль). После минорного запева, оканчивающегося на натуральном вводном тоне, начинается хоровой раздел, до конца выдержанный в мажоре с VII низкой ступенью (См. у солъ б)

Во втором запеве чередование терций обратное: сначала — мажорная, затем — минорная. Это новый музыкальный материал, не встречавшийся в предыдущей строфе. Со вступлением поддерживающих голосов начинается построение, структурно соответствующее лансву первой строфы. Завершается этот отрезок, так же, как и запев первой строфы, звуком соль-бемоль (на долгом слоге «ой»), на этот раз играющем роль вводного тона в миксолидийском мажоре.

Неожиданно октава VII переходит в септиму, новое созвучие приобретает характер доминантовой функции и разрешается в терцию до-бемоль мажора (а не в ля-бемоль мажор, как в первой строфе). После короткого отклонения в тональность III ступени возвращается устой ля-бемоль, однако интонационно-ладовые краски опять новые: натуральный минор сменяется мелодическим мажором, в котором ладово-характерный интервал малой септимы на VII низкой ступени играет основную функциональную роль. Непрерывная радужная игра ладовых красок придает этому оригинальному произведению особенно светлый, радостный характер.

В заключение укажем еще на одну весьма оригинальную особенность южнорусского народного ладового

мышления, проявляющуюся в особых свадебных песнях, сопровождающихся сольным причитанием. Речь идет о политональности, об одновременном совмещении двух ладов. Иногда исполнительница свадебного плача ведет свою мелодию в ладу, который находится в диссонантном соотношении с ладом самой песни. Противоречие двух ладовых «пластов» усугубляется использованием четвертитонных и иных интонационных сдвигов в партии солиста. Конструктивная жесткость такого приема служит действенным средством обострения переживания, усугубления экспрессии.

23. $\text{♩} = 80$

Белгородская обл.

Запевала

2. Все ли у сос_ не да от_ рос_ точ_ ки (и)

Причитание (соло)

Запевала

... и_ ли_ ся до зем_ ли,

все (хор)

на_к(а)_ла_(я)_ ни_ (и)_ ли_ ся до зем_ ли,

на_к(ы)_ла_(я)_ ни... (и)_ ли_ ся до зем_ ли.

на_к(ы)_ла_ я_ ни_ ли_ ся до зем_ ли.

*

Суммируя данные, полученные в результате анализа южнорусских песен с точки зрения их ладовой организации, отметим следующие наиболее существенные моменты. Народные лады в музыкальном фольклоре анализируемого стиля чрезвычайно разнообразны. Наряду с терцовыми, квартовыми и квинтовыми образованиями встречаются развитые ладовые системы, включающие в себя несколько родственных тональностей в рамках полной семиступенной диатоники.

Большая группа песен имеет тритоновую ладовую настройку. Лады с увеличенной квинтой генетически и структурно связаны с традиционно русскими ангеми-тонными конструкциями квинтового диапазона.

Большое значение в тональном развитии песен русского Юга имеет принцип ладовой переменности. Особенно типична для данного стиля одноименная ладовая перекраска и секундовая переменность. Нередко одноименная ладовая переменность в отдельных разделах формы сочетается с секундовой переменностью в произведении в целом.

Преимущественное использование большой секунды в качестве вводного тона приводит к ослаблению вводно-тоновых тяготений, благодаря чему ладово-гармоническая логика в южнорусских песнях приобретает подчеркнуто плагальный характер.

Из сочетания VII низкой ступени лада с VI высокой возникает красочный большой вводный септаккорд — одно из наиболее характерных для данного стиля зву-чий.

Для свадебных песен с сольным причитанием типично использование эффекта политональности.

Естественно, что перечисленные приемы ладового развития выступают в оригинальных местных проявлениях, что обнаруживается при анализе конкретных произведений.

Различия в ладовом строении песен объясняются, во-первых, неоднородностью жанрового состава местного песенного репертуара: произведения обрядового фольклора, происхождение которых уходит в глубь времен, по строению отличаются от песен, рожденных в более поздний исторический период и имеющих иную общественную и бытовую функцию. Во-вторых, ладовые различия отражают некоторые узко локальные стилевые разграничения: нередко одно село имеет сугубо местные особенности пения, отражающиеся на характере ладового «оформления» песен.

Несмотря на кажущуюся пестроту и разнородность ладовых структур в русских песнях Центральной черноземной полосы и севера Украины, можно с уверенностью говорить об общности и стилевом своеобразии ладового мышления в музыкальном фольклоре Южной России.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ ЯКУТСКОЙ МЕЛОДИКИ

Песня живет, развивается, и разные фазы ее развития могут подойти под различные теоретические выводы.

Е. Линева

Изучение ладоинтонационных закономерностей традиционных песен — одна из наиболее сложных проблем якутской национальной культуры. Сложность этой проблемы заключается, во-первых, в многообразии и необычности самих проявлений национального ладового мышления, во-вторых — в почти полном отсутствии специальных теоретических работ, посвященных формированию ладового мышления на самых ранних этапах его развития.

1. Немного истории и этнографических сведений

Дореволюционные исследователи ограничивались лишь упоминанием о необычном для европейского слуха характере якутских песен, о несоответствии их лада «нормам международной музыки»¹.

¹ Среди этих высказываний заслуживает внимания предположение А. Л. Маслова, сделанное на материале колымских записей Яна Строщецкого: «Мелодическое пение якутов стоит на низкой ступени развития и, быть может, переживает только эпоху кварты». (Труды Музыкально-этнографической комиссии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете, т. II, стр. 297. Приложение к статье Д. Н. Анучина «О применении фонографа к этнографии и, в частности, о записи шаманского камлания в Среднеколымске Якутской области».)

Критику подобных мнений дал С. А. Кондратьев в предисловии к своему сборнику якутских народных песен: «Приблизительные нотограммы Маслова не представляют интереса, а его заключительное обобщение лишней раз напоминает о том, как опасно делать выводы на шаткой основе» (С. А. Кондратьев. Якутская народная песня. М., «Советский композитор», 1963, стр. 8).

Первые описания и систематизация ладов, встречающихся в якутских песнях 20—30-х годов, были сделаны по материалам популярных сборников Адама Скрябина и Федора Корнилова Д. Р. Рогаль-Левицким и В. М. Беляевым¹. В статье последнего проанализированы также лады нескольких песен из олонхо в записях Ф. Г. Корнилова. В этих записях, так же как и в сборнике Корнилова, вышедшем под редакцией В. М. Беляева, впервые были отмечены звуковысотные несовпадения с равномерной темперацией, столь характерные для пения якутов.

Ценные наблюдения над ладовыми особенностями якутских напевов содержит статья Н. И. Пейко и И. А. Штейнмана, основанная на материалах фольклорной экспедиции в Якутию². Здесь впервые были отмечены такие существенные свойства якутского ладового мышления, как устойчивый характер применения тритона и изменение лада на протяжении одной песни («постепенное расширение мелодического шага, сочетающееся с повышением регистра»). Авторы статьи справедливо предположили, что последнее обстоятельство является «результатом некоторой архаической неупорядоченности»³.

Наблюдения Н. Пейко и И. Штейнмана были убедительно подтверждены композитором Г. А. Григоряном, много лет проработавшим в Якутии. В своих статьях о якутской музыкальной культуре, опираясь на практическое знание музыкального фольклора, он сделал существенный шаг к теоретическому истолкованию основных ладоинтонационных закономерностей якутского народного пения. Именно Грант Григорян предложил для одного из наиболее характерных явлений традиционного якутского интонирования меткое и образное выражение.— «раскрывающийся лад». Однако, давая тем самым ключ к звуковысотной природе якутского импро-

¹ А. В. Скрябин. Сборник якутских песен с нотами. М., 1927; Ф. Г. Корнилов. Сборник якутских песен. М., 1936; Дм. Рогаль-Левицкий. Якутская народная песня. «Музыка и революция», 1926, № 10, стр. 33—35; В. Беляев. Якутские народные песни. «Советская музыка», 1937, № 9, стр. 11—26.

² Н. Пейко и И. Штейнман. О музыке якутов. «Советская музыка», 1940, № 2, стр. 84—91.

³ Там же, стр. 88.

визационного пения, Г. Григорян вместе с тем писал: «Подробное изучение и обобщение особенностей «раскрывающихся ладов» якутской музыки — дело будущего... Пусть еще не все вопросы, связанные с якутской народной музыкой, полностью разрешены — это почетная задача будущего»¹.

Нужно сказать, что до сих пор окончательное решение этой задачи остается в большой мере делом будущего: решение, предложенное в уже упоминавшемся, последнем по времени опубликования серьезном теоретическом труде о якутской музыке — в сборнике С. А. Кондратьева, — требует существенных уточнений.

Специально сосредотачивая свое внимание на процессах ладообразования в якутской песне, С. А. Кондратьев пишет: «Столь необычный способ ладообразования может вызвать у читателя законный вопрос, не аномалия ли это? Не плод ли случайной прихоти, а может быть, и плохого слуха певца? Располагая уже достаточным подбором фактов, мы можем отметить, что это не «архаическая неупорядоченность» пения, как думали Н. Пейко и И. Штейнман, но прочно укоренившаяся в якутском пении форма ладообразования, которую можно проследить на многих образцах нотированных магнитофонных записей»².

Сборник С. А. Кондратьева содержит обширный и тщательно нотированный материал для наблюдений над процессами ладообразования в различных песенных жанрах. Вместе с тем, оставаясь на позициях традиционной, «академической» теории лада, в предосланных сборнику статьях исследователь не может не войти в противоречие с самим мелодическим материалом. Желая решительно отвести от якутской народной песни упреки в «некоторой архаической неупорядоченности», стремясь раскрыть в ней «вполне самобытные процессы ладообразования», С. А. Кондратьев в то же время широко пользуется терминологией и понятиями развитых функционально-гармонических ладовых систем («тоники», «квартсекстаккорд», «сентаккорд», «обраще-

¹ Г. Григорян. Музыкальная культура Якутской АССР. Статья в сб. «Музыкальная культура автономных республик РСФСР». Ред. проф. Г. И. Литинского. М., 1957, стр. 331—348.

² С. А. Кондратьев. Якутская народная песня, стр. 25.

ние минорного трезвучия III ступени», H-dur, fis-moll и т. д.). Каким же образом находит он основания для этого в постоянно изменяющейся интервалике традиционных энических напевов? Здесь, как мне кажется, применен самый метод анализа, применяемый исследователем, метод, в других случаях вполне правомерный.

В непрерывном и плавном процессе интонационного «раскрытия» напева С. А. Кондратьев намеренно выделяет те его этапы, которые звуковысотно близки интервалам равномерно-темперированного строя. Все остальное воспринимается им как переходы, осуществляемые с помощью микроальтераций. В результате возникают схемы: $\text{fis-moll} \rightarrow \text{Fis-dur} \rightarrow \text{G-dur}$ или $\text{h} \text{ cis} \text{—} \text{e} \rightarrow \text{b} \text{—} \text{cis} \text{—} \text{e} \rightarrow \text{b} \text{—} \text{d} \text{—} \text{f} \rightarrow \text{a} \text{—} \text{d} \text{—} \text{f} \rightarrow \text{a} \text{—} \text{d} \text{—} \text{fis}$ и т. д.

Эти схемы могут иметь практическое значение только в том случае, когда учитывается, что в них выделены случайные моменты мелодического развития и что эти моменты выделены исследователем, но не исполнителем. В таком случае подобные схемы помогают проследить эволюцию звукоряда. Однако С. А. Кондратьев этим не ограничивается. Он пишет: «Естественно, что у читателя может возникнуть вопрос: «А как же сочетать многие подобные напевы, хотя бы в их гармонической обработке, с общераспространенными нормами международной музыки, с ее темперированным строем?» Задача нетрудна. Достаточно лишь отказаться от употребления промежуточных звуков в интервале полутона, что по существу никак (!?) не отразится на формировании лада»¹.

От «промежуточных» звуков легко отказаться в композиторской практике, где это, кстати, в большинстве случаев неизбежно. Но в специальном фольклорном исследовании отказ от микроальтераций мало уместен, ибо, как мы в этом убедимся, он затрудняет понимание самого существа раннефольклорной интонационности. Вскрыть основные принципы ранней сольнопесенной звуковысотности без специального внимания к тонкостям субхроматического уровня попросту невозможно. Именно это обстоятельство и заставляет исследователей

¹ С. А. Кондратьев. Якутская народная песня, стр. 26.

раннемонодических культур постоянно прибегать к различным способам фиксации тонких звуковысотных изменений.

Прежде чем приступить к последовательному выяснению звуковысотных особенностей якутского пения, необходимо дать хотя бы самое общее представление о музыкальной культуре якутов. Этот небольшой тюркоязычный народ на протяжении многих веков живет в суровых условиях Севера, в окружении народов, чуждых ему по языку и культуре. Длительная изоляция от родственных культур способствовала сохранению в якутском пении весьма архаических черт, и это делает якутскую песню чрезвычайно ценным объектом для сравнительного музыковедения и фольклористики.

Своеобразие якутской музыкальной культуры заключается в параллельном развитии двух самостоятельных песенных стилей (что до некоторой степени компенсирует относительно слабое развитие музыкального инструментария). Оба стиля якутской песни подчеркнута одnogолосны, сольно-импровизационны. Один из них, получивший название «дьиэрэтии ырыа» («протяжная, плавная песня») и как бы концентрирующий в себе наиболее характерные черты национальной манеры пения, является прежде всего образцом высокого поэтического искусства. Особенности этого стиля наиболее полно представлены жанром тоюков — развернутых эпических импровизаций, рождающихся по достаточно возвышенным поводам и отличающихся большой структурной свободой и интонационными вольностями. Первое, что обращает на себя внимание постороннего наблюдателя, это обилие в тоюках специфических фальцетных призвуков — кылысахов, образующих дополнительную мелодическую линию и порождающих иллюзию «сольного двухголосия». На основе стиля «дьиэрэтии» издавна сложилось искусство народных певцов и поэтов-профессионалов — тоюксутов (создателей тоюков) и олонхосуттов (исполнителей якутского богатырского эпоса олонхо).

Напевностью и простотой отличается другой стиль — «дэгэрэн ырыа» («размеренная, подвижная песня»), в котором исполняются бытовые и лирические якутские песни. По всей вероятности более поздний по происхож-

дению, стиль этот лежит и в основе запево-осуокая — традиционного кругового танца. Ритмическая и интонационная четкость, периодическая повторяемость строф и напевов-формул безусловно связаны с массовым бытованием песен этого стиля.

На современном этапе развития якутская песенная культура с точки зрения ее ладоинтонационного содержания исключительно многообразна и во многом противоречива. Одна из главных ее особенностей заключается в том, что в ней все еще продолжают активно протекать процессы первоначального ладообразования и что эти процессы развиваются в сложном взаимодействии.

Сплетение контрастных песенных стилей и богатство жанров, распространение различных, как локальных, так и общенациональных певческих манер, сильные и разнообразные влияния песенности других народов — все это обуславливает очень широкий диапазон выразительных средств, используемых современными якутскими певцами. В ладоинтонационной сфере диапазон этот простирается от стойких проявлений все той же архаической «ладовой неупорядоченности» (например, в образцах обрядового фольклора или в отдельных фрагментах из олонхо) до полных диатонических ладов в широко бытующем новом песенном фольклоре.

Тот факт, что в якутской народной песне все еще не сложилась единая система фиксированных ладов, отнюдь не свидетельствует о какой-либо ущербности якутского мелодического творчества. Напротив, большая свобода в выборе ладоинтонационных средств во многом определяет и богатство якутской песенности в целом. Именно это многообразие предоставляет обширный материал не только для увлекательного анализа конкретных образцов, но и для постановки самых общих вопросов развития ладового мышления.

2. Немного общих рассуждений

Приступая непосредственно к теме нашего частного исследования, обратимся прежде к двум фундаментальным понятиям, с данной темой прямо связанным, — ладу и мелодическому пению. Одному из этих наиболее общих понятий была посвящена специальная статья «О дина-

мической природе лада» («Советская музыка», 1969, № 11). О другом — скажем несколько слов здесь.

В понятие «мелодическое пение», трактуемое весьма широко, включаются самые разные типы пения, в том числе и пение речитативно-декламационное. И хотя последнее является продуктом скорее метроритмической, чем звуковысотной организации, тем не менее, рассматриваемое в линейно-звуковысотном аспекте, оно является, безусловно, мелодическим¹.

Вообще же мелодическое пение можно определить как пение, подчиненное художественным нормам и подверженное постоянному эстетическому контролю, прежде всего — со стороны самого певца. Отсюда следует, что мелодическое пение невозможно без хотя бы минимальной логической организации как в аспекте временном, где простейшим и типичнейшим проявлением организованности является периодическая повторность, так и в звуковысотном отношении. И это последнее обстоятельство заставляет нас значительно раздвинуть границы, в которых обычно применяются понятия «лад» и «ладовая организация».

К настоящему времени исследователями достаточно подробно описаны различные ладовые системы многих народно-песенных культур. Эти системы, как правило, являются либо диатоническими, либо пентатонными. И, как правило же, ни одна из них не исчерпывает всего многообразия ладовых явлений в каждой национальной культуре. За рамками теоретических построений оказываются разного рода «внедиатонические» и «внепентатонные» формы, связанные обычно с наиболее архаическими пластами фольклора.

Поскольку исследователь якутской песенности, если он ориентируется на диатонические или пентатонические представления, буквально на каждом шагу сталкивается

¹ Понятием «мелодическое пение» не исчерпывается круг явлений, встречающихся в традиционном музыкальном быту якутов. За его пределами остаются, например, наиболее впечатляющие моменты экстатического пения шаманов или песнопения менериков — людей, подверженных припадкам мэнерийи — нервной болезни, развивающейся на почве шаманистических представлений. Для пения шаманов и мэнериков характерны остродействующие на слушателей нарушения музыкально-логических норм. Причем эти нарушения, будучи у шаманов явно преднамеренными, по существу являются как бы негативным проявлением той же самой мелодической логики.

с подобными отступлениями от общепринятых норм, постольку поиски позитивного национального своеобразия в ладомелодической сфере поневоле заставляют его обращаться к внутренним нормам подобных «отступлений». И в связи с этим встает принципиальный вопрос. Можно ли осмыслить все многообразие якутских мелодических ладов, подвижных и внешне противоречивых, в рамках единой звуковысотной системы, включающей не только полностью сформировавшиеся ладозвукоряды, но и охватывающей изменчивые и разнородные процессы первоначального ладообразования? Иными словами, может ли существовать единая теория лада, обнимающая не только диатонические и пентатонные ладовые системы, но и то, что «древнее, чем пентатоника»¹?

