

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

МЕТОДЫ
МУЗЫКАЛЬНО-ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКОГО
ИССЛЕДОВАНИЯ

Сборник научных трудов

15 дебрень 1989

Москва 1989

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

МЕТОДЫ МУЗЫКАЛЬНО-ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКОГО
ИССЛЕДОВАНИЯ

Сборник научных трудов

Москва 1989

УДК 781.7 (=082)(470)

Методы музыкально-фольклористического исследования

Сборник научных трудов

Сборник раскрывает различные методические подходы к изучению музыкального фольклора и профессиональной музыки, связанной с народными песенными истоками. Он адресован музыковедам, композиторам, студентам, изучающим народное музыкальное творчество, а также всем интересующимся вопросами музыкальной фольклористики.

Составитель Т.А.Старостина

Редактор В.М.Шуров

Технический редактор А.С.Кошелев

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

От редактора

Настоящий сборник посвящен методическим подходам при решении научных проблем современной фольклористики. Методика исследования всецело зависит от его научной задачи. Поэтому по содержанию статьи связаны с различными конкретными направлениями исследований.

Статья В.Щурова обобщает опыт автора по собиранию музыкального фольклора студенческими экспедициями. В статье акцентируются моменты, связанные с современными условиями полевой работы, а также с применением новейшей звукозаписывающей, кино, фото и телеаппаратуры. К тому же учитываются достижения отечественной и мировой практической музыкальной этнографии.

С.Концедалова концентрирует внимание на одной стороне полевой работы фольклориста — на необходимости всемерного ее приближения к естественным условиям бытования фольклора, поскольку вычленение отдельного произведения народного музыкального искусства из натурального контекста обряда, праздника нередко нарушает его структуру и художественный облик.

Статья О.В.Гордиенко посвящена проблемам соотношения общего и особенного в игре на русских народных инструментах и содержит развернутую классификацию фольклорного инструментария.

В работах С.Старостина и Т.Старостиной показываются способы получения научной информации при работе с сельскими инструменталистами, в первом случае — с жалеечниками на верхней Волге, во втором — с исполнительницей на курских флейтах Пана — кутяклах.

Статья А.С.Кошелева обобщает особенности собирания балалаечной музыки на юге России. Она опирается на живой, бытующий до настоящего времени материал.

Н.Гилярова на примере одного термина — "песенный тип" — раскрывает значение точного выбора понятий для изложения научной идеи: терминологические разночтения затрудняют взаимопонимание специалистов.

В работе Е. Сердечной внимание сконцентрировано на методах выявления творческой связи композитора с народными первоисточниками. В качестве объекта исследования берутся национальные проявления в гармонии Н. А. Римского-Корсакова.

С. Буцкая показывает возможный подход к определению фольклорных воздействий на одну из форм древнерусской культовой профессиональной музыки.

В. М. Щуров

МЕТОДИКА СОБИРАНИЯ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В УСЛОВИЯХ СТУДЕНЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ

История собирания музыкального фольклора в России насчитывает немногим более двухсот лет. За это время накопился большой позитивный опыт в этой важнейшей области фольклористической работы, обобщенный собирателями-практиками. В то же время большинство современных авторов адресовали свои рекомендации фольклористам-любителям. Популярный характер носят книги Л. Кулаковского и Н. Кулаковской /7, 8/, И. Здановича, Н. Комовской и А. Моревой /6/, статья С. Пушкиной /II/. Мною также были опубликованы две работы, касающиеся собирания фольклора клубными работниками на селе и фольклористами-любителями на местах /15, 16/. Более специальная брошюра Н. Бачинской "Памятка собирателя народных песен" /5/ уже в большой степени устарела. В ней, в частности, характеризуются формы работы с отжившей уже звукозаписывающей аппаратурой - фонографом, переносным студийным магнитофоном, работающим от колхозной энергосети. Практика фольклористов-филологов, отраженная в ряде их книг /1, 2, 3, 9, 12, 14/, не во всем согласуется с приемами и методами фольклористов-музыковедов. Особый характер имеет и комплексное собирание фольклора. Собственно музыковедческие подходы обладают своей особой направленностью и спецификой.

Не потеряла сегодня своего значения известная брошюра Белы Бартока "Зачем и как собирать народную музыку" /4/. Однако со времени ее написания произошли большие изменения в технике звукозаписи, расширились горизонты фольклористических исследований, обогатились знания о народном искусстве. Изменялся и сам объект исследования.