По существующей давней музыковедческой традиции пентатонику обычно представляют в качестве начального этапа становления диатоники, которая в свою очередь рассматривается как основа для возникновения хроматики. Однако теперь ученые начинают склоняться к представлению о параллельном развитии диатонического и пентатонического принципов². В этой связи возможность существования еще одной ладовой системы, могущей быть одновременно и преддиатонической и предпентатонной, представляет, как нам кажется, инте-

¹ Именно так («Älter als die Pentatonik») назвал одну из своих статей о ранних ладах Вальтер Виора (*Studie Memoriae Belae Bartok Sacra. Budapest, 1956*).

² В этом отношении особенно интересны до сих пор полностью не опубликованные наблюдения К. В. Квитки, показавшего, что пентатоническая стадия, вопреки укоренившимся прежде представлениям, вообще отсутствовала в раннем фольклоре очень многих народов. «Даже мелодии алтайских тюркоязычных народов не обнаруживают того, чтобы Алтай был классической страной пентатоники... Те же мелодии народов Сибири, на которых нельзя доказать русского и иных западных влияний и которые нельзя рассматривать как продукт вырождения китайско-монгольской пентатоники или неполного ее усвоения, являются, может быть, памятниками, по которым можно составить представление о допентатоническом состоянии музыки народов Азии и о народной неученой мелодике первых стадий развития пентатоники, в истории которой, надо полагать, изобретения профессиональных ученых и декретирование норм государственной властью Китая не были единственными движущими силами» (статья «Этногеографическое распространение пентатоники в Советском Союзе», рукопись. Кабинет народной музыки Московской консерватории, инв. № 4/58).

рес, далеко выходящий за пределы одной частной музыкальной культуры.

В якутской же традиционной песне мы действительно сплошь и рядом сталкиваемся с ладообразованиями, которые в одно и то же время можно рассматривать как зарождающиеся элементы и пентатонических и диатонических ладов. Вместе с тем, совокупность этих начальных ладообразований обнаруживает черты единой звуковысотной организации, качественно отличающейся от диатоники и пентатоники подвижностью своих звукорядов.

Поскольку «ладовая организация — необходимая основа музыкального языка и мышления»¹, постольку всякий вид мелодического пения немислим без хотя бы минимального звуковысотного координирования тонов, без их, пусть самых элементарных, логических связей. Соответственно, начальным видам мелодического пения должна быть свойственна некоторая неопределенность ладовой организации, такие ее формы, в которых упорядоченность связей не охватила еще всех сторон звуковысотной структуры. Если подходить к подобным формам с представлением о ладе, выработанным на материале развитых песенных культур, то многие раннефольклорные образцы действительно можно счесть примерами «доладового» пения. Однако, если применить достаточно широкое определение лада, такое, например, которое предлагал в своих последних работах В. М. Беляев, — «Лады есть обобщения типов мелодического движения в отношении их интервальной структуры»², то с помощью этого определения можно охватить и изменчивую интервалику раннефольклорной мелодики, подобную постоянно трансформирующимся напевам традиционной якутской песни. При этом мы как бы допускаем, что степень ладового обобщения может быть различно: будучи настолько ощутимой, чтобы внести определенный организующий момент в относительное расположение тонов напева, она может быть недостаточной, чтобы ввести эти отношения в русло жестко регламентированных звукорядов.

¹ Л. Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 22.

² В. М. Беляев. Ладовые системы в музыке народов СССР, рукопись.

К этому следует добавить, что, обращаясь к звуковысотности ранних форм мелодического пения, необходимо четко — четче, чем в любом другом случае, — разграничивать ладовую и звукорядную ее стороны. Главное же — допустить принципиальную возможность высотной (ладовой) организации напева вне системы фиксированных звукорядов.

Первоначально лад и звукоряд связаны неоднозначно, то есть одному и тому же ладу может соответствовать несколько различных звукорядов и наоборот. Возможность различной ладовой трактовки одной и той же последовательности звуков и, с другой стороны, возможность различного звукорядного выявления одного и того же лада — такова, вероятно, единственная основа, на которой может быть построена действенная звуковысотная система, охватывающая не только развитую диатонику и пентатонику, но и подвижные ладообразования раннефольклорного типа.

Ключевым в такого рода системе, с нашей точки зрения, может служить понятие «опорного тона» («опорного уровня», «звуковысотной опоры»). Собственно говоря, выделение из неопределенного, не фиксированного в сознании певца последования звуков одного или сразу нескольких опорных тонов и есть основа первоначальной ладовой организации, понимаемой как установление связи и взаимодействия звуков различной высоты. При этом на первых порах опорные тоны могут быть достаточно подвижными, их абсолютная высота может плавно меняться в пределах весьма широкой полосы, образуя своего рода «опорную зону». И, разумеется, в столь же широких пределах могут изменяться расстояния между соседними опорными тонами как при каждом новом исполнении песни, так и непосредственно в процессе интонационного развертывания одного напева. Забегая вперед, можно сказать, что в этом и заключается сущность якутских «раскрывающихся ладов», однако прежде чем перейти к их непосредственной характеристике, следует отметить еще одно немаловажное обстоятельство.

Большинство исследователей считает древнейшими лишь узкообъемные (в частности, секундовые) лады. Основанием для этого служит обычно тот факт, что именно такие лады встречаются в наиболее древних

слоях фольклора: в детских припевках, в старинных обрядах, в культовых песнопениях. При этом словно бы закрываются глаза на то, что в других не менее древних жанровых пластах (например, в плачах) узкообъемные попевки нередко уступают место подчеркнуто широкодиапазонному пению. Без должного внимания остаются часто и примеры чрезвычайно широкого по диапазону пения в первобытных музыкальных культурах¹.

Между тем, преобладание узкообъемных звукорядов в ранних пластах современного фольклора в равной мере может свидетельствовать и о доминирующем положении ограниченных рядов в определенную историческую эпоху и о естественности сохранения именно этих ладообразований (в отличие от сложных интонационных комплексов) в памяти поколений народных музыкантов и в условиях исключительно устного бытования самих напевов.

Традиционная якутская песенность со всей очевидностью свидетельствует, что еще до формирования узкообъемных ладов мелодическое мышление переживает целую эпоху неопределенно широких, приблизительных, количественно не регламентированных интервальных соотношений. И даже с выделением и закреплением устойчивых узкообъемных структур эпоха подвижных ладоинтонационных отношений не кончается. Одновременно с формированием стабильных систем в практике народного музицирования еще долго продолжает существовать и сохранять свою выразительность звуковысотно гибкое интонирование, своего рода текучая ладоинтонационная «лава».

Сохраняясь в отдельных жанрах чуть ли не до наших дней, свободная звуковысотность начинает постепенно осмысливаться, охватываться сознанием через связь и все более тесное взаимодействие опорных тонов различной высоты. Процесс выделения и стабилизации опорных тонов весьма сложен, обусловлен большим количеством разнородных факторов, среди которых решающее значение имеют метроритмические закономерности.

¹ Сошлемся на публикации Э. Хорнбостеля или, из новейших исследователей, на Алана Ломакса. В советской литературе специальное внимание ранним видам пения уделял проф. Р. И. Грубер (см., например, последнее издание его «Истории музыкальной культуры», ч. I. М., 1965, стр. 3—49).

Само выделение мелодических опор достигается прежде всего ритмическими и динамическими средствами (повторением звуков, их акцентуацией, совпадающей с метрическими акцентами или противодействующей им, и т. д.). Не последнюю роль играют и такие, внешне малосущественные факторы, как распределение певческого дыхания, лексические, синтаксические и даже фонетические особенности языка, тип фольклорного стихосложения¹.

В процессе упрочения опорных тонов действуют, конечно, и чисто музыкальные, линейно-мелодические моменты, находящиеся в опосредованной связи с общим образным строем и конкретным жизненным предназначением песенного жанра. В зависимости от преобладающего типа мелодического движения (согласно формуле В. М. Беляева) могут предпочтительно выделяться в качестве опорных начальные, конечные или центральные звуки мелодических построений, расположенные в верхней, нижней или средней части охватываемого диапазона.

Нетрудно представить себе, что, например, в причитаниях с их характерным нисходящим глиссандированием значение опорного раньше всего приобретает начальный высокий звук — своего рода «вершина-источник» (термин Л. А. Мазеля). При восходящем глиссандировании, которое свойственно напористому пению, связанному со значительным трудовым усилием или с активным движением в танце, прежде всего выделяются, вероятно, начальные нижние тоны. Одним из самых типичных случаев представляется также опевание среднего по высоте опорного уровня, что наиболее естественно при спокойно-плавном развитии мелодики повествовательных и эпических жанров.

¹ Тип традиционного стихосложения может способствовать преимущественному развитию и упрочению в основных синтаксических ячейках начальных или конечных опорных тонов. Аллитерационная система тюркского (в том числе и якутского) народного стиха обычно вызывает подчеркивание исходных мелодических тонов. Связь начальных тонов мелодических построений с начальной стиховой аллитерацией убедительно показана А. И. Аксеновым («Тувинская народная музыка». М., 1964, стр. 39—41). Воздействие конечных рифм на традиционные попевок «Манаса» отмечено В. С. Виноградовым в статье «О киргизском народном речитативе» («Вопросы музыкознания», вып. 2. М., 1955, стр. 68—109). В статье, в частности, подчеркивается, что «рифма естественно содействует симметрии мелодического рисунка и, с другой стороны, сама вызывается им» (стр. 77).

Через опорные тоны постепенно развивается ощущение устойчивости или неустойчивости отдельных звуков, ощущение их соподчиненности. Таким образом происходит первоначальная функциональная дифференциация звуков, ведущая в итоге длительного исторического развития к представлению о тоникальности одного или нескольких из них, то есть о подчинении им всех остальных тонов.

На этой основе в истории мелодического пения можно выделить три этапа. На первом из них из недифференцированной в звуковысотном отношении массы выделяются отдельные опорные тоны. На втором — эти отдельные тоны вступают во взаимосвязь, приобретая значение устоев и неустоев. И лишь на третьем этапе один или несколько устойчивых тонов начинает выступать в роли тоники.

Подобная грубая периодизация основана на выявлении «центрального элемента системы» (термин, часто употребляемый в теории гармонии Ю. Н. Холоповым). На каждом из этапов развития ладового мышления этот центральный элемент системы имеет свои функциональные особенности и в соответствии с этим целесообразно, с нашей точки зрения, пользоваться тремя различными его названиями: «опора», «устой» и «тоника»¹. Если первое из них способно охватить по существу любой вид мелодического пения, то применение двух других стилистически ограничено.

Вообще следует подчеркнуть, что терминология, выработанная на этапах развитого ладотонального мышления (доминанты, субдоминанты, медианты и пр.), не может с успехом использоваться при анализе раннефольклорных образцов (негативный опыт С. А. Кондратьева в отношении якутской песни очевиден). Понятно, что и термин «тоника», допускающий, впрочем, несколько более широкое толкование, чем другие термины функционально-гармонической системы, нередко также оказывается неуместным².

¹ Данное различие было впервые введено нами в упомянутой статье в «Советской музыке» (1969, № 11).

² Быть может, именно поэтому так спорны бывают попытки определить тонику во многих образцах раннего фольклора.

Впрочем, само по себе отсутствие или неопределенность тоники еще не означает принадлежности песенного образца к самой ран-

Конечно, качественная характеристика центрального элемента системы, определяемая весьма субъективно, не дает основания для прочной теории первоначального интонирования. Внешне проявляющиеся свойства опорных тонов для этого слишком неопределенны. Однако, будучи подкреплена анализом звукорядов, подобная опорно-тоновая система обретает достаточно конкретные и рельефные очертания.

С точки зрения звукорядной, предложенная нами периодизация ладомелодического развития выглядит так: первый этап («опорный») характеризуется лишь предпосылками строгой ладовой организации и случайностью звукорядов; второй («устойный») — большой подвижностью звукорядов в рамках действия самых общих ладовых закономерностей; и только третий этап («тоникальный») отличается полной упорядоченностью звукорядов и однозначной их связью с ладами.

Определить степень случайности или установить меру подвижности звукорядов достаточно трудно, чтобы начинать с этого выявление особенностей раннефольклорного лада. Поэтому остается одно — вначале систематизировать песенные мелодии по количеству разновысотных опорных тонов. И именно это даст нам возможность выяснить самые общие принципы исходной звуковысотной организации сольно-песенной мелодики, являющиеся отправными для всего дальнейшего развития, для всех этапов последующей эволюции лада.

3. Несколько простейших примеров

Обратимся к якутскому фольклорному материалу. Для начала рассмотрим несколько опубликованных другими исследователями образцов¹, разнообразных по

ней стадии мелодического мышления. И во вполне развившихся ладовых системах встречаются мелодии с неполным звукорядом, в том числе и такие, в которых отсутствует тонический центр. На такие неполные — без I ступени! — звукоряды детских песенок обращал внимание Золтан Кодай в своей книге «Венгерская народная музыка» (Будапешт, 1961, стр. 77—78). Тоника может с успехом избегаться и в высоко развитых гармонических системах, примером чего, наряду с вагнеровскими «бесконечными» мелодиями, могут служить некоторые темы Бартока, основанные на принципе взаимоисключающего дополнения мелодии и гармонии.

Источники указаны в списке нотных примеров, помещаемом в конце статьи.

жанрам и, в основном, исчерпывающихся лишь опорными тонами (заведомо мелодическое пение).

Абстрагируясь пока от характера опорных тонов и от их конкретных высотных отношений, в традиционной якутской мелодике можно различать только двухопорные, трехопорные и четырехопорные напевы¹.

Двухопорные попевки редко исчерпывают мелодическое содержание всей песни, но именно они лежат в основе многих трелеобразных мотивов, столь характерных для непритязательного бытового пения, с одной стороны, и для эпических импровизаций в стиле дьизэрэти, с другой.

1. Протяжно

а) 1.

б)

1. Барарку-нум манг-хай-да... 8. Ар-5а ү(-)о-ла ыл-ла.

в) $\text{♩} = 80$

Поскольку расстояние между опорными уровнями нас пока не интересует, для условной записи всех трех приведенных образцов вполне хватило бы двухлинейного нотного стана (звук *dis'* во 2 такте последнего образца явно не является опорным и может рассматриваться как результат мелизматического «качания» верхнего опорного тона). Очень наглядными и по-своему точными могут быть и графические схемы таких напевов, выполненные по методу Е. Э. Линевой². Выдержав определен-

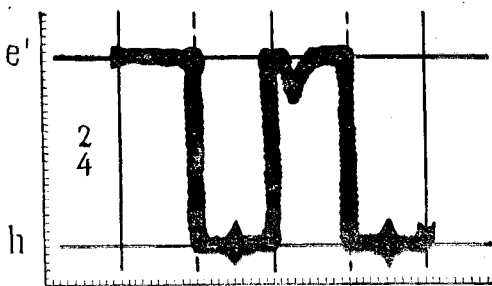
¹ Рецитация на одном высотном уровне, встречающаяся в некоторых видах обрядового пения, в данном случае в расчет не принимается, поскольку, не являясь координацией разновысотных тонов, она не может быть названа ладовой организацией в собственном смысле слова. По поводу отсутствия в архаических пластах фольклора более чем четырехопорных попевок будет сказано позже.

² См.: Е. Э. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. II. СПб., 1909.

Графический способ наглядно передает непрерывность мелодической линии. На этом основании им нередко пользуются многие современные исследователи. В частности, болгарский теоретик-фольклорист Стоян Джуджев (см.: «Теория на българската народна

ный масштаб (1 см. по вертикали — 1 тон или 100 центов, 1 см. по горизонтали — одна четвертная нота), график двух начальных тактов последнего примера можно представить себе в следующем виде:

СХЕМА 1

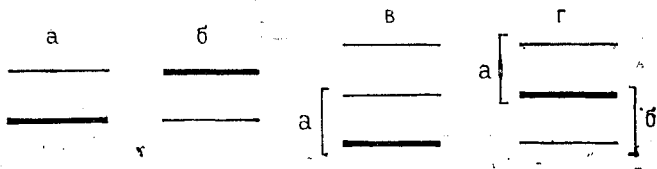


M: (H) 1 ТОН = 1 СМ; (t) ♩ = 1 СМ

Оба тона двухопорных напевов могут быть относительно устойчивы и в этом смысле равноправны. Если же в силу определенных условий (чаще всего — метроритмических) за одним из них закрепляется роль устоя, то соответствующая линия «нотоносца» может быть каким-либо способом выделена (в нашей схеме она утолщена).

Теперь, следуя логическим путем, типичные трехопорные ладообразования можно представить как возникающие на основе двухопорных в результате добавления нового опорного уровня или объединения двух различных двухопорных структур:

СХЕМА 2



музыка», ч. II. София, 1955, стр. 11, 82) и польская исследовательница Анна Чекановская (Anna Czekanowska. Etnografia muzyczna: Metodologia i metodyka. Warszawa, 1971, s. 81). По данному вопросу см. также материалы специального симпозиума (Symposium on Transcription and Analysis), опубликованные в журнале Ethnomusicology № 3 за 1964 г. (стр. 223—277).

Именно к таким двум видам трехопорных структур принадлежат многие традиционные якутские напевы. Конечно, это не означает, что в них всегда легко определить основной устой. С уверенностью можно сказать лишь, что реже всего значение устойчивого принадлежит верхнему опорному тону, в то время как два нижних уровня можно считать в этом отношении вполне равноценными. Рассмотрим несколько образцов четкого трехопорного строения:

2. а) Протяжно

б) 1. Подвижно

в) Сдержанно

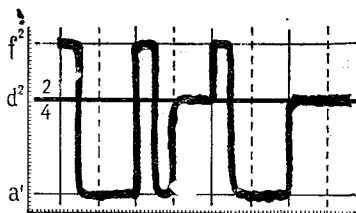
Сдержанно

г) $\text{♩} = 152$

... ба - ны - ба - бын - ны - та -
- бы - (о - ны - а - о - хо - ну)!

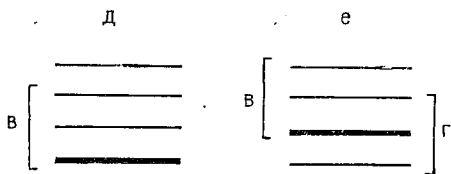
Все более напористые и волевые напевы эти словно бы стремятся раздвинуть высотные границы трехопорного лада, отбросить друг от друга как можно дальше его опорные уровни. Размашистые попевки последнего образца — типичная заключительная каденция тоюка — с их устойчивым средним опорным тоном наглядно отражаются в следующем графике:

СХЕМА 3



Рассмотрим теперь четырехпорные структуры. Их также можно представить себе возникающими благодаря усложнению или слиянию двух трехпорных ячеек. И так же, как в трехпорных напевах, значение устоя чаще всего имеет здесь один из двух нижних тонов:

СХЕМА 4



Приведу несколько вариантов четырехпорных запевов осуокая:

Сравним также две разные записи одного и того же фрагмента из олонхо:

2) а) Быстро, суетливо, крикливо

etc.