Необходимо учесть сегодня разнообразные подходы к решению собирательских задач, выработанные другими зарубежными этномузыкологами. Они отражены в книге А.Чекановской "Музыкальная этнография. Методология и методика" /14/. В то же время далеко не со всеми рекомендациями автора данной книги можно согласиться. В частности, вызывает возражение тезис А.Чекановской, что "при составлении маршрута во всех случаях следует избегать субъективизма и волюнтаризма, в частности, личной предрасположенности (например, к местам, особенно привлекательным с точки зрения традиции культуры), но стремиться изучать обычную, "усредненную" среду" /14, с.50-51/. Думается, что для собирателя-музыканта, отправляющегося на студенческую фольклорную практику, важно как раз стремиться выявить не трафаретный маловыразительный "усредненный" музыкальный материал, а поставить перед собой цель записать высокохудожественные произведения народного искусства в безупречном исполнении. Разумеется, при этом следует стремиться и к "возможно более полному охвату материала", к чему справедливо призывает Анна Чекановска. К тому же собирание собственно русского музыкального фольклора выдвигает перед исследователем ряд специальных требований и побуждает к поискам конкретных методик, отличных, скажем, от способов общения с африканскими либо австралийскими аборигенами, с народными музыкантами в странах Западной Европы, Азии, Латинской Америки.

В данной статье ставится задача охарактеризовать способ собирания именно русского музыкального фольклора, обобщив результаты собирательской деятельности современных фольклористов-музыковедов, и в первую очередь - ценный опыт, накопленный педагогами Московской и Ленинградской консерваторий, ГМПИ им.Гнесиных - руководителями фольклорной студенческой практикой. Этот опыт нашел отражение в письменных отчетах об экспедициях. Его необходимо осмыслить и обобщить прежде всего при разработке современной методики собирания фольклора в условиях студенческой фольклорной экспедиции. Таким образом, автор преследует не только научно-методические, но и педагогические цели, учитывая интересы многочисленного отряда собирателей-студентов.

I. Цели и задачи собирательской работы

Первый важный вопрос, который возникает перед современным собирателем музыкального фольклора — зачем, с какой целью необходимо записывать народные песни и инструментальную народную музыку? И каковы желательные научные и художественно-практические результаты этой работы?

Эта общая задача подразделяется в практике на целый ряд частных.

Одна из самых распространенных задач, ставящихся перед участниками фольклорных экспедиций — это всестороннее обследование одной ограниченной местности (села или группы сел) с целью выявления как можно большего количества произведений народного музыкального творчества, принадлежащих к разным жанрам и разнообразных по форме и художественному содержанию.

В связи с тем, что в результате больших изменений в культуре города и села благодаря бурному развитию науки и техники, социалистическому переустройству общества, развитию средств массовой коммуникации и другим общественным и социальным причинам, некоторые жанры музыкального фольклора теряют почву для естественного бытования и постепенно забываются, возникает задача записи произведений исчезающих и редких жанров народного творчества.

Особенно уязвимыми оказались под натиском радикальных перемен в жизни русского населения нашей страны такие жанры, как былины, исполнявшиеся прежде на севере стариками во время отдыха рыбаков, трудовые артельные песни, поддерживавшие в прошлом грубый физический совместный труд рабочей артели, песни нищих певцов в сопровождении колесной лиры, пастушеские наигрыши рожечников, жалечников. Распространение модернизированных народных инструментов Андреевского оркестра быстро вытесняет из сельского быта самобытные старинные народные инструменты, не выдерживающие конкуренции с ними. Поэтому фольклористы отправляются в экспедиции в поисках произведений исчезающих и редких жанров народного музыкального творчества с целью их сохранения для памяти поколений, а также для записи инструментальных наигрышей на традиционных народных инструментах — гусях, кутиклях, жалейках, дудках, колесной лире, рожках, скрипках. В последние годы

были обнаружены некоторые неизвестные раньше в науке русские музыкальные инструменты — такие, как белгородские элементарные аэрофоны — "колки", разнообразные северные пастушеские духовые инструменты из соломы. И поиски в этом направлении продолжаются.

Может быть поставлена перед экспедицией задача собирания песен, принадлежащих к одному определенному жанру (частушек, свадебных, хороводных песен), либо произведений народной музыки, исполняемых на тех или иных музыкальных инструментах — гуслях, народных скрипках, гармониках, балалайках. Бывает, что собиратели ограничивают себя целью записи песен одного жанра в определенном нешироком регионе. Подобное сужение сферы, в которой ведется поиск, приводит к более углубленному и многостороннему освоению того материала, который выбрал для своих поисков фольклорист.

Одна из интересных и важных задач фольклористики — собирание детского фольклора (игровых песен, закличек дождя, прибауток, считалок и т.п.). Работа с детьми требует особого подхода, применения совершенно своеобразных приемов собирания при общении с юными информаторами, в том числе — игровых. Поэтому в наши дни организуются специальные особо ориентированные экспедиции для записи музыкального фольклора, бытующего в кругу детей.

Наряду с записью песен, принадлежащих к традиционным жанрам музыкального фольклора, необходимо вести энергичный и заинтересованный поиск новых, современных песен, рождающихся в народе в наши дни, оставшиеся в памяти сельских и городских певцов от времен революции, гражданской и Великой Отечественной войны. Перед экспедицией может быть поставлена специальная цель собирания современных народных песен, изучение современных форм бытования музыкального фольклора (например, на парковых "пятачках" в условиях больших городов).

Перед собирателем-композитором могут стоять определенные творческие задачи, например, собирание материала для задуманного музыкального произведения, с той или иной стороны связанного по содержанию с народным музыкальным искусством.

Студент-музыкант может стать участником комплексной экспедиции, включающей в состав представителей разных специальностей — филологов, диалектологов, этнографов, хореографов, художников, архитекторов. Целью подобных экспедиций является разностороннее освещение народного искусства при одновременном его наблюдении сразу с нескольких позиций.

Возможно и иное разделение труда специалистов: изолированное собирание материалов по общей программе, с последующим согласованием полученных результатов. Этот способ работы представляется более продуктивным, поскольку дает возможность трудиться каждому специалисту в естественном для его рода деятельности темпе и создает атмосферу камерности, интимности в общении с сельскими жителями, помогающую завоевать доверие исполнителей и получить благодаря этому ценные сведения, которых невозможно было бы добиться при неизбежной суете большого числа участников комплексной экспедиции.

Бывают еще и стационарные и полустационарные формы собирательской работы в одном населенном пункте, когда в нем на протяжении длительного периода, иногда в течение многих лет, ведется постоянное наблюдение за жизнью народного искусства.

Родственна по задачам стационарному способу собирания музыкального фольклора методика, связанная с записью народных песен и инструментальных мелодий "по следам собирателей прошлого". Она также позволяет в известной степени проследить процессы, происходящие с течением времени в народном искусстве.

Неизменно остро встают вопросы о материале собирания, о том, что следует записывать, а от чего нужно отказаться. Фольклористу, очевидно, записывать нужно то, что, по современным представлениям, относится к музыкальному фольклору в соответствии с определением этого понятия, установившемся в советской фольклористике.

Поэтому, например, безусловно, нецелесообразно записывать популярные песни современных композиторов, попавшие в репертуар певцов из народа, если эти песни не подверглись варьированию в соответствии с законами народного творчества. Не следует также фиксировать популярные, широко распространенные песни в тиражированных вариантах. Бывали случаи, когда мо-

сковские студенты привозили из далекой Сибири записи, которые без труда можно было бы сделать на Измайловском парковом пятачке в Москве.

У фольклористов возникают споры: нужно ли фиксировать такие псевдонародные песенные жанры, как мещанский романс, тюремная песня "блатного" репертуара (арго), непристойная частушка?

На это вопросы не может быть однозначного ответа. Безусловно, каждый собиратель-музыкант, обладающий хорошим вкусом, всегда будет стремиться записать во время фольклорной экспедиции истинные произведения народного искусства, отличающиеся высокими художественными качествами, совершенные по форме и прекрасные по содержанию. О результатах экспедиции судят прежде всего по тому, каковы музыкальные и поэтические достоинства собранного песенного материала.

В то же время не следует, по-видимому, полностью игнорировать песни, не удовлетворяющие представлению собирателя о красоте. Практика показывает, что слова мещанских романсов служат иногда композитору основой для создания яркого и талантливое музыкального произведения. А песни городского дна используются порой в театральных спектаклях и кинофильмах для обрисовки музыкального фона, на котором протекает действие. Кроме того, фиксация бытового псевдофольклорного репертуара важна для историка, социолога, социального психолога, изучающих вкусы широких масс населения, разных его социальных групп и слоев.