б) $\text{♩} = 88$

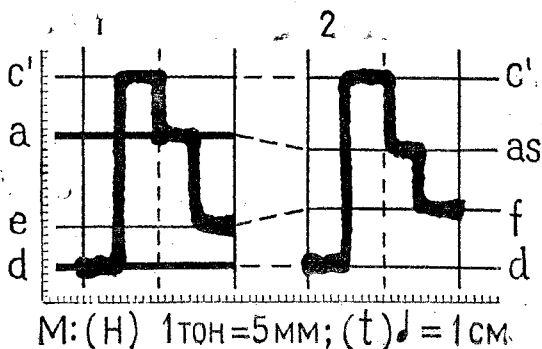
Ха-(а)- ра - ха - йын ан-ны - (ы) - гар хэл-лэр а - хан да
 са - ба - (ы) да ха - ра - ха - й(а) мөн-нэ-(э) - (э) - рдээх...

Сопоставление упрощенных мелодических формул обоих вариантов не оставляет сомнений в их структурном тождестве:

5 а) б)

Последнее становится еще более очевидным, если сравнить графические записи вариантов:

СХЕМА 5



Поскольку выразительный смысл обоих фрагментов весьма близок (в одном случае это песня дочери богатыря Нижнего мира, в другом — его сестры, но сюжетные ситуации, в которых эти песни поются, аналогичны), непольно возникает предположение, что для создания образа взбалмошной и эксцентричной представительницы злых сил олонхосутам нужны общая активность скачкообразного мелодического движения и его обобщенные линейные контуры, а вовсе не точные, внутренние фиксированные интервальные пропорции напевов. В некоторой связи с конкретным интонационным содержанием напевов в данном случае находится, пожалуй, только наше восприятие устоев и неустоев. Если в первом варианте в качестве устоев выступают, очевидно, звуки *d* и *a*, то во втором фрагменте труднее отдать предпочтение какому-либо из трех нижних тонов.

Пятиопорные напевы, как и попевки с бóльшим числом опорных тонов, теоретически возможные, на практике в традиционной якутской песенности почти не встречаются. Объяснить это мы можем довольно просто: представим себе, как трудно постоянно держать в памяти и оперировать одновременно несколькими достаточно независимыми друг от друга, к тому же подвижными опорными уровнями. (Б. В. Асафьев склонен был объяснять подобные явления «боязнью потери опоры в море еще не устойчивых интонаций». «Музыкальная форма как процесс», кн. I. Л., Музгиз, 1963, стр. 79.) Кроме того, четырехопорный предел находится, вероятно, в определенной связи с метроритмическими закономерностями архаической мелодики¹.

Большинство приведенных здесь записей отличается известной схематичностью. В результате может сложиться впечатление, что звукоряды традиционных якутских песен чрезвычайно ограничены. В действительности это не совсем так. Многие песенные мелодии, помимо опорных тонов, включают так или иначе примыкающие к ним звуки (вспомогательные, опевающие, проходя-

¹ Я уже имел случай вслед за Золтаном Кодаем говорить о четырехдольной ритмической волне, характерной для раннего фольклора многих народов. Реализацию подобной четырехдольной волны на четырех разных высотных уровнях мы можем наблюдать в мелодических формулах двух последних нотных примеров (№ 4 и № 5).

щие). Не надо забывать и о разнообразных призвуках (таких, как верхнее *gis* в примере 1 б), без которых немислимо выразительное пение в традиционной манере. Якутские певцы с удивительной изобретательностью используют, казалось бы, весьма ограниченные возможности простых двух-, трех- и четырехпорных структур, создавая на их основе множество гибких и выразительных напевов.

Для того, чтобы раскрыть интонационное многообразие якутской мелодики, необходимы обстоятельные, развернутые расшифровки.

Постоянная изменчивость, звуковысотная «текучесть» якутских фольклорных мелодий, тесно связанная с их импровизационностью, затрудняет процесс нотирования.

Полутоновая система нотации, в лучшем случае, способна играть роль лишь условной системы координат, роль внешней масштабной сетки для внутренне никак с ней не связанных закономерностей раннефольклорного пения. Но даже и при таком подходе она нередко оказывается несостоятельной, поскольку до неузнаваемости искажает интонационный смысл «внедиатонических» и «внепентатонных» напевов.

В связи с этим в настоящей статье (как и в других работах автора) применяется способ нотации, сущность которого заключается в том, что целый тон делится на шесть равных отрезков. Соответственно полутон складывается из трех равных частей, а октава — из тридцати шести.


По сравнению с предлагавшимися ранее способами записи микроальтерационных изменений тридцатишестиступенная система вносит два новых момента:

1) знаки микроальтерации (↑ — повышение, ↓ — понижение, | — отказ от повышения или понижения) получают конкретное высотное значение — треть полутона, что позволяет свободно оперировать дробными интервалами — складывать и вычитать, энгармонически заменять «микроальтерированные» ступени и т. д.;

2) подобно обычным диезам, бекарам и бемолям, эти новые знаки размещаются не над нотами, как это практикуется обычно, а перед ними. Если же «микроальтерационные» знаки выставляются при ключе, то они распространяют свое действие не только на целый такт, но и на всю песню.

Приведем таблицу расчетов, сделанных в пределах целого тона *a—h* первой октавы (часть значений в герцах найдена методом линейной интерполяции):

СХЕМА 6

	12-ступенной системы	0			0,5			
	36-ступенной системы	0	1	2	3	4	5	6
	центы	0	33,3 (3)	66,6 (6)	100	133,3 (3)	166,6 (6)	200
	герцы	440	448,6	457,3	466,16	475,2	484,5	493,9

a
ait
aiset
ais=b
bit
het
h

Как видим, изменения в способе нотной записи минимальны — они ограничиваются введением двух-трех новых знаков (в нескольких приведенных примерах мы уже пользовались этими знаками — см. пример 2 г. Для буквенного же обозначения промежуточных звуков здесь применены дополнительные слоги, предложенные в свое время Г. М. Римским-Корсаковым (-*it* — для повышения на треть полутона, -*et* — для понижения) ¹.

Таким образом, при возрастающей подробности расщипровки тридцатишестиступенная нотация сравнительно проста. Она легко сочетается с общепринятой нотацией и с буквенной системой записи. Кроме того, она отвечает сложившемуся в практической работе фольклористов слуховому опыту, поскольку не порывает связи с закрепившимся выразительным значением основных мелодических интервалов.

4. Раскрывающиеся лады

Рассмотрим теперь несколько развернутых образцов традиционного якутского пения, нотированных в тридцатишестиступенной системе. Начнем с двадцати строк

¹ Г. М. Римский-Корсаков. Обоснование четвертитонной музыкальной системы. Статья в сборнике «De Musica», вып. 1. Л., 1925.

Вилуйского осуокая, исполненного известным якутским народным певцом У. Г. Нохсоровым (грамзапись 1946 года) ¹.

6.

$\text{♩} = 60 \sim 72$

О-һуо-гай-дыыр ҕ-һуо-гай, э-һиэ гэй-диир э- һиэ- гэй!

Чэ-йинг э- рэ, сэ- гэр-дэр, э- дэр чэ-гизн ыч-чат-тар,

эм-дэй-сэм-дэй ук-тэ-нэн эр-гий.бэх-тээн и-һи-һиэ-тий!

Кэ-бэ кыылбыт кэл-сээ-тэ, кэ-тэх тыа-лыын кизрэй-дэ,

то-йон кыылбыт чор-гуй-да, ту-мустыа-лыын ту-бус-та.

И-тии-ку-йаас эр-гий-дэ, и-йэ са-йын буол-лу-лар,

то-бой сэ-лэ тии-рэм-мит, тор-бо түп-тэ ии-тэм-мит,

¹ Этот и последующий нотные примеры уже приводились в одной из статей автора. Однако неудовлетворительное качество прежних оттисков и, главное, необходимость непосредственного сопоставления нотного текста с миллиметровыми схемами вынуждают нас вновь обратиться к этим нотациям.

16. 16.

то йон сэр-гэ ту-руо-ран, чо-роон а-йах ту-там-мыт,

17. 18.

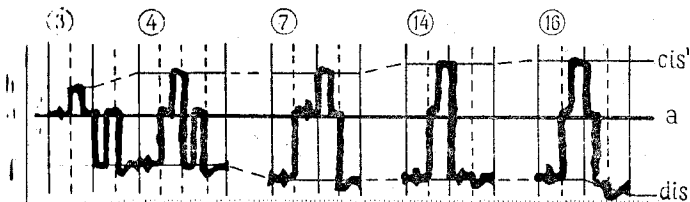
ту нил-бан-наах ы-һыа-бы ту-ру-гур-дан и-һиэ-бин!

19. 20.

О-һуо-гай-дыыр о-һуо-гай, а-һиэ-гэй-диир а-һиэ-гай!...

На первый взгляд звуковысотная организация этой свободной импровизации представляется чрезвычайно сложной, поскольку она включает почти все промежуточные тоны в пределах септимы. Однако достаточно взглянуть на этот образец вне предвзятых норм диатоники и попытаться выявить опорный костяк мелодии, чтобы заметить, что каждое новое двутактное построение вместе с четкой хорейческой основой семисложника сохраняет и неизменный принцип его высотной организации — опору на три интонационных уровня. При этом и верхний, и средний, и нижний уровни в процессе исполнения песни постепенно эволюционируют. Эволюция интервалки хорошо видна на фрагментах миллиметровой схемы:

СХЕМА 7



Расстояние между верхними опорными тонами растет от полутона до двух тонов и затем вновь несколько сокращается. Интервал между нижними опорами неизменно увеличивается от полутора до трех тонов, и при этом на последнем слоге каждого стиха нижний тон, как правило, осложняется восходящим задержанием в треть тона.

Два вступительных проведения основного напева-формулы (традиционный внесмысловой зачин) по существу еще двухопорны. В них основной устой еще как бы нащупывается. Пока еще неясно, какой из опорных тонов — *as—at* или *f* выступит в этой роли (звуки *g* и *ei* могут рассматриваться пока как вспомогательные и проходящие). И лишь впоследствии, чем дальше, тем яснее определяется значение тона *a*, и это позволяет считать общую структуру песни трехопорной с устоем на среднем тоне. Впрочем, по поводу устоя в данном образце можно не без оснований спорить.

Не менее последовательно выдержан сходный принцип развертывания мелодии вокруг малоподвижного центрального опорного тона в совершенно ином по жанру и выразительности нохсоровском образце — в старинной непритязательно-задушевной колыбельной песне:

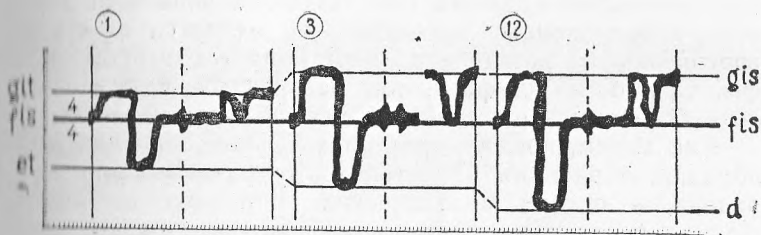
7. $\text{♩} = 56 < 63$

Аан_ ныыр и_ йэ дой_ ду-(гу)-лар-бын
а_ наа-ра(га)н сыр-да-тар а_ ла-ма(гай) ма_ бан
кун_ нэр-(ги)-рик_ пит ар_ баа_(га) диз_ ки
А_ раат(га) бай_ бал ан_ нын диз_ ки
тах_ сан тус_ тэ до_ сот_ тоор(м)!
Кэм_ нэ-(г)-рик_ тээх кэ_ ри-(н)-ку_ руу...

♩ - обозначение точной высоты кылысаха (фальцетного призвука, характерного для национальной манеры пения)

Здесь еще строже выдерживаются при повторениях плавные линейные контуры основного мотива. Между тем и в этом отрывке амбитус напева незаметно и неуклонно увеличивается, растет от терции до тритона. С неоспоримой очевидностью это демонстрирует графическая запись:

СХЕМА 8



Таким образом и в этом образце на протяжении всей песни сохраняется четкая трехпорная структура с устоем на среднем тоне. Сходство звуковысотных структур и единство принципов мелодического развития, как видим, вовсе не сковывает творческую фантазию народного певца. На общей и, казалось, весьма ограниченной звуковысотной основе он творит в очень широком диапазоне образов и чувств — от энергичной и размашистой танцевальной мелодии до проникновенной лирики колыбельного напева. Высотный диапазон напевов в обоих случаях постепенно раздвигается, но все повторения напева-формулы воспринимаются как его близкие интонационные варианты. Даже в осуокае, где амбитус стремительно растет от малой терции до малой септималь, все три опорных тона продолжают, как и в начале этой вдохновенной импровизации, оставаться по существу соседними ступенями единого подвижного звукоряда.

Рассмотренные здесь особенности мелодического развития характерны для всей традиционной якутской песенности. Подтвердить это нетрудно с помощью большого числа разножанровых образцов, записанных в разное время, от разных певцов, в разных районах Якутии. Размеры развернутых нотаций не позволяют

приводить их в рамках небольшой статьи, и потому нам придется ограничиться здесь всего лишь одним дополнительным примером.

Песня богатыря Среднего мира из олонхо «Дитя-сиротина» была записана В. И. Иохельсоном с помощью фонографа в 1902 году (см. пример 8 на стр. 165) ¹.

Как и в двух предыдущих образцах, напев трехопорен, но в отличие от них устоем в данном случае является нижний опорный тон. Наиболее подвижен верхний интонационный уровень — он меняется от *cis* во вступительном возгласе до *disit* в начале второй строфы. Срединный опорный тон развивается в диапазоне *hit—cis*. Наименее подвижен нижний уровень — *het—h*.

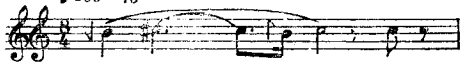
Как видим, во всех трех приведенных образцах преобладает тенденция к постепенному раздвижению диапазона, к отходу мелодических опор друг от друга. Данная тенденция гибкого звуковысотного развертывания напевов и определяет существо одного из самых характерных явлений раннефольклорной якутской мелодики — «раскрывающегося лада».

Описывая «раскрывающиеся лады», мы принуждены постоянно подчеркивать плавность их звукорядной эволюции, плавность, немыслимую в условиях полутоновой системы. Именно благодаря этой плавности возникает та чрезвычайная гибкость и неуловимая «текучесть» интонаций, которая практически недостижима в развитых ладовых системах с фиксированными звукорядами. Больше того, если специально не сосредотачивать внимания на звукорядной стороне напевов, их высотную эволюцию вообще можно не заметить, настолько постепенно и плавно совершается она в образцах раннефольклорного пения. Не потому ли о «раскрывающихся ладах» сольно-песенной традиции до самого последнего времени всерьез никто не говорил?

Высотно трансформирующиеся лады якутских песен не всегда раскрываются в буквальном смысле этого слова. Их опорные тоны могут иногда и сближаться (см. хотя бы последние такты примера 6). Ведь песня

¹ Пропуски в подстрочном тексте вызваны плохим состоянием фоноваликов, которые хранятся в Институте русской литературы в Ленинграде. Дата записей установлена по путевым дневникам Д. Л. Иохельсон-Бродской, находящимся в архиве Института народов Азии (ф. 631, оп. 1, № 132).

8. $\text{♩} = 60 \sim 70$



Дьиз - буо!



1. Аан ку - дэн тыын - наах,



Ар - [гыар - даах] суос - таах,



А - дьа - ра - йым



о - бо - то (ту - гар)



$\text{♩} = 60 \sim 70$



2. Ат гы - нан мии - нэр - гэ



А - на - нан кэл - бит



росо ассел.



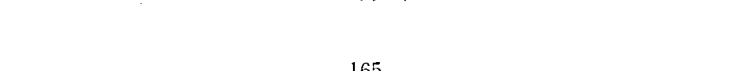
буол - лар - гын



Хол кур - дук хо - ло - суох,



Буут кур - дук мээ - рэй - дэ - нэн



Ке - руох, но - йон - коон!

может быть очень длинной, а возможности интонационного «раскрытия» далеко не беспредельны.

Естественный барьер на пути чрезмерного разрастания раннефольклорных звукорядов ставят акустические и физиологические факторы. Расстояние между опорными уровнями не может превысить $2\frac{1}{2}$ —3-х тонов без того, чтобы эти уровни перестали восприниматься как соседние. Дальнейшее — свыше тритона — расширение мелодического шага неизбежно потребует его заполнения по меньшей мере еще одним опорным тоном, то есть приведет к качественному изменению в структуре напева. В этом отношении уместно вспомнить одно из первых описаний «раскрывающегося лада», данное Грантом Григоряном¹. Основной напев «Песни о рождении Сибири» (тоюк 84-летнего олонхосуа Г. Е. Слободчикова), поначалу двухопорный и большетерцовый, достигает в своем развитии увеличенной кварты. Затем в развитии мелодии Григорян выделяет момент, когда верхний ее тон «расщепляется» на две самостоятельные ступени, после чего общий диапазон напева, теперь уже трехопорного, продолжает расширяться до увеличенной квинты. Естественно, что слух профессионального музыканта при этом выделяет прежде всего целотоновую природу большинства интонаций: большетерцовое начало, характерность тритона, пение по звукам увеличенного трезвучия. Как видим, и здесь, при всем внимании к плавным изменениям интервалики, все промежуточные интонации, не менее выразительные и характерные в раннефольклорных условиях, поневоле остаются в тени. Но, как бы то ни было, один из выводов, которые можно сделать на основании данного описания, безусловно, будет правильным — интервал между соседними опорными тонами величиной в три тона (увеличенная кварта) является «критическим» с точки зрения возможностей раскрытия лада.

Расширение звукоряда естественнее всего достигается путем отхода крайних опорных тонов напева. Об этом пишет С. А. Кондратьев: «Обычно верхние звуки лада обнаруживают тенденцию к повышению, а нижний звук либо понижается в процессе исполнения, либо

¹ Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957, стр. 342—343.

остается неизменным»¹. В результате приведенных анализов, выявивших подвижность каждого опорного уровня, это верное наблюдение можно теперь конкретизировать.

Тенденцию к постепенному повышению обнаруживают все звуки, которые располагаются выше мелодического устоя, тенденцию к понижению — звуки, находящиеся ниже него. Сам же устой, вполне оправдывая свое название, отличается наименьшей подвижностью, что, кстати, подсказывает один из эффективных способов его определения в ранних образцах фольклора.

Итак, в интонационном развитии традиционных якутских напевов ярко проявляется своеобразная «центробежная» тенденция, определяющая основной характер «раскрывающихся ладов». Что же вызывает появление «центробежных сил»?

Очень часто параллельно с раскрытием звукоряда и пении тоюксутов наблюдается постепенное ускорение темпа и увеличение силы звука. Бесспорно, эти явления связаны и взаимообусловлены. В общей их основе лежит естественность эмоционального подъема, захватывающего певца в процессе импровизации.