С этой точки зрения интерес представляют и такие явления современного музыкального быта, как бытовое пение под гитару, современные песни школьников, студентов, солдат, туристские песни. Все это, в принципе, надлежит фиксировать фольклористам.

Следует также отдавать себе отчет в том, что не может и не должно быть некой идеальной стереотипной формы собирания музыкального фольклора. Каждый собиратель проявляет во время работы с народными певцами свой индивидуальный подход, свойственный его характеру, мироощущению, темпераменту, и стремится зафиксировать то, что наиболее близко его эстетическим представлениям и пониманию научных задач. Два специалиста

в одном селе нередко записывают совершенно разные песни. От характера таланта собирателя во многом зависят результаты его работы.

При всем том всегда можно определить по результатам экспедиции уровень квалификации собирателя, степень его специальной профессиональной подготовленности, обнаружить допущенные им явные ошибки и просчеты. Несомненно, существуют некоторые общие правила в работе фольклориста-собирателя, которые должны непременно выполняться для успеха дела.

Подготовка к экспедиции

По поводу личных достоинств исследователя, самостоятельно записывающего народные песни, Барток писал следующее: "...Совершенно ясно, что идеальный собиратель народной музыки должен быть своего рода "всезнайкой". Действительно, для того, чтобы он мог подметить и записать мельчайшие нюансы отдельных диалектов, он обязан обладать значительными знаниями языка и фонетики; для того, чтобы он мог точно описать связь между музыкой и танцем, необходимо, чтобы он разбирался в хореографии; для того, чтобы установить причинную связь между народной музыкой и народным бытом, обычаями, необходимо широкое знание фольклора. Собиратель должен быть социологом, если он хочет раскрыть связь между изменениями коллективной сельской жизни и отражением этих изменений в народной музыке.

Если он желает сделать окончательные выводы, то нуждается в исторических знаниях и в первую очередь в знаниях истории расселения и передвижения племен и народов.

Если собиратель хочет сравнить народное песенное творчество своего народа с творчеством иноязычных народов, он должен владеть иностранными языками. А сверх того, самым необходимым условием является требование, чтобы собиратель был музыкантом с отличным слухом и хорошими наблюдательными способностями" /4, с. 10-11/.

К этому можно добавить, что совершенно необходимы для фольклориста любовь к своему предмету, внимательное и теплое отношение к певцам из народа, умение естественно и непринужденно общаться с ними. Сам Бела Барток обладал глу-

око демократическими убеждениями, что очень помогало ему в собирательской работе.

Весьма желательно, чтобы собиратель имел к тому же неплохие вокальные данные. Тогда он может проверить точность произведенных нотаций народного многоголосия в совместном пении с мастерами из народа, от которых соответствующая песня записана.

Комментируя обрисованную им "модель" идеального собирателя, Бела Барток замечает: "Однако собиратель народной музыки, который обладал бы такими способностями, знаниями и опытом, насколько мне известно, еще не родился и вряд ли родится".

Тем не менее каждому, кто серьезно приступает к работе по записи произведений народного музыкального творчества, необходимо стремиться достигнуть того уровня знаний, который позволил бы ему свободно справляться с поставленными собирательскими задачами.

Важное требование, которое необходимо выполнить собирателю перед началом поиска — это обязательная тщательная теоретическая подготовка к предстоящей экспедиции.

Ее содержание зависит от тех целей и задач, которые стоят в каждом конкретном случае перед собирателями.

Если планируется экспедиция в определенный географический регион, то процесс теоретической подготовки к ней предполагает освоение следующих необходимых для предстоящей работы материалов.

Во-первых, важно найти и внимательно изучить источники, раскрывающие суть исторических процессов, происходивших на обследуемой территории. Это поможет в поисках песен эпического содержания на предполагаемые (по данным истории) сюжеты и позволит понять некоторые важные причины, способствовавшие в прошлом формированию тех или иных жанров и форм народного музыкального искусства в определенной местности. Например, именно благодаря славному героическому прошлому казачьего Дона сложился здесь жанр мужественной воинской походной песни. А следствием длительного использования цари́змом территории Сибири как места политической ссылки стало широкое распространение в этих краях песен вольнолюбиво-

го содержания. Отражение ратными людьми южнорусского пограничья с середины XVI до второй половины XVII столетия набегов крымских и ногайских татар сказалось на тематике песен разных жанров, распространенных в Курской, Белгородской, Воронежской областях. Наиболее глубинные пласты традиционного фольклора обнаруживаются в результате поисков, связанных с данными археологии, антропологии, топонимики.

2 Большую помощь собирателю может оказать также ознакомление с условиями хозяйства и быта в районе, куда направляется экспедиция, местными природными условиями. Если это территория развитого земледелия, можно предполагать распространение песен, приуроченных к крестьянскому календарю. А раз здесь издавна было распространено пастбищное скотоводство — есть надежда найти старинные пастушеские музыкальные инструменты. В местах бывшего традиционного лесосплава встречаются остатки трудовых артельных песен.

3 Необходимым условием подготовки к экспедиции является также поиск сведений об этнографии края. Собирателю следует знать, какие обычаи, обряды были описаны специалистами — этнографами, побывавшими в этих местах или в близлежащих районах.

4 Важно получить представление и об особенностях местного говора, диалекта.

5 Готовясь к путешествию за песнями, собиратель должен обязательно познакомиться с результатами работы экспедиций, ранее проходивших в тех же местах, куда он направляется. Если существуют нотные сборники, содержащие песни данной местности — необходимо познакомиться с их содержанием. Желательно побывать в архивах, где хранятся нотации песен, которые записаны в районе, намеченном для обследования. Прочитать письменные отчеты об экспедициях, работавших здесь. Познакомиться с научными работами фольклористов, связанными с музыкальным фольклором данной местности. Все это позволит избежать ненужных повторов и направить усилия на поиски нового, не известного специалистам. Или, наоборот, поможет записать оригинальные варианты уже известных песен или инструментальных мелодий.

Большую пользу в процессе экспедиции может сослужить предварительное ознакомление со сборниками поэтических текстов песен, выпущенными филологами, а также с рукописными записями собирателей-словесников. Составив перечень известных сюжетов, можно впоследствии "озвучить" коллекцию словесных записей — дополнив ее новыми, собственными находками.

На основе проработанных источников полезно перед выездом на место составить подробный рабочий вопросник. Он будет служить памяткой, что нужно искать во время экспедиции, о чем расспрашивать местных народных певцов — чтобы по невнимательности не упустить важные и интересные сведения.

Первая группа вопросов обычно связана с глубинной и nejдавней историей края: какие предания сохранились о седой старине? Как вспоминали о своей жизни деды и прадеды? Что в этих местах происходило в начале века, в годы революции и первых пятилеток, в период Великой Отечественной войны? И здесь же — обязательные сопутствующие вопросы: не знают ли местные жители песен, связанных с тем или иным преданием либо историческим событием?

Если собиратель едет в экспедицию впервые, он должен еще освоить и технику ускоренной записи поэтических текстов народных песен. Запись поэтического текста песен параллельно с фиксацией народного пения на магнитофонной ленте необходима по двум причинам. Во-первых, при прослушивании магнитофонной записи не всегда удается полностью разобрать слова песен, произносимых народными певцами: погрешности в дикции исполнителей, звуковые помехи при записи, искажение звучания, непривычность местного говора — все это затрудняет восприятие слов песни при прослушивании фонограмм. А во-вторых, во многих случаях (об этом речь пойдет впереди) собиратели записывают на магнитофон лишь несколько первых строк песни. Следовательно, для последующей подтекстовки недостающие строфы необходимо зафиксировать в словесно-стиховом изложении.

Ускоренная запись поэтического текста песен включает такие моменты, как подчеркивание повторяющихся слов и словесных оборотов, исключение повторяющихся разделов строк. При этом необходимо внимательно следить, всюду ли сохраняется

цепная связь строф по стиху, и если в каких-то местах повтор отсутствует, четко фиксировать это изменение формы изложения, нередко связанное с внутренней логикой развития песенного повествования.

При записи песен протяжной формы необходимо успеть записать за певцами все мельчайшие элементы распевания песенного стиха, чтобы затем слова можно было бы точно подтекстовать под нотными строками напева. В словесных текстах фиксируются отклонения в местном говоре от литературных норм. Если собиратель владеет техникой диалектологической транскрипции текста — это, безусловно, большое его профессиональное достоинство.

Когда песня поется в быстром темпе и в ней отсутствуют словесные повторы, прибегают к способу записи поэтического текста через строчку с двух следующих один за другим вариантов исполнения. При записи частушек рекомендуется записать последние строчки, а первые затем переспросить у исполнителей. Записывать начальные строки частушек менее желательно, потому что для данного жанра характерны одинаковые (типовые) словесные зачины, такие как "самолет летит", "Ваталинка, Ваталинка", "С неба звездочка упала" и другие.