Эмоциональное нарастание может проявляться стихийно, бесконтрольно, помимо воли и сознания певца. Однако пение выдающихся олонхосутов и тоюксутов заставляет думать, что все используемые ими выразительные средства, в том числе и «раскрытие лада», применяются вполне сознательно, для достижения наибольшего художественного эффекта. В эпических импровизациях мастеров традиционного пения применение темповых, динамических и интонационных средств находится в полном соответствии со смысловым строением текста и с образно-драматургическими задачами. Песни эти легко поддаются смысловому членению, которое рельефно подчеркивается музыкальными средствами. Начало нового раздела певец нередко подчеркивает резким сокращением диапазона попевок, обеспечивая тем самым возможность новой широкой волны интонационного развития. В таких случаях наряду с образной, динамической, темповой драматургией можно, пожалуй, говорить и о драматургии интонационной.

Предпосылки, на которые опирается постепенное зву-

¹ С. А. Кондратьев. Якутская народная песня, стр. 25.

корядное раскрытие лада, так же естественны и общераспространенны, как и предпосылки темповых ускорений и динамических нарастаний. Однако в целом «раскрывающиеся лады» — явление, значительно менее распространенное, чем бесчисленные нарастания и ускорения. Объясняется это тем, что раскрытие лада возможно далеко не всегда, но только на определенных этапах развития мелодического пения, преимущественно сольного, не связанного, как правило, с аккомпанементом, только при постоянно меняющихся, еще не открыта кристаллизовавшихся формах звуковысотной организации.

В этом отношении необходимо отличать «раскрывающиеся лады» от постепенного повышения всего звукоряда, неизменного в своем внутреннем строении¹. Последнее же, наряду с общим *accelerando* или *crescendo*, так же часто наблюдается в пении якутов, как и в сольном, безаккомпанементном пении всех других народов.

Разумеется, сольно-вокальные условия и раннефольклорные жанры сохранились не в одной только якутской песенности. Логично допустить, что явления, напоминающие якутские «раскрывающиеся лады», могут обнаружиться и в других народно-песенных культурах, в том числе и в таких, где в общем-то уже давно сформировались устойчивые пентатонные или диатонические ладовые системы².

Чем же можно объяснить, в таком случае, тот факт, что подобные ладоинтонационные явления почти не находят отражения в научно-фольклористической литературе? Прежде всего, отсутствием специального внимания к ним со стороны собирателей, которые, сталкиваясь с подобными трансформирующимися и трудно фиксируемыми образцами, нередко склонны объяснять их погрешностями слуха и дефектами пения³.

¹ С. А. Кондратьев предлагал различать в таких случаях «эволюцию лада» и «эволюцию тональности» (см. цит. изд., стр. 95).

² Несколько образцов «раскрывающегося лада» в русских плачах приведено в статье «О динамической природе лада».

³ По моему глубокому убеждению, специальное внимание к примерам «дефектного» пения (своего рода — «музыкальная дефектология») может способствовать успешному решению не только отдельных вопросов психологии музыкального восприятия и исполнительства, но и специальных теоретических проблем народно-песенной мелодики, в том числе — проблем ладоинтонационных. Ибо отступле-

Другая, уже затрагивавшаяся нами причина — инерция академических ладовых представлений. Не только массовый современный слушатель, но и большинство специалистов-фольклористов воспринимают любую мелодическую последовательность в традициях звуковысотно фиксированного лада. Между тем, как мы выяснили, к изменчивым раннефольклорным напевам нельзя подходить с заранее заданными диатоническими мерками.

Даже если очень внимательно вслушиваться в интонационное развитие якутских эпических импровизаций, нелегко избежать ошибок в определении абсолютной величины интервалов. Виной тому — все та же неуловимая их «сверхтекучесть», делающая незаметными плавные переходы одного интервала в другой. Порой мы продолжаем по инерции слышать большую терцию там, где она уже стала увеличенной. И это результат действия вполне объективных закономерностей.

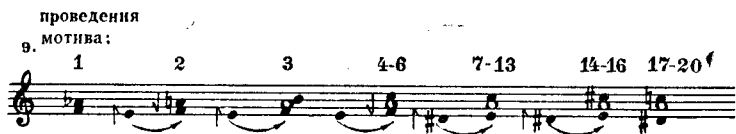
Выразительность интервалов в раннефольклорном пении не так тесно связана с их абсолютной величиной, как это наблюдается в развитых ладовых системах. Восприятие интервалов еще не настолько ладово осмысленно, чтобы реагировать на смещение составляющих интервал звуков не только в пределах $\frac{1}{6}$ тона или на полутон, но и в значительно большем диапазоне.

В одной и той же традиционной песне в качестве «секунды» (интервала между соседними ступенями звукоряда) могут последовательно интонироваться промежутки, начиная от трети тона («узкий полутон») и вплоть до тритона, в том числе, следовательно, и те промежутки, которые в иных условиях должны были бы восприниматься как терции и кварты. Точно так же в качестве «терции» (расстояния через ступень) могут интонироваться любые величины от одного до шести тонов, то есть от диатонических секунд и до чистых октав. В традиционном якутском пении «ступеневая величина интервала» (термин П. Н. Ренчицкого) еще вполне независима от его абсолютной величины. Это и есть та реальная почва, на которой «произрастают»

ния от норм и правил, особенно — устаревших или действующих в иных условиях, часто оказываются не менее закономерными, чем сами эти нормы и правила.

ошибки нашего слуха, получившего соответствующее ладовое воспитание и не всегда умеющего о нем забыть¹.

Для того чтобы еще раз прочувствовать силу привычных ладотональных представлений, вернемся вновь к нашим примерам. Достаточно выписать, по методу С. А. Кондратьева, их упрощенные нотные схемы, чтобы снова попасть в жесткое русло тональных традиций. Вот как могла бы выглядеть, например, интервальная схема Вилюйского осуокая (см. пример 6):



Аккордообразный вид пятилинейной нотной записи мешает воспринять все звуки напева в качестве соседних тонов единой звуковысотной структуры. Трудно отделаться от впечатления о многоэтапной и сложной модуляции из «фа минора» (первые такты) в «ля минор-мажор» (такты 7—16). В действительности здесь нет, конечно, ни модуляции, ни фа минора, ни ля мажора, ни чего-либо еще в этом роде, а есть единый трехпорный плавно раскрывающийся внетональный лад.

Подведем некоторые итоги.

Подвижная звуковысотная конструкция традиционных якутских песен в принципе оказывается весьма простой. Ее нельзя воспринять, исходя из привычных звуко-рядных стереотипов, но она легко уловима в непосредственном развертывании вокальной линии. При всем разнообразии жанрово-стилистических форм якутской

¹ В этой связи в новом свете предстают открытия того или иного интервала в традиционном якутском фольклоре и споры вокруг этого. Например, Н. Пейко и И. Штейнман заметили в одной из якутских песен увеличенную секунду. С. А. Кондратьев усомнился в ее типичности. Мне кажется, что в эпических импровизациях секунда может быть увеличенной очень часто и не только до полутора тонов. Вообще, есть ли такой интервал, который нельзя было бы обнаружить в текущей мелодике внетональных песен?

народной песенности предпринятый нами обобщающий подход помог обнаружить принципиальное единство ее звуковысотной организации. Все традиционные мелодические образования — от примитивных бытовых попевок до развернутых эпических импровизаций — в конечном счете могут рассматриваться как более или менее свободное варьирование несложных напевов-формул, основанных на взаимодействии нескольких опорных уровней. И несмотря на то, что развитые песенные мелодии не исчерпываются одними опорными тонами, именно эти два-четыре уровня образуют звуковысотный остов песни, ее интонационно-смысловой стержень. При этом характерная черта национального мелоса заключается в том, что опорные тоны напева-формулы могут в процессе исполнения сравнительно легко смещаться относительно друг друга.

Итак, мы можем определить якутские «раскрывающиеся лады» как раннюю форму звуковысотной организации сольно-песенной мелодики, характеризующуюся плавным смещением опорных тонов напева при упорядоченности его метроритмической и линейной структуры.

Воспользовавшись формулировками Л. А. Мазеля¹, можно сказать, что в раннефольклорной песне важна не столько интонация как ладово-осмысленная частица мелодии, сколько мотив, который «предполагает в первую очередь формально-конструктивную, синтаксически выделенную единицу», в выразительной природе которой «акцентируется прежде всего метроритмическая сторона» и общая высотная направленность. Несмотря на то, что на протяжении одной песни интервала напева может меняться в весьма широких пределах, структурная схема опорных тонов остается, как правило, неизменной. В рамках «раскрывающегося лада» постепенные высотные изменения не переходят в ладовые, плавная эволюция звукоряда не вызывает качественного сдвига в существе звуковысотной организации, не приводит к модуляциям в собственном значении этого слова.

¹ Л. А. Мазель. О мелодии, стр. 24.

Смещение опорных тонов «раскрывающегося лада», естественно, сопровождается избытком «промежуточных» интервалов, не укладывающихся в рамки двенадцатиступенности. Изменения высотного состава мелодии обычно происходят настолько постепенно и плавно, что адекватное отражение их в полутоновой нотной записи становится проблематичным. На помощь приходят детализированные нотации, но даже и с их помощью передать неуловимую текучесть раннефольклорной мелодики чрезвычайно трудно. К счастью, постоянно следить за всеми тонкостями последовательного раскрытия лада вовсе не обязательно. Детальный звуковысотный анализ отдельных, наиболее показательных образцов раннефольклорной мелодики необходим лишь для того, чтобы выявить ведущие принципы ее ладовой организации, уяснив которые, мы сможем судить об интонационном содержании традиционных напевов даже по самым обобщенным и приблизительным нотным схемам.

Иными словами, в звуковысотном строении эволюционирующих напевов следует четко различать моменты преходящие и произвольные от постоянных и закономерных. Лад ранней мелодики, ее основные опорно-линейные очертания приходится улавливать как бы сквозь произвольно-преломляющее действие изменчивых звукорядов. В кажущейся аморфности интервального материала необходимо каждый раз выявлять постоянную ладоинтонационную основу напева, несущую его смысловую, выразительную нагрузку. Иначе «некоторую архаическую неупорядоченность» подобной мелодики, действительно, легко принять за совершенно особую, уникальную по сложности ладовую систему, требующую повышенного внимания ко всем без исключения тонкостям звукорядной эволюции каждого конкретного напева.

Постоянство общих опорно-линейных контуров, неизменность ладовой основы напева, и, с другой стороны, изменчивость звуковысотного состава конкретных моментов мелодического развития — таковы внешне парадоксальные свойства традиционных якутских ладов, в общем-то вполне естественные в безинструментальной одноголосной культуре.

ПОЯСНЕНИЯ К ПОТНЫМ ПРИМЕРАМ

- Пример 1 а Два фрагмента из олонхо — вступительный возглас богатырей Среднего мира. Запись Н. И. Пейко. «Советская музыка», 1940, № 2, стр. 86.
- Пример 1 б Песня девушки, записана в 1844—1845 гг. А. Ф. Миддендорфом. Опубликовано в книге В. Серошевского «Якуты. Опыт этнографического исследования». СПб., 1896, стр. 591.
- Пример 1 в Начало чабыргаха (скороговорки). Нотация С. А. Кондратьева. С. А. Кондратьев. Якутская народная песня, стр. 118.
- Пример 2 а Запев Вилюйского осуокая. Запись М. Н. Жиркова. 1943 г. С. А. Кондратьев. Якутская народная песня, стр. 45.
- Пример 2 б Два варианта мотива богатыря Нижнего мира из олонхо. Запись Н. И. Пейко. «Советская музыка», 1940, № 2, стр. 86.
- Пример 2 в Варианты Амгинского осуокая. Запись Г. А. Григоряна. «Советская музыка», 1956, № 10, стр. 73.
- Пример 2 г Отрывок тоюка Е. Е. Ивановой «Полет на самолете». Нотация С. А. Кондратьева. С. А. Кондратьев. Якутская народная песня, стр. 84.
- Пример 3 а, б, в, г Варианты Вилюйского осуокая. Записи Г. А. Григоряна. 1954. С. А. Кондратьев. Якутская народная песня, стр. 58—59.
- Пример 4 а Напев девы Нижнего мира из олонхо. Запись Г. А. Григоряна. «Советская музыка», 1956, № 10, стр. 78.
- Пример 4 б Аналогичная песня в исполнении Устина Нохорова. Нотация С. А. Кондратьева. С. А. Кондратьев. Якутская народная песня, стр. 73—76.
- Пример 5 Мелодические формулы примеров 4 а и 4 б.
- Пример 6 Дискографическая запись Н. М. Бачинской и К. Г. Свитовой в фольклорном кабинете МГК. 1946 г. Нотация Э. Алексеева.
- Пример 7 Там же, инв. № 1139.
- Пример 8 Сведения в тексте. Нотация автора статьи.
- Пример 9 Схема изменений в звукоряде примера № 6.

Е. В. Назайкинский

**О НЕКОТОРЫХ МЕТОДАХ ИЗУЧЕНИЯ
НАИБОЛЕЕ ОБЩИХ ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ
В НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ**

Музыкальное творчество предстает перед исследователями как объект необычайно сложный и своеобразный. Естественно, что это своеобразие отражается и в методах анализа музыки.

Методы теории музыки многочисленны и достаточно детально разработаны, особенно в той части, которая касается изучения композиторского творчества. Художественные приемы музыканта-исполнителя изучаются менее интенсивно по той простой причине, что в этой сфере отсутствует строгая система записи, аналогичная нотному письму. Однако развитие звукозаписи и электро-акустических средств их анализа позволяет и здесь наметить пути для обогащения теории новыми методами.

С проблемой фиксации и изучения композиторского и исполнительского творчества, безусловно, сталкивается и фольклорист, исследующий народную музыку. Ведь материал, который он добывает в песенных экспедициях, попадает ему во всей его комплексной полноте. Здесь неразрывно слиты и композиторские, и исполнительские компоненты музыки. Более того, песня воспроизводится часто в условиях ее обычной жизни, в среде, которая ее взрастила, следовательно, она органично слита и с ее жанровым жизненным контекстом, знание которого также весьма важно и требует фиксации целого ряда сведений, документирования.

Перед фольклористом встает задача, которая, как правило, не интересует музыковедов, занимающихся изучением профессионального творчества: разобраться

в том, что в народной музыке относится к «композиторскому», что — к исполнительскому; что в последнем является художественным творчеством и что есть результат несовершенства или небрежности пения, и т. д.

Может быть, поэтому и проблема расшифровки и записи исполнительских нюансов — темпа, динамики, интонационных оттенков — стоит здесь более остро и непосредственно.

Наряду с обычными методами расшифровки и анализа большое значение для изучения музыкального народного творчества и исполнения приобретают методы микроанализа — точная запись внутризонных оттенков интонации, ритмики и динамических нюансов исполнения. Они существенны не только для нотной записи песни, не только для решения вопросов о том, где и какой поставить знак альтерации или размер, в каком ладу звучит песня и каков ритмический рисунок мелодии в том или ином такте. Не менее важно фиксировать исполнительские оттенки и для выяснения более общих закономерностей музыки, например, взаимосвязей между ладом и интонацией, речевыми и специфически музыкальными предпосылками народной музыки и для решения многих других вопросов музыкальной теории.

С другой стороны, изучение музыки народных песен позволяет использовать и методы широкого охвата, дающие возможность выявлять наиболее общие и вместе с тем фундаментальные закономерности, подчас скрывающиеся за индивидуальными особенностями и частностями.

Таким образом, в принципе существуют три различных уровня анализа.

Первый связан с тщательным микроанализом всех звуковых подробностей, с фиксацией всей плоти и крови музыкального произведения; второй — уровень обычного, детально разработанного анализа, опирающегося на слуховую расшифровку песни, на изучение ее музыкального строения в неразрывной связи с текстом и на эмоционально-образное, подчас интуитивное проникновение в художественный мир песни. На этом — втором — уровне в основном и происходит дифференцирование частного и типического. Отбрасываются исполнительские шероховатости, снимаются наслоения, выявляется как бы истинная музыкальная сущность песни. Здесь при-

меняются разнообразные методы музыковедческих исследований, методы, выработанные в фольклористике, этнографии, филологии. Именно здесь получены наиболее многочисленные и весомые научные результаты.

Наконец, третий уровень — уровень «макроанализа». Он связан с применением методов сравнения или, как иногда говорят, со сравнительным методом, с выявлением наиболее общих законов музыки и, в частности, с методами статистической обработки, систематизации и классификации огромного количества единичных данных. Такие методы как раз и требуют привлечения большого количества произведений.

На этом уровне, требующем наибольшей степени абстрагирования и обобщения, исследователь в наибольшей мере отдаляется от непосредственного живого звучания музыки, что связано с определенными трудностями и опасностями. Здесь, так же, как и при микроанализе, необходимо постоянно возвращаться к «среднему» уровню, который можно назвать основным, чтобы чрезмерная абстрагированность не смогла увести от специфики музыки, чтобы музыкальное произведение и самая суть музыки не ускользнули вместе с оставляемыми в стороне подробностями, частностями при обобщенном подходе.

В настоящей статье речь пойдет только о методах изучения наиболее общих закономерностей ритма и лада в народной музыке, то есть о третьем уровне анализа.

Ясно, что при изучении народной музыки методы широкомасштабного анализа более важны и более доступны, чем при исследовании произведений профессионального композиторского творчества, хотя бы в силу относительно небольших размеров самих произведений, с другой же стороны, — в силу несколько иного соотношения в народной музыке категорий индивидуального и общего.

В связи с этим встают принципиальные вопросы методики.

Возможно ли в анализе художественных произведений применение методов, основанных на абстрагировании от индивидуальных черт? Допустима ли в искусствоведении статистика с ее количественными критериями,

подсчетами процентов, отношений, коэффициентов корреляции и т. п.?

Анализируя возможности статистических методов, мы должны помнить о том, что нельзя отождествлять сами методы с практикой их неправильного использования. Известна, например, критика буржуазной экономической статистики, за общими средними данными пытавшейся прятать классовое неравенство. Следует подчеркнуть, что эта критика касается способов применения, а не самих научных основ статистики, то есть теории вероятностей, теории множеств и т. д.

Таким образом, решая вопрос о применимости методов статистического анализа, мы должны исходить из положительного опыта. Такой опыт уже есть. Он есть не только в точных науках, но и в гуманитарных. Очень широко используются статистические методы во многих областях лингвистики, литературоведения, поэтики. В поэтике уже давно начали применять статистические методы для выявления наиболее общих закономерностей поэтического языка, его соотношений с прозаической речью, с законами национального языка. Можно сослаться в этой связи на фундаментальные работы литературоведа Б. В. Томашевского «Стилистика и стихосложение» (Л., Учпедгиз, 1959), «Стих и язык» (М., Гослитиздат, 1960).