Если в песне используются припевные слова, почти без изменений переходящие из строфы в строфу, достаточно зафиксировать их один раз, а затем лишь указывать место припева в строфе.

Выявление исполнителей

В селе, где намечено произвести записи музыкального фольклора, прежде всего следует начать выявление местных мастеров пения и музицирования, знатоков музыкального фольклора.

В отличие от собирателей-филологов, производящих обычно сплошное обследование села, переходя из дома в дом и подробно расспрашивая каждого местного жителя по пунктам составленного вопросника, для собирателя народной музыки важно найти талантливых и опытных певцов и инстру-

менталистов, способных передать песню в совершенной форме и высокохудожественных вариантах.

Кроме того, в местах, где приняты коллективные формы пения и музицирования, необходимо из искусных музыкантов составить слаженный ансамбль, способный воссоздать в совершенстве облик местного народного многоголосия.

Разыскивая певцов или инструменталистов, способных слаженно петь или играть вместе, необходимо избежать возможных ошибок.

Во-первых, собирателю нужно помнить, что благодаря импровизационной, творческой природе народного музыкального искусства, в разных концах, на разных улицах одного большого селения могут сложиться несколько различные варианты песен или инструментальных наигрышей. Если составить ансамбль из представителей разных спевшихся (или сыгравшихся) между собой групп, то при исполнении могут возникнуть несовпадения в некоторых достаточно существенных деталях. Начнутся споры между участниками такого неслаженного коллектива, как правильно исполнить тот или иной музыкальный оборот. "Ты здесь лишнее "колено" берешь!" — заметит один. "Нет, это ты не туда голос поворачиваешь", — станет защищаться другой. Причем оба будут по-своему правы: в среде своих близких и друзей каждый бы спел так, как принято в их узком кругу, и иначе, чем поют в привычном окружении его неожиданного партнера.

Поэтому договариваясь с певцами о месте и времени записи, важно сразу выяснить, кому с кем привычнее петь. В северных местностях, где группы маленьких деревень разбросаны кустами вокруг широких озер, лучше передвигаться от одной деревни к другой, в каждой из них собирая спевшиеся вокальные ансамбли.

Еще одно важное условие грамотного, правильного отбора исполнителей для совместного пения или музицирования необходимо соблюсти собирателю, если он заинтересован в фиксации народного многоголосия: непременно следует учесть основные и вспомогательные функции голосов в местном пении. В большинстве случаев для выявления главных контуров напева в записи должно принимать участие не менее трех певцов,

выполняющих разную роль в ансамбле. Например, один будет исполнять основной, нижний голос. Другой поведет расцвечивающий верхний подголосок. А третий будет в основном помогать нижнему, но в некоторых случаях дополнять общее звучание самостоятельными мелодическими ходами.

Чаще всего певцы сами подскажут, без кого не обойтись в совместном пении.

В местностях с развитыми традициями народного многоголосия оптимальный состав ансамбля для записи — от 6 до 12 участников. Большое число певцов прибавляет густоту, массу звучания, но почти уже не отражается на звуковом составе песенной партитуры: происходит дублирование звуков, составляющих вертикаль. Малосущественные детали возникнут и в горизонтальных линиях "избыточных" голосов.

В различных местностях русской территории — на Севере, у донских казаков, в Поволжье, в Сибири, в пограничье с Украиной и Белоруссией — сложились свои, особые манеры многоголосия. Поэтому в каждом конкретном случае нужно выяснить и понять традиционную структуру местного вокального ансамбля.

Составляя инструментальный коллектив, также важно принять во внимание роль возможных в его составе инструментов. Например, в Курской области кутякля (флейты Пана) и скрипка выполняют функции аккомпанемента. Без мелодического по природе инструмента (без жалейки) воспроизвести инструментальный наигрыш в завершенном виде в данном случае невозможно. А для более полного представления о местной инструментальной традиции желательно привлечь еще и исполнителей на трещотках, балалайке, иногда — гармонике.

Однако заботясь о записи народного многоголосия, опасно слишком увлечься и пропустить одаренных исполнителей-солистов: пастуха, играющего одиночные наигрыши на духовом музыкальном инструменте, певицу, обладающую глубоким красивым голосом и привыкшую петь "для себя", без поддержки подруг, искусного сказителя, талантливую плачеху. Нельзя при этом забывать о том, что в фольклоре народов, имеющих традиции хорового пения, имеются сольные вокальные жанры. У русских

это — колыбельные, прибаутки и детские потешки, причитания, былины в сказительной форме изложения.