Музыковеды, в сущности, также используют статистику и могут быть с полным основанием названы стихийными статистиками. Не прибегая к процентам, они все же опираются на данные «счетно-вычислительного устройства» музыкальной интуиции, когда говорят, что, например, в русской народной музыке гораздо чаще встречаются переменные свободные метры, чем в немецкой, что тот или иной мелодический или гармонический оборот более или менее типичен для определенного стиля и жанра. Сами оценки такого рода можно расположить в целую шкалу, которая вполне сравнима с процентной. Приведем некоторые из них:

никогда не встречается;

встречается как исключение;

встречается довольно редко;

явление, довольно распространенное;

встречается очень часто;

встречается в подавляющем большинстве случаев...

Эти суждения и нюансы в оценке типичного или нетипичного явления в музыке опираются на количественные сравнения и основаны на музыкальном опыте, который складывается из знакомства с большим числом произведений. Их ценность несомненна. Но точность и объективность иной раз далеко не достаточны. Впрочем, в некоторых музыкально-теоретических работах встречается и более непосредственное использование количественных критериев и методов, связанных с ними¹.

Таким образом, в музыковедении есть, в принципе, основа для более последовательного и строгого применения методов анализа, базирующегося на законе больших чисел, на теории вероятностей, на статистических способах обработки количественных данных.

Можно приветствовать с этой точки зрения начинание львовского музыковеда В. Л. Гошовского², который дает конкретную разработку методов классификации и каталогизации народных песен, учитывая возможность статистического исследования их закономерностей с использованием вычислительных машин. Эти методы должны внимательно и критически изучаться всюду, где есть коллектив исследователей народного творчества и где встают вопросы крупных обобщений.

Постараемся на некоторых конкретных примерах показать принципиальную возможность применения методов статистического анализа народных песен для выявления некоторых наиболее общих закономерностей метра и ритма в народной музыке.

Представляет известный интерес, например, вопрос о взаимосвязи ритма и метра в музыке с метрическими и ритмическими особенностями национального языка и речи.

Для решения этого вопроса целесообразно было сочетать статистический метод с методом сравнения. В исследовании сравнивались народные песни разных стран.

¹ Таковы, например, работы: М. В. Бражников. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII—XVIII веков. Л.—М., 1949;

В. Nettl. Some Linguistic approaches to musical analysis. Journal of the International Folk Music Council, 1958, № 10, pp. 37—41.

² В. Л. Гошовский. У истоков народной музыки славян. М., «Советский композитор», 1971.

Кроме того, сравнивались закономерности ритма и метра национальной речи и музыки.

Безусловно, это исследование носит предварительный характер и в нем подвергаются проверке, конкретизируются достаточно известные общие гипотезы о связи национальной музыки с речью.

Для музыковедения важно не только подметить национальное своеобразие музыки и указать на его проявления. Важно и объяснить его причины. Безусловно, одной из основ национального своеобразия является опора национальной музыки на национальный язык и особенности национальной речи.

Зная особенности языка, можно проследить и их отражение в народной музыке. В частности, можно поставить и решить вопрос, насколько тесно связаны метроритмические особенности народных песен с акцентной системой речи.

Во французском языке, например, ударение является фиксированным и, как известно, падает (за редкими исключениями) на последний слог слова. В итальянском и польском языках ударение приходится на предпоследний слог. В венгерском — ударение всегда падает на первый слог и вообще на все нечетные, так что в слове может быть несколько ударений, а в потоке речи нередко возникает своеобразная двудольность.

В какой степени значительно влияние этих особенностей речи на музыку? Ведь, как известно, формирование различных песенных жанров и особенностей языка этих жанров происходит в сложных условиях взаимодействия самых разных факторов. Так, например, сильнейшее влияние на метроритмические особенности национальной музыки оказывают ритмы танцев, а также ритмика движений в таких жанрах, как, например, трудовые песни. Существенны ли в этом комплексе влияния собственно речевой акцентной системы?

В принципе есть два возможных пути воздействия речевой ритмики на музыкальную ритмику песен. Первый путь — непосредственное влияние текста. Второй путь — влияние речевого опыта и слуха, воспитанного на ритмах национальной речи и предпочитающего эти ритмы всем другим.

Статистический анализ метроритмических особенностей народной музыки в сопоставлении с данными о рит-

ме речи дает основания для решения этого вопроса.

Вот каковы, например, результаты анализа французских народных песен. По двум сборникам¹, содержащим более 400 песен различных провинций Франции, было проанализировано метроритмическое строение трех с лишним тысяч музыкальных фраз. Можно было предположить, что музыкальные фразы должны будут, как правило, заканчиваться на сильной или относительно сильной доле такта. Фразы, вероятно, чаще всего будут содержать затакты и начинаться со слабых ритмических и метрических долей. Затактовые части фраз чаще должны состоять из нечетного количества звуков-слогов, так как при четном количестве первый звук окажется относительно сильным в метрическом отношении, что противоречило бы особенностям языка.

Анализ подтверждает эти предположения. В проанализированных образцах народных песен фразы с затактом были записаны в 2234 случаях, без затакта же — в 577 случаях, то есть примерно в четыре раза меньше.

Далее — затакт из четного количества звуков встречается реже, чем из нечетного — 830 случаев против 1404. Фразы кончаются на сильной или относительно сильной доле метрической группировки примерно в два с половиной раза чаще.

Эти данные свидетельствуют о том, что структура языка в значительной степени определяет акцентные особенности народной песни.

Анализ польских народных песен по сборнику Оскара Кольберга² показал, что в целом в польских мелодиях фразы оканчиваются на относительно сильных и сильных долях в три раза реже, чем на слабых. Мягкие женские окончания придают мелодиям польских народных песен особую певучесть и закругленность, чему в немалой степени способствуют также господствующие в них трехдольные метры.

Данные анализа соответствуют гипотезе о существенном влиянии метрической системы языка на народную музыку. Поскольку ударение в польском языке падает на предпоследний слог, в музыке народных песен

¹ M. Chevais. Chansons populaires du Val-de-Loire (Orleans — Blois — Tours) et des pays avoisinants. Paris, 1925; «Anthologie du Chant Scolaire et Post-Scolaire», Isérie. Paris, 1925—1926.

² O. Kolberg. Piésni ludu polskiego, seria I. Warszawa, 1857.

должны преобладать мягкие женские окончания на слабой доле, на второй доле такта или на более слабом такте. Уже одним этим как бы предопределяется особая мягкость и певучесть мелодий. Метрическое своеобразие польской музыки, связанное с речью, обнаруживается не только в вокальных, но и в инструментальных жанрах, что также можно объяснить в известной мере опосредствованным влиянием акцентной системы языка.

Аналогичные данные были получены и по отношению к итальянской народной музыке.

Регулярное чередование ударных и неударных долей в венгерской народной музыке находится в соответствии с характерным для венгерской речи размеренным чередованием акцентуруемых и безударных слогов. Неслучайно, по-видимому, в венгерских народных песнях преобладает двудольность. Так, во втором томе собрания венгерских народных песен, осуществленного В. Бартоком и З. Кодаем¹ двудольные метры (и основанные на них) встречаются в 73% (884 случая из 1208). Трехдольный же метр крайне редок — всего 3,7%. При смешанных размерах (22%) господствующим, основным компонентом являются двудольные фрагменты.

Затакт почти никогда не встречается в венгерской народной песне, что также хорошо согласуется с метрической структурой речи. В упомянутом томе венгерских песен затакт встречается лишь два раза.

Остановимся далее на некоторых ритмических особенностях венгерской речи и музыки.

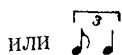
В венгерской речи, как известно, гласные делятся на долгие и короткие. Указанное различие важно в смысловом отношении. Слова, одинаковые по составу звуков, но отличающиеся друг от друга долготой какого-либо слога, долготой гласной, имеют разный смысл. Дифференциация долгих и кратких гласных так же важна в венгерской речи, как в русском языке различие согласных по твердости и мягкости (мел — мель).

Нужно подчеркнуть еще одну особенность венгерской речи. Если, например, в русской речи ударный

¹ В. Bartók, Z. Kodály. A magyar népzene tára, I—III. Budapest, 1953.

слог обычно произносится как более длительный по сравнению с неударным, то в венгерской долгота и ударение — независимые характеристики фонем. Ударный слог может быть и коротким и долгим, так же как и безударный. Следствием такой «несогласованности» ударения и долготы является то, что в венгерской речи часто встречается так называемый обратный пунктирный ритм. Например, в фамилии «Барток» первый слог ударный, но короткий, второй — безударный, но долгий. Поэтому при правильном произношении эта фамилия звучит в пунктирном ритме.

Можно предположить, что встречающийся довольно часто в венгерской музыке обратный пунктирный ритм



является следствием влияния метроритмических особенностей речи на музыку народных песен и инструментальных пьес. Слух, воспитанный на ритмике речи, должен был перенести рассмотренную особенность и на музыку.

Показательно, что это влияние, по-видимому, осуществлялось в основном не через ритм текста песен, а именно через слуховой опыт речи, через привычку к этому ритму. Как пишет Б. Барток в своей работе «Венгерская народная песня»¹, многочисленные исследования связи текстового и музыкального ритма приводят к выводу об относительной независимости музыкальной ритмики от сопровождающего текстового ритма. Следовательно, можно предположить, что возникновение этих очень специфических ритмов в венгерской музыке, видимо, связано непосредственно с речевым слухом и опытом.

Однако на ранних ступенях развития в определенных жанрах, по-видимому, мог иметь большое значение и путь непосредственного влияния речевого ритма на музыкальный, то есть ритма текста — на ритм мелодии. Доказательством этому служит анализ ритмики тех песен, которые по своим жанровым особенностям связаны с импровизацией текста. Так, в венгерских похоронных плачах, где и текст и мелодия рождаются,

¹ B. Bartók. Das ungarische Volkslied. Berlin, Leipzig, 1925, S. 17.

импровизируются обычно вместе, в подавляющем большинстве случаев долгий слог, независимо от того, слабый или сильный в метрическом отношении, совпадает с более длительным звуком в мелодии. При этом обратный пунктирный ритм образуется именно в тех местах, где он возникает в речи.

Здесь приведены лишь отдельные примеры связи метра и ритма музыки народных песен с метрическими особенностями национальной речи. Такие примеры можно найти и в других национальных культурах.

Эти примеры показывают, что даже весьма обобщенное рассмотрение метроритмических особенностей народной музыки разных стран в сопоставлении с речевой ритмикой выявляет конкретные причины, обуславливающие национальное своеобразие музыкальных культур, в данном случае свидетельствует об огромной роли языка и речи.

По-видимому, одна из наиболее общих закономерностей заключается в том, что языки с фиксированным однотипным положением ударения в словах, как многие западные языки, могут облегчать и даже стимулировать развитие постоянных и устойчивых метров в музыке и строгой акцентной метрики в народной песне, тогда как языки со свободным, подвижным ударением (например, русский), создают более благоприятную почву для метрической переменности музыки.

Показательно, что для русской песни в целом характерен большой удельный вес переменных размеров, а акцентная метрика в ней возникает в основном под воздействием ритма движений (главным образом в танцевальных, игровых, хороводных и трудовых песнях). Не с этим ли отчасти согласуются и такие существенные ладовые особенности народной музыки, как четкая функциональная централизация мажора и минора во многих западных странах Европы и преобладание переменных ладов в русской народной музыке?

Безусловно, методы широкоохватного анализа с применением статистической обработки материала и дифференцированного подхода к жанровым и стилистическим особенностям тех или иных песен могут показать, насколько тесно связаны акцентно-метрические особенности песен с их ладовым своеобразием. На эту параллель, в частности, указывает Л. А. Мазель в кни-

ге «О мелодии». Он сопоставляет акцентную метрику с ладовой централизацией и безакцентную метрику с ладовой переменностью¹. Подробный анализ и сравнения могли бы показать, имеет ли место здесь простое совпадение или внутренняя закономерная связь.

Можно выдвинуть, в частности, следующее объяснение возможной связи акцентной метрики с централизацией лада и безакцентной метрики с переменностью.

Из психологии и физиологии движений известно², что подавляющее большинство как простых, так и относительно сложных движений имеет двухфазный характер: активное движение, направленное на объект действия, на обрабатываемый предмет и т. п., и слабое, легкое движение, идущее в обратном направлении. С закрепленной в опыте двигательной двухфазностью связаны и психологические особенности внимания. На сильном времени внимание концентрируется на качестве движения и на самом объекте действия, на слабом же времени внимание ослабляется. Своеобразная пульсация внимания здесь также носит двухфазный — двухдольный характер.

Эта особенность внимания действует и при восприятии музыкального метра, особенно если он связан с моторными предпосылками, например, в танцевальных песнях, в песнях, вообще связанных с движением и отчетливой периодичностью. Можно предположить, что на сильных долях внимание в наибольшей мере обращено на характер звучания, на ладовую и фоническую сторону мелодии, аккорда, созвучия, тогда как на слабых долях — на движение, переходы от одного активного импульса к другому. При этом метрическая пульсация внимания имеет многоступенный характер: наиболее активно отмечаются сильные доли сильных тактов, сильнее других отмечаются также заключительные такты построений. Это дает возможность слуху сопоставлять их на «расстоянии», связывать опорные кадансовые моменты друг с другом.

Такая связь (аналогичная связи рифм) должна способствовать и согласованию их в звуковысотном плане,

¹ Л. А. Мазель. О мелодии. М., Музгиз, 1952, стр. 141—142.

² М. И. Виноградов. Физиология трудовых процессов. Изд-во ЛГУ, 1958, стр. 249—250.

причем в наиболее ясных и простых соотношениях. Как известно, таким является кварто-квинтовое соотношение тоники-доминанты.

При отсутствии строгой периодичности и акцентности, наоборот, могут возникать местные тоники и их связь друг с другом на расстоянии становится более слабой и более сложной. Такому различию способствует также и различие темпов. Как известно, песни с акцентной метрикой чаще всего и более подвижны по темпу. А переменные метры в большинстве случаев встречаются именно в протяжных песнях. В быстрых темпах отдаленные друг от друга каденционные такты фактически разделены меньшим промежутком времени, нежели в протяжных, что также должно способствовать в первом случае кристаллизации более простых тонико-доминантовых соотношений и, наоборот, переменности и большому многообразию во втором случае.

Как проверить эту гипотезу, важную для понимания природы музыкального лада и ладового своеобразия народной музыки?

Одним из надежных способов, на наш взгляд, является анализ достаточно большого количества песен, дифференцированных, разделенных в указанном отношении на быстрые и медленные, на акцентные и безакцентные.

Безусловно, рассмотрение отдельных песен и отдельных частных жанров не даст здесь определенного результата, так как влияние собственно метрических закономерностей в каждом конкретном случае, в каждом произведении сочетается с действием многочисленных других факторов — своеобразием жанра, традиций и т. д. Только в том случае, если в классе метрически акцентных песен будут представлены песни разных жанров, разных стилей, разных национальностей, можно будет рассчитывать на то, что не относящиеся к метру индивидуальные различия песен будут нивелироваться при статистической обработке материала и останется лишь то, что объединяет все эти песни разного типа — акцентная метрика. Если в таком случае окажется, что при всем многообразии жанровых и национальных особенностей песен все же в целом акцентная метрика чаще сочетается с большей централизацией и, наоборот, протяжные песни и безакцентная метрика — с ладовой

переменностью, тогда можно будет с полной обоснованностью ответить на вопрос о том, насколько тесно связан лад с метрикой в народной музыке, а также на другие вопросы теории лада.

Предпринятый автором настоящей статьи анализ народной музыки в этом направлении позволил уже получить предварительные интересные данные. Однако проанализированный материал в количественном отношении пока может быть основой лишь для утверждения: гипотеза о непосредственной связи лада с метром в народной музыке не является по своей сути абсолютно ошибочной, и многие данные свидетельствуют в ее пользу.

Ясно, что интересные сведения в этом отношении может дать дальнейший анализ, который могли бы предпринять специалисты — исследователи народного творчества. Они могут сочетать здесь обобщенные методы (и в частности, статистические) с дифференцированным анализом тех или иных моментов взаимодействия лада и метра в конкретных песенных жанрах и отдельных образцах.

И. К. Свиридова

**ИЗ ИСТОРИИ ЗАПИСЕЙ И ПУБЛИКАЦИЙ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ФОЛЬКЛОРА**

Задача настоящего очерка — дать первоначальный, самый краткий обзор основных сведений по истории музыкально-фольклорных записей и публикаций в Азербайджане. Составление такого обзора представляется необходимым потому, что материалы азербайджанских фольклористов еще не собраны воедино и систематически не описаны. Между тем, учет и описание являются необходимой предпосылкой научного изучения материала. Приводимые в этом очерке факты напоминают о больших и ценных накоплениях, которые ждут глубокой научной разработки и фундаментально подготовленных изданий.

Записям азербайджанской народной музыки предшествовала фиксация поэтических текстов песен и других вокальных жанров. В русских источниках записи текстов содержатся, в частности, в «Сборниках материалов для описания местностей и племен Кавказа». Так в сборнике XIII (1892) напечатаны: 1) 87 песен из сказания об Ашик Кериме, записанных учителем Кельвинского земского училища Макмудбековым от ашуга Аруджа из селения Тирджан; 2) «Татарские песни», записанные воспитанником Закавказской учительской семинарии А. Исмаиловым от ашуга из селения Мамурлы Джаванширского уезда. В том же издании (сборник XVIII, 1894 г.) напечатаны тексты азербайджанских народных песен, записанные учителем Елизаветпольского ремесленного училища в Нухе, в селах Агджаяси, Мирзаджамалы, в городе Елизаветполь и др., а также

записи, сделанные инспектором народных училищ А. Иокимовым от жителей Шуши.

Что же касается самой азербайджанской музыки, то в русских источниках XIX в. встречаются лишь беглые и поверхностные описания ее. Одно из таких описаний находим, например, в анонимной статье «Увеселения татар», напечатанной в 1864 г. в газете «Кавказ» (№ 12). Мелодику азербайджанской народной музыки автор статьи характеризует как «монотонную, протяжную, унылую, рассыпающуюся в какие-то гортанные трели...» Она «оглушительна и долго терзает ухо европейца, изнеженное мелодиями Россини, и долго оно не может отыскать в этих звуках никакой гармонии». Разумеется, в старых источниках встречаются и более серьезные описания. К их числу принадлежит, например, очерк Н. Григорьева «Село Татев», напечатанный в «Сборнике материалов для описания местностей и племен Кавказа», выпуск XIII (1892). Здесь в главе об ашугах даны некоторые фактические сведения об азербайджанских народных песнях и танцах.

Наиболее обширное и достоверное описание азербайджанского музыкального быта содержится в статье П. Вострикова «Музыка и песня у азербайджанских татар» («Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа», выпуск 42, 1912 г.). Автор последовательно останавливается на основных жанрах музыкального творчества азербайджанцев: народных песнях и танцах, искусстве ашугов, сазандаров; кроме того, он дает подробные сведения об азербайджанских народных инструментах. Несмотря на то, что очерк П. Вострикова крайне приблизительно, а порой и неверно определяет ряд особенностей азербайджанского фольклора (например, совершенно необоснованно разделяет все мугамы на три группы), для своего времени он является ценным вкладом в дело изучения народного творчества.

П. Востриков пишет: «До сих пор еще никто не позаботился о переложении на ноты азербайджанских народных песен... По крайней мере, кроме «баяти», положенного на ноты Коргановым¹, других переложений мы

¹ Корганов Генарий (Януарий) Осипович (1858—1890) — армянский композитор, пианист и педагог. Автор фортепианных пьес и романсов.

не знаем». Тут автор очерка проявляет явную неосведомленность. За десять-двенадцать лет до опубликования очерка Вострикова делались первые опыты нотных записей азербайджанской народной музыки. Эти опыты принадлежали основоположникам профессионального музыкального искусства Азербайджана Уз. Гаджибекову и М. Магомаеву.

Деятельность этих двух виднейших музыкантов была, как известно, связана с общим развитием прогрессивных идей в Азербайджане конца XIX — начала XX столетия, испытавших на себе плодотворное влияние русской революционно-демократической мысли. Вместе с ростом национального самосознания, повышением интереса к судьбам национального искусства в среде передовой азербайджанской интеллигенции возникает инициатива и в области музыкальной фольклористики.

Из родной Шуши вынес Узеир Гаджибеков богатые впечатления от народной музыки. «Первоначально музыкальное образование, — вспоминает автор «Кер-оглы», — я получил в детстве в Шуше, будучи окруженным лучшими пезцами и таристами, которым очень нравился мой голос и от которых я научился искусству петь мугамы и теснифы»¹.

Из биографических материалов известно, что во время обучения в Горийской учительской семинарии (1899—1904) Гаджибеков заводит «Музыкальный альбом» (по-видимому, по примеру литературных альбомов), куда заносит первые записи азербайджанских народных песен.

Семинарский товарищ Гаджибекова А. Терегулов вспоминает: «В последние годы нашей учебы в семинарии, в свободные от занятий часы где-нибудь наверху в столовой, в узком товарищеском кругу Узеир уже пробовал проводить хоровое исполнение под скрипку «Шэбу хиджран». Получалось неплохо, и начинание это вызывало радостное одобрение товарищей. Впоследствии «Шэбу хиджран» было использовано Гаджибековым в качестве вступительного хора к опере «Лейли и Меджнун»². (Народная азербайджанская мелодия «Шэ-

¹ Цит. по книге В. Виноградова «Уз. Гаджибеков». М.—Л., Музгиз, 1947, стр. 9.

² А. Терегулов. В Горийской учительской семинарии. Известия АН АзССР. 1945, № 9, стр. 86.

бу хиджран» была одним из многих образцов фольклора, записанных Гаджибековым в юные годы и впоследствии широко использованных в его творчестве.)

Известно, что и М. Магомаев, обучавшийся в той же, Горийской семинарии, уже в юношеские годы приступил к собиранию азербайджанского фольклора. И у Магомаева был свой «Музыкальный альбом», на некоторые из фольклорных записей которого обратили внимание руководители семинарии... В отчетных материалах семинарии сообщается, в частности, что сделанные Магомаевым записи «татарских песен» вошли в число экспонатов, представленных на Парижской всемирной выставке 1900 года¹.

Работая после окончания семинарии в азербайджанской провинции и руководя здесь любительскими музыкальными коллективами, Магомаев разучивал с ними азербайджанские народные песни. Можно предположить, что он пользовался при этом собственными записями или даже собственными хоровыми аранжировками. Так, в 1909 году в газетной корреспонденции из Ленкорани сообщалось, что хор, которым управлял Магомаев, исполнил азербайджанскую народную песню «Айын айдынлыгы» («Лунный свет»)².

Для Гаджибекова и Магомаева работа по собиранию фольклора всегда была неразрывно связана с их композиторской деятельностью. Не ставя перед собой задачи создания научно-фольклорных сборников, они все свои записи, а особенно еще более богатый запас материалов, хранившихся в их памяти, использовали при создании своих первых крупных произведений.

Значительная часть музыки в ранних операх Гаджибекова и Магомаева представляет собой незафиксированные нотным текстом мугамы. В музыкальных комедиях преобладающее место занимают песня и танец.

В музыковедении Азербайджана неоднократно ставился вопрос о выявлении фольклорных связей ранних азербайджанских опер и оперетт. Так, азербайджанский музыковед Х. Меликов установил, что некоторые музы-

¹ См. «Учительские семинарии и, в частности, Закавказская, на Парижской всемирной выставке 1900 г.». Тифлис, 1901.

² Опубликована впоследствии в сборнике «Азербайджанские тюркские народные песни» (Азгиз, 1927) под № 26.

кальные номера «Аршин мал алана» целиком основаны на народных мелодиях, остальные же очень близко связаны с ними¹. Известно, что и в других партитурах ранних азербайджанских опер и оперетт содержится большое количество подлинных образцов фольклора. Об опере «Лейли и Меджнун» сам автор говорит, что вся зафиксированная ее часть (то есть оркестровые и хорные номера) была «заимствована из народных песен»².

Таким образом, в дореволюционном Азербайджане профессиональное композиторское творчество явилось наиболее подходящей формой накопления музыкально-фольклорного материала. И несмотря на то, что еще отсутствовали нотные записи произведений народного творчества, тем более его публикации, основы для его собирания и изучения были заложены.

Говоря о широком интересе к азербайджанской народной музыке, нельзя не упомянуть о первых грамофонных записях. В 1910 г. акционерное общество «Грамофон» пригласило в Тифлис ряд выдающихся народных музыкантов Азербайджана. Среди них были музыканты из Шуши Джаббар Карьягды, Ислам Абдулаев, Мамед Ферзалиев, Алескер Абдулаев (из Нухи) и др. От них были записаны многочисленные образцы народной музыки; в частности 20 записей было сделано от Джаббара Карьягды. Спустя два года грамофонная фирма «Спорт реккорд» пригласила в Варшаву азербайджанское трио в составе Д. Карьягды, К. Примова и С. Оганезашвили и шушинских певцов Мешади, Ферзалиева и Кечечи. Во время этой поездки было записано около 150 произведений. Впоследствии та же фирма произвела ряд записей в городе Баку³.

Первые попытки публикации азербайджанского музыкального фольклора были осуществлены значительно позже, они принадлежат уже советской эпохе.

¹ Х. Меликов. «Аршин мал алан» Узеира Гаджибекова. Аг. гос. муз. изд., Баку, 1955.

² Уз. Гаджибеков. От «Лейли и Меджнун» до «Кер-оглы». Сб. «Искусство Азербайджана». М.—Л., 1938.

³ Подробные сведения об этих записях содержатся в биографиях К. Примова и Д. Карьягды; архив НИКМУЗа, рукопись на азербайджанском языке.

В одной из своих статей, посвященных музыкально-культурному строительству в Советском Азербайджане, Уз. Гаджибеков связывает вопросы фольклористики с насущными задачами развития национальной азербайджанской музыки. Он указывает, в частности, на необходимость «подойти к нашей народной музыке с научно-теоретической стороны, выявить ее точные основы»¹.

В течение 20—30-х годов Уз. Гаджибеков всерьез занимался систематизацией азербайджанского музыкального фольклора. В итоге появился его труд «Основы азербайджанской народной музыки». «К работе по изучению основ азербайджанской народной музыки, — пишет автор, — я приступил в 1925 г. За неимением какого-либо литературного материала, специальных трудов или каких-либо пособий, относящихся к выбранной мной теме, я должен был положиться исключительно на результаты моих личных наблюдений, тщательных исследований и глубокого анализа всех образцов и форм азербайджанской народной музыки»².

В то же время (конец 20-х, начало 30-х гг.) Магомаев записывает большое количество мелодий народных песен и танцев. По данным К. Касимова (в его книге «М. Магомаев»), в рукописном наследии композитора сохранились записи около 300 образцов азербайджанской народной музыки. Автор настоящего очерка ознакомился с рукописными материалами, хранящимися в архиве покойного композитора. Фольклорные записи составляют ценнейшую часть этого архива. Ряд своих черновых карандашных записей Магомаев успел привести в порядок. Им составлен сборник, содержащий 100 произведений азербайджанского народного творчества. Материал этого сборника тщательно проверен и подготовлен к печати. Это — итог добросовестной и научно полноценной работы музыканта-фольклориста. От других сборников азербайджанского музыкального фольклора работу Магомаева выгодно отличает нали-

¹ Уз. Гаджибеков. Музыкально-просветительские задачи Азербайджана. «Искусство», орган Наркомпроса АзССР, Баку, 1921, № 1.

² Уз. Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945, стр. 5.

чие интересных примечаний. Кроме сведений о месте и времени записи каждой песни, автор приводит данные о ее происхождении и распространении¹.

Помимо записей научно-фольклористического типа, в 20-х годах ряд азербайджанских народных песен фиксируется с целью разработки их в музыкальных произведениях².

В 1927 г. Азербайджанское государственное издательство выпускает подготовленный Наркомпросом АзССР сборник под названием «Азербайджанские тюркские народные песни»; это первая в истории азербайджанской музыкальной культуры публикация национальных народных песен. В сборник вошли 33 песни: 12 из них сообщены Зульфугаром Гаджибековым³, 19 — Джаббаром Карьягды, 2 (№№ 11, 12) сочинены

¹ Сборник М. Магомаева содержит большое число записей инструментальной музыки, произведенных от выдающегося тариста Курбана Примова, гармониста Ахада Алиева, балабониста Степана Степаняна, тариста Ахмед-хана Бакиханова, а также расшифрованных с грампластинок, запечатлевших игру известного тариста Балы. Часть вокальных записей напета артистами Г. Сарабским, Бюль-Бюлем, Али Зулаловым, Камбаром Зулаловым и др.

² Работая над оперой «Шах Сенем», Р. М. Глиэр производит большое количество записей от народных музыкантов Азербайджана. «Почти все использованные мной в опере напевы, — сообщает автор, — являются старинными азербайджанскими песнями и сообщены мне известным народным артистом АзССР Джаббаром Карьягды и таристом — народным артистом АзССР Курбаном Примовым. Часть напевов сообщена мне народной артисткой АзССР Шевкет Ханум Мамедовой» (газета «Бакинский рабочий» от 1/V 1934 г.). По данным А. Шавердяна, Глиэр использовал в этой опере свыше 30 подлинных азербайджанских народных мелодий. (А. Шавердян. Музыкальный театр Азербайджана. Сб. «Искусство азербайджанского народа». М., 1938, стр. 28.)

В 1921 г. по поручению Наркомпроса АзССР 30 азербайджанских народных песен обрабатывает М. М. Ипполитов-Иванов. Несколько позднее на их основе он создает свою симфоническую сюиту «Тюркские фрагменты».

Но особенно широко привлекался народно-песенный тематический материал в творчестве Гаджибекова и Магомаева. Так, обработку народных мелодий для первого азербайджанского хора сделал Уз. Гаджибеков. Они стали первыми образцами хорового многоголосия в азербайджанской музыке. Аналогичная задача была поставлена и М. Магомаевым: в конце 20-х и начале 30-х годов автор «Шах Исмаила» создает ряд симфонических пьес, основанных на полифонической разработке народных тем: «На полях Азербайджана» (рапсодия), «Тураджи» (танец), «Джейран» (рапсодия) и др.

³ Зульфугар Гаджибеков — старший брат композитора.

Уз. Гаджибековым. Все народные напевы записаны Уз. Гаджибековым и М. Магомаевым. Большая часть дана в обработке для голоса с фортепиано (22 песни). В предисловии председателя научно-художественной секции ГУСа АзССР проф. Фридолина отмечается, что сборник создан «благодаря работе особого комитета по собиранию народных песен при Гос. консерватории, в частности, трудом турецких музыкальных деятелей Уз. Гаджибекова и М. Магомаева, при посредстве народных певцов и музыкантов...»

В тематическом и жанровом отношении сборник довольно разнообразен. Значительную его часть составляют бытовые песни, крестьянские и городские. Зульфугар Гаджибеков лишь две из напетых им песен (№№ 13, 14) считает подлинно крестьянскими¹. О городском происхождении некоторых песен свидетельствуют их тексты.

Обработки песен сборника сделаны очень бережно; их авторы почти не выходят за границы тех средств, которые применяются в народной азербайджанской музыке. В ряде случаев сопровождение тяготеет к унисонному изложению и лишь изредка расширяет его, привнося двухголосие (например, в хороводной песне № 14). В тех случаях, когда сопровождение имеет самостоятельный рисунок, оно имитирует характерный для народных образцов ритмический аккомпанемент ударных инструментов. При этом авторы обработок используют тонкие приемы народной полиритмии.

*

Собирание и изучение азербайджанской народной музыки вступило в новую стадию вместе с организацией в 1932 г. Научно-исследовательского кабинета музыки при Азербайджанской консерватории (НИКМУЗ)². Работу Кабинета возглавил известный певец Бюль-Бюль. В ней приняли участие Узеир Гаджибеков, Сеид Рустамов, в дальнейшем — К. Караев,

¹ Сообщено В. Кривоносовым в труде «Материалы для изучения азербайджанской народной музыки», рукопись.

² Больше одиннадцати лет НИКМУЗ входил в состав консерватории. В конце 1943 г. он был передан Институту искусств Академии наук АзССР.

Д. Гаджиев, З. Багиров и Н. Ниязи. Здесь с первого же года была организована работа по собиранию и исследованию народной музыки.

Первая экспедиция состоялась в 1932 г. Работники Кабинета направились в город Шуша (Нагорный Карабах), центр азербайджанской народной музыки, родину Уз. Гаджибекова и Дж. Карьягды. Из отчетных материалов известно, что в результате поездки было записано (по-видимому, большей частью на фоновалики) 160 народных мелодий, среди них ряд песен на темы современности, колхозных, пионерских и др. Записи производились не только от музыкантов-любителей, но и от профессионалов, среди которых — ныне широко известный в Азербайджане Хан Шушинский, один из последних крупных представителей искусства ханенде.

Часть фонозаписей первой экспедиции (48 номеров) была в 1936 г. расшифрована Ниязи и ныне хранится в архиве НИКМУЗа¹. Все записи одnogолосны, некоторые снабжены поэтическими текстами.

Вторая экспедиция состоялась в 1937 году. Местом ее работы был город Нуха и прилегающие к нему села. В состав группы вошли композиторы К. Караев (руководитель), Д. Гаджиев и музыковед М. Исмаилов. По богатству и разнообразию записей эта экспедиция оказалась одной из наиболее интересных. «В Нухе было записано около восьмидесяти названий, в числе которых поэма-песня о Ленине, восемь песен на советскую тематику, ряд интереснейших мелодий в исполнении горных чабанов, несколько армянских песен, мугам и танцы в оригинальном исполнении Ахмедбека Таирова на таре; был впервые проведен удачный опыт записи ударных инструментов соло у старейших музыкантов; записаны отрывки из эпоса о Кер-оглы и др.»².

Внимание экспедиции привлек ансамбль зурначей в составе Байрамова, Г. Мамедова (дудуки), У. Магеррамова, Г. Джафарова (нагара). Как сообщается в отчете экспедиции, ансамбль состоял из четырех музыкантов-виртуозов, имел в репертуаре свыше двухсот

¹ Фонозаписи тюркских народных песен и танцев. Записано Ниязи. 1936 г. Архив НИКМУЗа.

² Докладная записка К. Караева. Архив НИКМУЗа.

произведений и исполнял все с поразительным мастерством. В игре зурначей отмечается четкий, безукоризненный ритм, тонкость нюансировки, блеск техники и сыгранности.

Особенно большое впечатление на участников экспедиции произвела игра горных чабанов. По совету жителей села, «экспедиция отправилась в горы, где находились три чабана, известных своим мастерством игры на дудуках. С большим трудом чабаны были найдены, но с еще большим трудом удалось уговорить их играть перед фонографом. Они не переносили слушателей и объясняли, что их мелодии играют в полном одиночестве в горах. Тем не менее, удалось все же убедить их сыграть перед экспедицией импровизации»¹. Это были «Коюн гавасы», «Утренняя импровизация» и «Шалахо» в необычайно самобытной трактовке.

Интересные результаты дал проведенный экспедицией смотр колхозных музыкантов: были записаны классические образцы ашугского творчества «Мухаммес» и «Диваны», ряд оригинальных произведений о Ленине.

Прибавлю к сказанному данные об итогах Нухинской экспедиции, сообщенные И. Штейнманом в его корреспонденции из Баку от июля 1937 г.: «На валики фонографа записано свыше 70 песен и танцев. Некоторые же мелодии фиксировались нотной записью... Среди инструментальной музыки особый интерес представляют соло для ударного инструмента кашан-нагара. Эти произведения программны — они изображают скачку и борьбу народного азербайджанского героя Кер-оглы». И далее: «В одном из селений Нухинского района экспедиция познакомилась с инструментальным квинтетом... В составе квинтета — 2 зурны и 2 оригинальных ударных инструмента, по которым бьют не руками, как обычно на востоке, а особыми загнутыми колотушками...»²

Благодаря подробно зафиксированному музыкальному тексту, некоторые записи Нухинской экспедиции дают очень точное представление о своеобразном двухголосии и полиритмии, присущих народной ансамблевой

¹ «Очерк о 2-й экспедиции НИКМУЗа». Архив НИКМУЗа.

² И. Штейнман. Новые записи азербайджанского фольклора. Газета «Музыка», 1937, № 18.

игре азербайджанских музыкантов. Такова, например, запись одного из танцевальных напевов, сделанная К. Караевым от закатальских зурначей.

Для третьей экспедиции (1938) был избран Кировабад — крупнейший после Баку культурный центр Азербайджана (б. Гянджа). В состав группы вошли Бюль-Бюль, Д. Гаджиев, З. Багиров, И. Исмаилов.

В работе экспедиции важное место заняли записи от находившегося в то время в Кировабаде Курбана Примова — тариста, прославленного мастера и знатока азербайджанской народной музыки, сотрудничавшего на протяжении многих лет с лучшим из певцов-ханенде XX столетия Джаббаром Карьягды.

От Курбана Примова был записан мугам «Шур» и ряд теснифов и рянгов из других мугамов. Особенно ценен один из рянгов, записанный З. Багировым. Он начинается небольшой вступительной частью, за которой следует собственно рянг, то есть танцевальный эпизод с отчетливо выраженным ритмическим рисунком. З. Багировым хорошо схвачены элементы многоголосия.