Выявление местного песенного репертуара

Параллельно с выявлением исполнителей, необходимых для предстоящей записи, собиратель ведет работу по определению местного песенного и инструментального репертуара, а также собирает сведения об особенностях обрядов и обычаев села.

С этой целью фольклорист задает вопросы поочередно каждому из певцов или инструменталистов, с которыми он беседует, по интересующим его темам. Одного он расспросит о последовательности обрядовых действий на местной свадьбе и о песнях, сопровождающих каждое из них. У другого узнает о формах сельских хороводов. Третий расскажет о привычных здесь условиях исполнения лирических песен. Четвертый перечислит важнейшие даты местного крестьянского календаря. Постепенно в записной книжке скопится немало названий песен, принадлежащих к разным жанрам. Среди них перед началом записи нужно будет отметить самые важные, самые интересные для собирателя.

При беседе с инструменталистами следует, кроме того, узнать, как изготавливается тот или иной народный инструмент, если он самодельный, а не покупной, о способах игры на нем, а также в каких случаях исполняется каждый из известных исполнителю наигрышей, у кого и каким образом научился музыкант своему искусству. Следует также сделать обмер инструмента, зарисовать и сфотографировать его — и отдельно, и в момент игры исполнителя.

Многие собиратели записывают живую речь сельских мастеров на магнитофон, что позволяет запечатлеть их меткие, колоритные образные высказывания и мельчайшие детали повествования, которые можно невольно пропустить при письменной записи беседы.

Выбор времени и места записи

Немаловажное значение имеет выбор времени и места записи в процессе экспедиции. В летнее и зимнее время условия для этого неодинаковы.

Лучший период года для экспедиционной работы фольклориста — зима. Ведь в разгар летней страды сельские жители заняты с утра до позднего вечера, учитывая необходимость, вернувшись с поля, управиться еще и дома по хозяйству. В течение же зимней экспедиции, при всех сложностях передвижения и дорожного быта в морозную пору, можно найти и утреннее, и дневное, и вечернее время, удобное для народных музыкантов.

Летом фольклористу приходится приноравливаться к скромным временным возможностям досуга колхозников и рабочих совхозов. Для них — единственная возможность собраться для записи перед сном, после вечерней дойки домашней скотины.

Правда, у собирателя остается выход встретиться днем с представителями старшего поколения мастеров музыкального фольклора, "вышедшими из возраста", как говорят они сами о себе, пенсионерами. Особый распорядок дня у доярок. Их можно попросить остаться после утренней, дневной или вечерней дойки в домике для отдыха. Можно приспособиться и к трудовому расписанию свинок.

Само собой разумеется, что все сказанное относится к сельскохозяйственным районам средней полосы. На севере и юге нашей страны наиболее благоприятные условия для работы будут иные.

При организации рабочего расписания важно помнить еще и о том, что от народных певцов разного возраста можно записать неодинаковый по жанровому и тематическому составу песенный материал благодаря так называемой "возрастной циклизации" фольклора. (термин З.Можейко). У детей вы услышите игровые песни, прибаутки, считалки. У старших школьников — современные молодежные песни. У молодых колхозниц — песни Гражданской и Великой Отечественной войны.

Наиболее традиционный песенный репертуар, принадлежащий к народной классике, хранится в памяти пожилых певцов. И мастерства у них больше, по любимой в народе пословице "старый конь борозды не испортит". Поэтому эта возрастная категория зрелых сельских мастеров представляет наибольший интерес для собирателя.

Определяя же место записи, нужно постараться оградить себя от ненужных посторонних помех. Так, неудобна работа вечером в сельском клубе, потому что у молодежи, пришедшей поиграть в домино, в бильярд, потанцевать, повеселиться, неожиданное вторжение фольклористов с их заботами вызовет досаду и приведет в той или иной мере к сопротивлению. Во время подобной записи неизбежен посторонний шум.

Лучше всего пригласить всех участников записи в дом, где они чаще всего сами собираются — к наиболее гостеприимному хозяину, в семье которого есть хорошие певцы или инструменталисты. Нередко подобный слаженный семейный ансамбль образует костяк импровизированного фольклорного коллектива.

Существенен при этом вопрос, разрешить ли присутствие зрителей и слушателей из числа соседей при работе.