Экспедиция сделала также ряд записей от местных ашугов Кара, Ислама и балабаниста Байрама, от двух ансамблей зурначей из ближайшего селения «Чай». В Кировабаде были записаны и биографии местных ашугов и других музыкантов.

Четвертая экспедиция НИКМУЗа (июль 1939 г.) в составе З. Багирова, М. Исмаилова и Затулова была направлена в отдельные районы Армении (Казах, Дилижан, Басаргечар) и Грузии (Барчалы и Сандара).

Ряд танцевальных мелодий, записанных экспедицией, вошел в сборник «Азербайджанские народные танцы» под редакцией С. Рустамова.

*

Помимо экспедиций, богатым источником записи и изучения народного творчества служили проводившиеся в Баку олимпиады и съезды народных музыкантов. I съезд ашугов был проведен в 1928 году в Баку. Большой фактический материал оставил после себя II Всеазербайджанский съезд ашугов. На съезде, помимо демонстрации и записей ашугского творчества, был обсужден ряд важных творческих вопросов: новая те-

матика и новые формы песенного творчества; школа и традиции старых мастеров ашугской поэзии и музыки; народные инструменты и пути их дальнейшего развития.

Наибольшее количество записей ашугских напевов относится к 1938—1939 годам. Среди них — образцы творчества наиболее прославившихся на декаде ашугов — Авака, Ибрагима, Мирзы и др. В архиве НИКМУЗа собраны записи Д. Гаджиева, сделанные от ашугов Авака и Ислама, интересные записи композитора Нейматова — от ашуга Мамеда Гаджиева и балабаниста Нурели.

К этому же времени (конец 1939 г.) относится запись композитором Т. Кулиевым напевов ашуга Мусы Мамедова (Кировабад) и дудукиста Байрамова Байрама; от ашуга Ибрагима напев, сопровождающий дестан «Ашиг Гариб», записал Багиров.

Подытоживая работу с ашугами на протяжении 30-х годов, автор очерка «Опыт работы с ашугами» писал: «За последнее десятилетие в дело изучения и исследования творчества ашугов включился ряд научных учреждений республики... Институт языка и литературы им. Низами в текущем году собрал и систематизировал ряд вариантов эпоса о Кер-оглы в сказаниях ашугов. Размер этой работы равен 20 печатным листам. В конце прошлого, 1939 г. этот же институт выпустил в свет академическим изданием сборник «Голос ашуга»; еще несколько лет тому назад Азгизом был выпущен вторым изданием сборник творчества ашуга Алескера. Изданы отдельными сборниками также творчество ашугов Мирзы, Авака, Наджара, Базальганлы, Гусейна и др... Сейчас в архиве Кабинета имеется более семидесяти печатных листов разных «дестанов», «нагылов», поэтических турниров и песен»¹.

Спустя два года после II съезда ашугов в Баку происходили концерты «Второй Всеазербайджанской олимпиады народного творчества» с участием профессиональных народных певцов и ансамблей из Ленкорани, Нухи, Шамхора, Агдаша, Кубы, Тауза, Гадрута и других городов. В архиве НИКМУЗа хранится боль-

¹ К. Касимов. Опыт работы с ашугами, рукопись. Архив ДНТ АзССР.

шое собрание поэтических текстов, записанных от участников этой олимпиады (большая часть на азербайджанском языке, часть переведена на русский язык). Из музыкальных материалов имеются: записи Ф. Амирова от ашугов-детей — Алиева, Абдулаева, Мамедова, учеников известного нахичеванского ашуга Фатуллы; записи Гамбарова Гусейна от ашугов Баяз Векировой и Алиевой и ашуга Мусаева (Шемахинский район).

Ценным разделом рукописного архива НИКМУЗа являются записи, представляющие собой точную фиксацию народного оригинала без всяких элементов обработки. Одна из наиболее крупных — запись мугама «Шур», сделанная К. Караевым от Курбана Примова (1939). В ней присутствуют почти все обычные разделы данного мугама: «Шахназ», «Симзишмас», «Хиджас», «Сарэндж». Теснифы и рянги в большинстве случаев пропущены. Мугам записан одnogолосно с отдельными элементами двухголосия, которые встречаются в игре на таре. Стремление к максимально точной записи прихотливого импровизационного рисунка мугама позволило К. Караеву дать достаточно полное представление об оригинальном звучании мугама.

Один из первых опытов фиксации мугама в вокальном исполнении — записи, сделанные Ф. Амировым с напевов ханенде Билал Яхья в 1939 г. Среди них мугам «Раст» и отдельные разделы из других мугамов («Сегях», «Шур»).

Не менее интересная запись сделана в 1939 г. М. Исмаиловым. Это вокальные мугамы на тексты классических поэм Низами «Фархад и Ширин» и «Лейли и Меджнун», воспроизводящие пение наиболее авторитетного исполнителя старинной азербайджанской музыки Джаббара Карьягды.

Много записей народных песен и танцев сделано в 30-х годах работниками НИКМУЗа от отдельных крупных музыкантов: около 200 песен записал С. Рустамов от А. Аливердибекова, 13 песен Ниязи — от Бюль-Бюля, 17 песен под общим названием «Старинные азербайджанские народные песни с напева Д. Карьягды» зафиксировал С. Гаджибеков, «24 азербайджанских народных танца» — М. Иманов, массалинские песни с напева К. Асланлы расшифровали с фоноваликов Ф. Амиров и Эртограл и т. д.

В конце 30-х годов в Баку неоднократно приезжал московский музыковед-фольклорист В. Кривоносов. Он не только использовал для своих работ по истории и теории азербайджанского музыкального фольклора многочисленные неизданные записи из архива НИКМУЗа, но и сам записал ряд песен с фоноваликов и непосредственно от народных музыкантов. В его труде «Материалы для изучения азербайджанской народной музыки»¹ цитируются следующие записанные им народные образцы: от Д. Карьягды — «Колыбельная», «Венчальная», культовая хоровая траурная песня «Шабет»; от Курбана Примова — раздел «Майе» из мугама «Раст», от ашуга Асада Рзаева — современная песня на мелодию «Овшары»; с фоноваликов — песня ашуга Мамеда Гаджиева (Казахский район) на напев «Герайлы»; «Чобан баяти» в исполнении на тутеке; некоторые разделы из мугама «Раст» в исполнении З. Адилгезалова (пение) и К. Примова (тар).

Упомянутый труд В. Кривоносова, а также его работа «Классическая музыка Азербайджана»² являются подробными и насыщенными богатым фактическим материалом научными исследованиями об азербайджанском музыкальном фольклоре.

Большое количество записей, накопленных НИКМУЗом в 30-х годах, позволило приступить к широкой публикации образцов народного музыкального творчества. Вторая половина 30-х годов явилась в этом отношении переломной. Если до этого времени существовал лишь один печатный сборник азербайджанских народных песен, выпущенный Уз. Гаджибековым и М. Магомаевым в 1927 г., то теперь выходит ряд сборников, охватывающих почти все основные жанры азербайджанской народной музыки.

Большое значение имел выпущенный в 1938 г. сборник НИКМУЗа «50 азербайджанских народных песен»³. В этом сборнике представлена лишь небольшая часть обширнейшего собрания песен, напетых на фоновалики Джаббаром Карьягды. Составители ограничились пес-

¹ Рукопись. Хранится в Кабинете народной музыки Московской государственной консерватории.

² Рукопись. Хранится в Кабинете народной музыки Московской государственной консерватории.

³ 50 азербайджанских народных песен. Азмузиздат, Баку, 1938 г.

ниями любовно-лирического содержания. Песни расшифрованы с фоноваликов С. Рустамовым при консультации руководителя НИКМУЗа Бюль-Бюля. Сборнику предпосланы краткая биография Джаббара Карьягды и предисловие консультанта. Значение этого издания заключается прежде всего в том, что оно явилось первой относительно крупной публикацией научно-фольклорного типа. Записи воспроизводят народные напевы в чистом виде, без всяких элементов обработки. Приводятся поэтические тексты песен и их русские рифмованные переводы¹.

В том же, 1938 году бакинское издательство Азмузгиз напечатало серию «Азербайджанские ашугские песни». Это небольшое собрание из четырех тетрадей, куда вошло 14 песен, напетых знаменитыми ашугами Асадом, Аваком, Мирзой, Фатулой и записанных С. Рустамовым. Половина опубликованных песен связана с советской тематикой. Среди них песня «Диваны», посвященная событиям Октябрьской революции и подвигу бакинских комиссаров, песня Авака и Мирзы о Москве и др. Из старых песен на излюбленные темы ашугского творчества в собрании представлена одна песня «Кер-оглы» и шесть — любовно-лирических. Запись точно воспроизводит и сопровождение саза; партия саза изложена на двух строчках, из которых верхняя предоставлена мелодии, а нижняя — традиционному квартовому аккомпанементу. Все песни даны с оригинальным текстом и русским эквиритмическим переводом.

Несмотря на небольшое количество песен, вошедших в это собрание, оно отличается разнообразием. Мы находим здесь основные, наиболее типичные образцы ашугского творчества. Наряду с напевами, выдержанными от начала до конца в определенном и устойчивом ритме, встречаются песни речитативного склада со свободной и богато орнаментированной мелодической линией.

Однако это ценное собрание ашугских песен издано без достаточной научной обработки. Как известно, в

¹ Подробный обзор сборника содержится в статье Л. Меликовой «О сборнике «50 азербайджанских народных песен С. Рустамова». Ученые записки. Серия XIII. История и теория музыки № 2 (4). 1966. Изд. АзГК, Баку.

музыкальной практике названия ашугских песен имеют разное значение: в одних случаях они обозначают название использованного традиционного напева (например, «Мухаммес», «Овшары», «Кахраманы»), в других — название или тему поэтического текста; иногда оба рода названий соединяются. Составители скопировали все эти разнотипные названия, не сопроводив их необходимыми пояснениями. Несколько общих замечаний о характере ашугского творчества содержит предисловие, но отсутствуют комментарии к публикуемым песням, что затрудняет пользование этим изданием.

И все же надо отметить большие заслуги С. Рустомова, впервые давшего точную и тщательную запись ашугских напевов и способствовавшего их широкому распространению. Помимо данного собрания С. Рустомов опубликовал еще два образца ашугских песен «Да здравствует!» и «Кер-оглы» ашуга Авака в журнале «Советская музыка» (1938 г., №№ 3, 4).

В 1936 году Бакинское издательство «Азернешр» выпустило три тетради мугамов, записанных от тариста Мансура Мансурова. Каждая из тетрадей содержит по одному мугаму: «Раст дастгахы», «Забиль дастгахы» (записи Т. Кулиева) и «Дюях дастгахы» (запись З. Багирова)¹. В каждый мугам входят многочисленные импровизационные разделы, а также промежуточные рянги и теснифы. Наиболее популярным из опубликованных мугамов является «Раст». Он состоит из 13 разделов: «Новруз ревенде», «Раст», «Ушшак»,

¹ Все три мугама даны «в гармонизации» Л. Рудольфа. Эту гармонизацию правильнее было бы назвать обработкой для фортепиано. По-видимому, автор ставил перед собой задачу приблизить многоголосное фортепианное изложение к стилю народного оригинала. Во многих случаях задача выполнена довольно тщательно. Л. Рудольф избрал характерные для азербайджанской народной музыки гармонические «фоны» в виде выдержанных квинт или секундо-квартовых трихордов, или протянутых звуков тоники. Двух-, трехголосие нередко извлекается из элементов скрытой или явной полифонии, присутствующей в игре на таре. В аккомпанирующих голосах воспроизведены характерные для азербайджанской музыки ритмические формулы. В целом же стиль обработки не отличается последовательностью и единством. Во многих случаях гармония искусственно усложняется, встречается несоответствующая характеру музыки фактура аккомпанемента и чуждые народной мелодике приемы голосоведения.

«Усейни», «Вилаяти», «Ходжасте», «Хаверан», «Арак», «Пенджгах», «Рак», «Хаверан», «Эмири», «Месихи». Кроме того, в цикл входят два теснифа и один рянг.

Первые публикации полных циклов мугамов явились ценным начинанием, получившим свое продолжение лишь через двадцать пять лет.

К 1937 году относится издание первых образцов азербайджанских народных танцев. Сборник «Азербайджанские танцевальные мелодии», выпущенный издательством «Азернешр», содержит 30 номеров в записи С. Рустамова (год издания не обозначен). Сюда вошли многие популярные танцевальные мелодии.

Записи, вошедшие в сборник, тщательно отредактированы. Всюду дано точное определение темпов, включая метрономические обозначения. Автор записей учел характерное для азербайджанской музыки чередование, а иногда и совмещение размеров 6/8 и 3/4. В предисловии Б. М. Беляева кратко определяются характерные особенности ритмической и ладовой организации публикуемых танцевальных мелодий.

*

В годы Великой Отечественной войны народное музыкальное творчество в Азербайджане развивается с большой интенсивностью. Ашугами в этот период было создано более четырехсот произведений, повествующих о подвигах советского народа на фронте и в тылу. На Декаде искусства Закавказских республик 1944 г. особенно большой успех выпал на долю ашуга Ибрагима и Кара.

В эти годы фольклористы Азербайджана производят ряд новых записей, подготавливают и частично выпускают новые издания. Институт литературы им. Низами издает сборник поэтических текстов песен ашуга «Народные песни о Родине» (1941). Литературные сборники выпускают также Дом народного творчества («За Родину», 1941 г.), издательство «Азернешр» («Ашуги об Отечественной войне», 1942 г.), Детгиз («Песни ашуга о Великой Отечественной войне», 1942 г.).

По сведениям республиканского Дома народного творчества, за годы войны им было собрано и отредактировано более 250 произведений ашуга.

В начале 40-х годов НИКМУЗом был подготовлен к печати (но не издан) музыкально-литературный сборник, посвященный Отечественной войне (составитель К. Касимов, редактор Бюль-Бюль). Из произведений народного творчества сюда вошел дестан ашуга Мирзы Байрамова о герое Отечественной войны Кемале Касумове (поэтический текст и шесть музыкальных номеров). Сборнику предпослана статья К. Касимова — «Творчество ашугов в дни Отечественной войны».

В послевоенные годы фольклорных экспедиций было немного, и количество собранного ими материала уступает накоплениям 30-х годов¹.

Достижением послевоенных лет явилось сравнительно большое количество фольклорных публикаций. Это «Образцы народной музыки», данные в виде приложения к труду Уз. Гаджибекова «Основы азербайджанской народной музыки» (Баку, 1945). Сюда входят одна народная песня и восемь рянгов из мугамов «Шур», «Раст», «Баяти-Шираз», «Чаргях».

¹ По сведениям от 1946 г., группа работников Дома народного творчества направлялась в нагорные летние пастбища для записи песен ашугов-пастухов («Саячи»). Вообще, в Доме народного творчества хранится большое количество фоноваликов, среди которых записи выступлений ашугов на ашугском съезде 1946 г. (Кировабад) и во время ознакомления с работой ашугов на местах в последующие годы.

Зимой 1954/55 г. экспедиция, организованная АзССК, в составе С. Рустамова, С. Гаджибекова и балетмейстера А. Абдулаева побывала в Нухинском, Кахском и Закатальском районах. Здесь записан ряд старинных песен и танцев, в том числе от народных музыкантов-мастеров. В селе Илису Кахского района удалось обнаружить несколько никем не записанных народных мелодий. Среди них танец «Беновше» под аккомпанемент саза. Интересный материал найден был в Нухе.

В 1955 и 1956 гг. педагоги-музыковеды Азербайджанской консерватории М. Исмаилов и Г. Бурштейн записали несколько десятков песен в Баку, Ленкорани, Астаре, Массалы. Это преимущественно песни на современные темы, в большинстве случаев записанные от авторов мелодий — музыкантов-любителей.

В 1957 г. Институтом архитектуры и искусства АН АзССР была организована фольклорная экспедиция в села и районы городов Хачмаса и Дербента. Записано около 50 старинных и современных песен.

С 1958 г. ежегодно в районы Азербайджана выезжает Б. Гусейнли для записи народных танцевальных мелодий. Им записано более 300 названий.

В 1950—1951 гг. вышли в свет три тетради «Азербайджанских народных танцев». Первая из них является переизданием танцевального сборника 1937 г., в который внесены незначительные редакционные правки и некоторые из названий танцев переведены на русский язык. Вторая тетрадь представляет собой новую публикацию записей Т. Кулиева, З. Багирова и М. Исмаилова. При сверке с нотными материалами НИКМУЗа удалось установить, что записи З. Багирова сделаны во время экспедиции в Армению и Грузию от трио зурначей в составе Сулейманова Джалиля, Аршака и Ислама; записи Исмаилова сделаны во время Кубино-Кировабадской экспедиции 1938 г. Сборник вышел под редакцией С. Рустамова, который попытался отразить в музыкальном тексте танцев характер их традиционного исполнения народными инструментальными ансамблями. В предисловии редактор сообщает подробные сведения об обычном составе таких ансамблей, куда входят две зурны и один или два ударных инструмента, составляющих, как правило, трехголосную партитуру: ведущая мелодия (1-я зурна), органнй пункт (2-я зурна) и ритмический аккомпанемент ударного инструмента. В тексте танцев редактор всюду под мелодией фиксирует выдержанный звук 2-й зурны. Такая нотировка значительно обогащает представление о народном подлиннике.

Продолжая работу по изданию танцевальной музыки, С. Рустамов опубликовал в 1954 и 1956 гг. две тетради «Азербайджанских народных рянгов». Некоторые из рянгов, вошедших в тетради, являются уточненной редакцией мелодий, опубликованных ранее в приложении к «Основам азербайджанской народной музыки» Уз. Гаджибекова (№№ 2, 32, 38). Подавляющее же большинство представляет собой первые публикации.

Богатое собрание записей, накопленное в 30-е годы НИКМУЗом, долго оставалось достоянием архива. В 1956 году началась, наконец, публикация этих материалов — вышел первый том двухтомника «Азербайджанские народные песни», составленный Бюль-Бюлем Мамедовым. Как сообщается в предисловии, публикуемые песни записаны С. Рустамовым, Ф. Амировым и Т. Кулиевым с напева Джаббара Карьягды. Таким образом, настоящая публикация является непосредствен-

ным продолжением вышедшего в 1938 году сборника «50 азербайджанских народных песен»¹.

Первый том «Азербайджанских народных песен» — богатейшее из когда-либо выходивших собраний азербайджанской народной песенной лирики. Лишь в виде редкого исключения встречается в сборнике песня героического жанра — «Пеший Кер-оглы» (запись Т. Кулиева), напоминающая суровый речитативный монолог. Мелодия песни «Вдали друг от друга» (№ 6) почти совпадает с народной песней, использованной Глинкой в «Персидском хоре» из «Руслана и Людмилы».

Второй том «Азербайджанских народных песен»² вышел в свет в 1958 г. Из 103 номеров, входящих в него, 23 были напечатаны в сборнике 1938 года. В новой публикации песни эти тщательно отредактированы, уточнены русские переводы текстов (к сожалению, некоторые тексты сокращены).

Новый том, как и предыдущий, посвящен песням любовно-лирическим. Лишь два номера выходят за рамки этого жанра: воинственная песня гнева «Как ты мог» (№ 149) — о трагической гибели народного героя Рустама — и грустная песня бедного башмачника (№ 166). Последняя интересна не только выразительностью мелодии, интонационно близкой «плачам», но социальной заостренностью сюжета.

Двухтомник азербайджанских народных песен является ныне самым обширным собранием азербайджанского музыкального фольклора. Однако любовной лирикой далеко не ограничиваются богатства музыкально-поэтического творчества азербайджанского народа.

Большое количество нотного материала, значительная часть которого опубликована впервые, содержит глава об азербайджанском фольклоре во втором томе «Очерков по истории музыки народов СССР» В. М. Беляева³. Это записи и расшифровки, выполненные К. Ка-

¹ Некоторые из песен названного сборника опубликованы в новом собрании Бюль-Бюля вторично («На берегу моря», «Не вей, расветный ветерок», «На горе растут маки», «Наступила весна», «О, черноглазая», «Тебе, любимая, пою» и др.); при этом существенно исправлена и уточнена нотация.

² Азербайджанские народные песни. Запись С. Рустамова, Ф. Амирова и Т. Кулиева. Составитель Бюль-Бюль Мамедов, народный артист СССР, т. II. Азгиз, Баку, 1958.

³ В. М. Беляев. Очерки по истории музыки народов СССР, М., Музгиз, 1963.

раевым, С. Рустамовым, Т. Кулиевым и В. Кривоносовым. Подобренные автором «Очерков» специально для иллюстрации жанрового богатства азербайджанского фольклора, приведенные образцы очень разнообразны. Оригинальны трудовые песни в записях В. Кривоносова: «Речитатив чобана», «Песня при доении коровы», «Пахотная песня», необычайно драматичная мелодия плача «Смерть бездомного». Лирическая песня «Моя милая» в исполнении певца и сопровождающего его инструментального трио (каманча, тар и бубен) записана в виде партитуры, дающей представление о характере азербайджанского народного многоголосия.

В разделе инструментальной музыки помещены наигрыши на тутеке, зурне, таре и других народных инструментах, приводятся партитуры народных азербайджанских ансамблей разных составов.

Свободно-импровизационная музыка мугама необычайно сложна для нотирования. В «Очерках» помещено три мугамных отрывка в записях К. Караева, В. Кривоносова и Т. Кулиева. «Шур» и «Раст» К. Караева и В. Кривоносова передают сольное исполнение мугама на таре. «Раст» в записи Т. Кулиева — часть вокального мугама, который считается основным видом народного профессионального творчества. Это речитатив с инструментальным сопровождением. Нотацию мугама авторы выполнили с тонким проникновением в исполнительскую манеру и приемы игры. Подобная публикация появилась впервые. Она имеет безусловные преимущества перед фортепианными обработками мугамов, изданными в 30-х годах, где соответствие первоисточнику менее полное. Благодаря высокой точности расшифровок нотные публикации в «Очерках» имеют не только музыкально-педагогическую, но и научную этнографическую ценность.

Значительным событием стала вышедшая в свет серия расшифровок азербайджанских мугамов, выполненных Нариманом Мамедовым¹. Автор стремится с

¹ Азербайджанские мугамы чаргах и хумаюн. Запись Н. Мамедова. Баку, 1962.

Азербайджанские мугамы баяти-шираз и шур. Запись Н. Мамедова. Музгиз, 1962.

Азербайджанские мугамы раст и шахназ. Запись Н. Мамедова. Баку, 1963.

Азербайджанские мугамы сегях-забул и рахас. Баку, 1965.

максимальной точностью передать в фортепианной фактуре звучание мугама, исполняемого на таре¹. «Стремление сохранить самобытность импровизационного стиля мугамов, — пишет автор, — вызвало необходимость применить сложные, почти непрерывно меняющиеся тактовые размеры, использовать разнообразные, свойственные народной музыке метроритмические ячейки, не нарушая при этом точности фразировки традиционного исполнения, и ввести органичный пункт, создающий ощущение постоянного звучания на таре опорных ступеней лада»².

Расшифрованные образцы представляют собой (за исключением первого) многочастные развернутые циклы наиболее сложной вокально-инструментальной формы дестгах. Нотным публикациям предпосылается предисловие с основными сведениями об истории жанра, специфики его построения, разъяснением основных терминов.

Автор вышедшего в 1964 г. сборника рянгов³ известный тарист А. Бакиханов. Опубликованные рянги представляют собой наиболее популярные танцевальные эпизоды из азербайджанских мугамов, часть из них исполняет функцию вступления ко всему циклу.

В 1965 году в Москве вышел в свет сборник азербайджанских лирических песен, составленный Д. Мамедбековым⁴. В сборнике 56 песен, часть из которых записана самим автором, большинство же заимствовано из ~~ранее~~ опубликованных изданий, как фольклорных, так и в композиторских обработках. Некоторые песни приводятся в новом, исправленном варианте, согласно практике современного музыкального исполнительства; тексты песен дополнены неопубликованными в прежних изданиях куплетами.

¹ Данные мугамы «записаны в соответствии с исполнительской школой старейшего народного музыканта, заслуженного учителя Азербайджана А. Бакиханова». Азербайджанские мугамы раст и шахназ. Баку, 1963, стр. 7.

² Азербайджанские мугамы баяти-шираз и шур. М., 1962. Предисловие.

³ А. Бакиханов. Азербайджанские народные рянги. Баку, 1964.

⁴ Азербайджанские народные лирические песни. Составитель Д. Мамедбеков. М., «Музыка», 1965.

Две тетради «Азербайджанских народных танцевальных мелодий»¹ Байрама Гусейнли — результат многолетней собирательской и исследовательской работы автора над бытующими с древнейших времен на территории Азербайджана народными хороводными танцами и песнями — «Яллы» и «Ханай». Публикациям нотного текста сборников предпосылаются обширные вступительные статьи, посвященные подробному анализу типичных ритмических ладовых, интонационных черт данных жанров. В статье даются и ценные исторические сведения.

«Азербайджанские народные песни»² в записи С. Рустамова завершают наш обзор. Сборник состоит из 100 номеров, отражающих фольклор Азербайджана сегодняшнего дня. Многие из включенных в сборник современных песен можно услышать в быту и с эстрады в исполнении прославленных певцов. Они звучат в обработках и используются в качестве тематического материала в оригинальных произведениях азербайджанских композиторов.

¹ Байрам Гусейнли. Азербайджанские народные танцевальные мелодии. 1-я тетрадь. Баку, 1965. 2-я тетрадь. Баку, 1966.

² Азербайджанские народные песни. Запись народного артиста АзССР С. Рустамова. Баку, 1967.

SUMMARY

Collection of articles on musical folklore
(ethnomusicology) by Soviet musicologists.

A. V. Rudneva, *Analysis of the Musico-Poetic Strophe of the Song «The Falcon Flies High»*. Russian ethnomusicologists have long held the opinion that in the first published Russian folk-song collections the words were set to the notes without due awareness of the laws governing versification in traditional songs. Basing herself on the regularities of the syllabic folk verse and bearing in mind the unity of tune and text the author proposes one of the possible variants of reconstructing song No. 34 from Ivan Prač's collection entitled *Russian Folk Songs*, St. Petersburg, 1790. To check up the correctness of her attempt at reconstruction, the author makes a comparative analysis of twelve variants of the song, available in more recent recordings and publications, her own reconstruction being one of the number. In the closing section of her article Anna Rudneva discusses the problem of the authorship of the recorded version of the song in Prač's collection and suggests that composer Yevstignei Fomin might have participated in it. Thus she continues the study of the history of Prač's folk-song collection, started by N. Ye. Palchikov and V. M. Belaiev in their prefaces to the 4th and 5th editions of the collection.

B. I. Rabinovich, *Stylistic Analysis of the Song «St. Petersburg Road»*. The author tries to discover the reason why a group of dissimilar variants of a song can be regarded as a stylistically unified song family. Of the characteristics which unify variants in a single song family the author attaches particular importance to the peculiarities of the tune-and-verse rhythm. He comes to the conclusion that it is the song family, and not individual variants, that furnishes reliable information regarding the stylistic traditions of a song.

S. I. Pushkina, *Some Peculiarities in the Rhythm of Russian Folk Songs*. The author uses folk-song material which she recorded in Perm Region to study the emergence of the song rhythm in the process of interrelationship between the rhythm of the poetic text and that of the tune.

A. A. Banin, *Specific Features of Mode Formation in Artel Work Songs*. The author studies the specifics of mode formation first of all in the songs which emerged in the process of work, developing from team leader's word of command. The analysis of modal structure of such songs has brought to light the existence of two different, although mutually related, systems of gravitation within the mode. The main notes of repose in the first system lie a major second apart. A distinctive feature of this system is the presence of a very strong centre of modal gravity whose development is explained by the intimate connection of this type of songs with speech intonations and by their utility function. The main notes of repose in the second system are a perfect fifth apart. The peculiarity of this major-minor system is that besides the modal gravitations characteristic of major-minor in general it clearly shows modal points of repose lying a second apart, usually on the fifth and sixth (less often on the fifth and fourth) degrees of major-minor, which denotes the relationship between the two systems.

V. M. Shchurov, *On the Modal Structure of South-Russian Songs*. The author studies stylistic characteristics of the modal structure of songs and instrumental tunes cultivated in Southern Russia (the area embracing the Belgorod, Kursk, Voronezh, Kharkov and Sumy regions, as well as parts of some neighbouring regions). The musical folklore in the South-Russian tradition shows a great variety of modal scales: along with tritonic, tetratonic and pentatonic modal scales there are encountered well-developed diatonic systems of seven tones. A large group of songs is based on triton genetically connected with the traditional Russian anhemitonic structures within a fifth. The author arrives at the conclusion that despite the variety of modal structures this area can definitely be asserted to have a common distinctive modal style.

E. Ye. Alexeyev, *Some Peculiarities of Tonal Structure of Yakut Melos*. The author holds that traditional Yakut songs show that prior to the formation of modal scales with small ambits a people's melodic thinking goes through an epoch of approximate, quantitatively undefined interval relationships. He defines the modal structure of Yakut folk songs as an early form of tonal organisation of vocal melodies, characterised by the imperceptible shifting of points of repose in singing while the metre, rhythm and general outlines remain stable.

Ye. V. Nazaikinsky, *Concerning Some Methods of Studying the Common Laws Governing Traditional Music*. Using the statistical method of analysing folk songs (French, Polish, Italian and Russian) the author tests the hypothesis of the rhythmic peculiarities of language, speech, influencing the metro-rhythmic structure of folk songs, which determine the national characteristics of different peoples' musical cultures. Logical reasoning leads the author to the idea of discussing in detail the relation of mode to the accentual and metric idiosyncrasies of folk songs.

I. K. Sviridova, *From the History of Recordings and Publications of Azerbaijan Musical Folklore*. The author uses a rich factual material to follow the main stages in the recording and studies of Azerbaijan folk music, beginning her survey with the end of the XIX and beginning of the XX centuries (when U. Gajibekov and M. Magomayev were active) and bringing it up to our days.

A. Banin

ZUSAMMENFASSUNG

Sammelband der ethnomusikologischen Aufsätze
von sowjetischen Musikwissenschaftlern

A. W. Rudnjewa. «Analyse der musikalisch-poetischen Strophe des Liedes «Hoch fliegt der Falke». In der russischen Volksmusikforschung hat sich schon lange die Meinung herausgebildet, daß die Textunterlage der Weisen in den ersten gedruckten Volksliedsammlungen ohne betreffende Kenntnis des Volksliedversbaues ausgeführt ist. Die Verfasserin bringt eine der möglichen Varianten der Wiederherstellung der musikalisch-poetischen Struktur des Liedes aus der Sammlung von I. Pratsch (*Russische Volkslieder*. St. Petersburg, 1790, Nr. 34), wobei sie sich auf die Gesetzmäßigkeiten des syllabischen Volksverses stützt und aus der Einheit des Verses und der Melodie ausgeht. Um die Richtigkeit der Wiederherstellung zu überprüfen, verwendet die Verfasserin eine vergleichende Analyse von zwölf Liedvarianten, die aus den späteren Aufzeichnungen und Publikationen entnommen sind, wobei in diese zwölf Varianten auch das wiederhergestellte Lied eingefügt ist. In Schlußabschnitt des Artikels stellt die Verfasserin die Frage von der Autorschaft hinsichtlich der analysierten Liedaufzeichnung und äußert die Mutmaßung, daß der Komponist E. I. Fomin an der Zusammenstellung des Sammelbandes teilgenommen hat. Somit führt die Verfasserin die Untersuchung der Entstehungsgeschichte dieser Sammlung, die im Vorwort zur vierten und fünften Auflage des Sammelbandes von N. E. Paltschikow und W. M. Beljajew begonnen wurde, weiter.

B. I. Rabinowitsch. «Über die Stilanalyse des Liedes "Petersburger Pfad,»». Der Verfasser versucht es, die Prinzipien festzustellen, nach denen die verschiedenartigen Varianten eines Liedes sich zu einer stilistisch einheitlichen Liedfamilie zusammenschließen. Unter den Merkmalen, nach denen die Varianten in eine

Liedfamilie einbeschlossen werden können, hebt der Verfasser besonders das Spezifische des melodisch-versmäßigen Rhythmus hervor. Der Verfasser kommt zum Schluß, daß nicht die Einzelvariante eine zuverlässige Informationsquelle von den stilistischen Traditionen des oder jenes Liedes gewährt, sondern nur die «Liedfamilie».

S. I. Puschkina. «Einige Besonderheiten der russischen Volksliedrhythmik». Nach dem Material der Weisen, die die Verfasserin im Permer Gebiet aufgezeichnet hat, wird das Werden des Liedrhythmus im Prozeß der Wechselwirkung zwischen dem poetischen Rhythmus des Textes und dem musikalischen Rhythmus der Weise verfolgt.

A. A. Banin. «Das Spezifische der Skalenbildung in der Gattung der handwerklichen Arbeitslieder». Das Spezifische der Skalenbildung in dieser Gattung sucht der Verfasser vor allem in Liedern, die im Verlauf der Arbeit entstanden und genetisch mit einem arbeitsgebundenen Befehlsruf verbunden sind. Die Analyse ihrer Tonartsstruktur erlaubt es, zwei verschiedene tonartliche Bezugssysteme festzustellen, die aber in Wechselbeziehung zueinander stehen. Die Gerüsttöne des ersten Systems bilden das Intervall einer großen Sekunde. Als eine beachtenswerte Besonderheit dieses Systems kann das überaus mächtige Zentrum der tonartlichen Strebungen hervorgehoben werden, dessen Entstehung durch die enge Verbundenheit dieser Gattung mit der Sprechintonation, sowie durch ihre Gebrauchsfunktion sich erklären läßt. Die Tonalitäts-Ruhetöne, die als Grundpfeiler des zweiten Systems betrachtet werden können, bilden das Intervall einer reinen Quinte. Das ist das Dur-Moll-System, das ein bemerkenswertes «Lokal-Charakteristikum» besitzt: zu den gewöhnlichen Strebungen des Dur-Moll-Bezugssystems gesellt sich die Sekunde der 5. und 6. (seltener der 4. und 5.) Stufe als Element des tonartlichen Gerüsts, was eben von den Wechselbeziehungen der beiden Systeme zeugt.

W. M. Schtschurow. «Über die tonartliche Struktur der südrussischen Lieder». Der Verfasser betrachtet die Besonderheiten des südrussischen musikalischen Volksstils, dessen Areal die Gebiete von Belgorod, Kursk, Woronesh, Charkow und Sumy, sowie teilweise eine Reihe benachbarter Gebiete umfaßt. Diese

Besonderheiten äußern sich in der tonartlichen Struktur der Lieder und der instrumentalen Weisen. Die tonalen Systeme in der musikalischen Folklore dieses Stils sind höchst verschiedenartig. Neben den Terz-, Quart- und Quintsystemen, trifft man entwickelte tonale Systeme der vollen siebenstufigen Diatonik an. Eine große Gruppe der Lieder gehört der Tritonik an, die genetisch mit den traditionellen russischen anhemitonischen Systemen im Quintumfang verbunden ist. Der Verfasser kommt zum Schluß, daß ungeachtet der Vielfalt der Skalenbildungen, man mit Gewißheit von der Gemeinsamkeit und von der stilistischen Eigenart des für dieses Areal charakteristischen tonartlichen Denkens sprechen kann.

E. E. Aleksejew. «Einige Besonderheiten der Tonhöhen-Organisation der traditionellen jakutischen Melodik». Nach der Ansicht des Verfassers kann das traditionelle jakutische Liedgut als ein Zeugnis dessen betrachtet werden, daß noch vor der Bildung der engstufigen tonalen Systeme das melodische Denken eine ganze Epoche ungefährer, annähernder, quantitativ nicht geregelten Intervallbeziehungen erfährt. Der Verfasser bestimmt die tonartliche Struktur der jakutischen Volkslieder als eine frühe Form der Tonhöhenorganisation der einstimmigen Gesangsmelodik. Das Charakteristikum dieser Organisation liegt in der fließenden Verschiebung der Stütztöne während des Gesanges, wobei die rhythmisch-metrische und die lineare Struktur der Weise geordnet bleibt.

Nasajkinskij. «Über einige Methoden des Studiums der allgemeinsten Gesetzmäßigkeiten in der Volksmusik». Mit Hilfe der Methode der Stilanalyse von Volksliedern (französischen, polnischen, italienischen, russischen) wird im Artikel die folgende Hypothese überprüft und konkretisiert, und zwar die Hypothese von der Einwirkung der rhythmischen Eigentümlichkeiten der Sprache auf den rhythmisch-metrischen Bau der Volkslieder, was die nationale Eigenart der musikalischen Kultur von verschiedenen Völkern bedingt. Der logische Gedankengang führt den Verfasser zur Notwendigkeit einer ausführlichen Behandlung des Problems der Wechselbeziehung der Tonart als eines Bezugssystems mit den metrischen Akzentuierungsbesonderheiten der Volkslieder.

I. K. Swiridowa. «Aus der Geschichte der Aufzeichnungen und Publikationen der musikalischen Folklore von Aserbajdschan». An reichhaltigem Tatsachenmaterial verfolgt die Verfasserin die hauptsächlichlichen Entwicklungsstufen der Sammel- und der wissenschaftlichen Arbeit auf dem Gebiet der musikalischen Folkloristik von Aserbajdschan. Sie beginnt ihre Übersicht von der Jahrhundertwende an (Tätigkeit von U. Gadshibekow und M. Mago-majew) und endet mit den Arbeiten der Gegenwart.

A. Banin