Бела Барток справедливо считал полезным наличие активно реагирующей слушательской аудитории в то время, когда сельские мастера демонстрируют свое искусство.

К этому следует добавить, что в современных условиях сам факт внимания к народному искусству со стороны специалистов и студенческой молодежи имеет важное моральное значение для поддержки авторитета народных традиций, для пробуждения к ним внимания и интереса со стороны подрастающего поколения сельских жителей. С этой точки зрения несомненно полезно присутствие на месте записей местной детворы, сельских подростков.

В то же время фольклорист должен суметь повести дело с такой серьезностью, чтобы все присутствующие почувствовали важность происходящего, и с того момента, как магнитофон включен, сохраняли полную тишину.

Часто в селах можно услышать советы: "Вы пришли бы на свадьбу или на годовой праздник — вот позаписали бы много!" Однако практика показывает, что во время обряда производить запись неудобно: мешает шум, гвалт, общая сумятица. В то же время присутствие на том или ином народном гулянии для фольклориста полезно: можно многое интересное для дела подме-

тить, записать важные сведения в записную книжку, чтобы потом в спокойной обстановке снова воспроизвести нужное для записи с помощью местных народных исполнителей. В естественной обстановке народного праздника, обряда можно к тому же сделать интересные фотографии, живые кинозарисовки.

Существует и такая собирательская позиция, при которой фольклорист стремится сохранить естественные условия звучания фольклорного первоисточника: колыбельную записывают под скрип ляльки, песни плотников — на фоне стука топоров и молотков, рыбацкие — с плеском воды, стекающей с сетей, и криками чаек, пастушеские наигрыши — с мычанием коров. Действительно, если подобная запись удастся специалисту, она много выигрывает для общего художественного впечатления. Когда в фонограмме ощущается "воздух", слышны крики петуха, лай собаки, это создает впечатление подлинности, естественности исполнения. Все же, как правило, эффект подлинности достигается в таких случаях искусственно.

Если песня сопровождается пляской, ритм топота ног, хлопков, выкрики — все это создает важное звуковое дополнение для цельного восприятия напева, для определения его характера.

Поэтому можно в таких случаях сделать два варианта записи — без движения, для удобства последующей нотной расшифровки мелодии, и с движением, для выявления особенностей ритма и общего настроения произведения.

В дневное светлое время можно рекомендовать запись на открытом воздухе около дома одного из певцов — в саду, на лужайке. Это создает непринужденную обстановку и позволяет шире экспериментировать с возможностями звукозаписывающей техники (по-разному расставлять микрофоны в поисках стереоэффекта, искать варианты расположения исполнителей для достижения выравнивания общего звучания).

И еще одно неперемutable требование, которое должно быть строго и неукоснительно соблюдаться квалифицированным собирателем: нельзя допускать участия в записи певцов в нетрезвом виде. Даже небольшая доля спиртного нарушает контроль певца за своим голосом, что приводит к несогласованности в ансамбле. Кроме того, сам характер исполнения песен

нетрезвыми людьми неприятен для слуха, в нем отсутствует необходимая строгость, скромность, сдержанность эмоциональных проявлений.

Ж Ж Ж

Существуют следующие основные правила звукозаписи музыкального фольклора.

Прежде всего, нужно наладить и настроить аппаратуру.

Если магнитофон репортерского типа, важно расположить микрофон и установить уровень записи так, чтобы избежать перегрузок и получить впоследствии высококачественное воспроизведение звука. Использование же современной стереоаппаратуры высокого класса требует умения, соответствующего знаниям звукоинженера.

В последнее время все шире распространяется метод многомикрофонной записи народного многоголосия.

Его суть состоит в том, что каждый из участников вокального либо инструментального ансамбля, принимающий участие в совместном пении, поет в отдельный микрофон, подсоединенный либо к одному из параллельно включенных магнитофонов, либо к одному из каналов многоканального звукозаписывающего аппарата. При этом каждый из голосов записывается рельефно, на первом плане, на фоне звучания остальных. Таким путем удается выявить мельчайшие интонационно-ритмические детали каждой партии и особенности голосоведения в народной многоголосной партитуре.

В тех случаях, когда интересующую собирателя песню многоголосного склада знает и помнит лишь один-единственный певец, можно применить способ выявления полифонической фактуры произведения методом последовательного наложения вокальных партий на магнитофонную ленту. В этом случае записывают сначала песню в сольном исполнении. Затем включают магнитофон, воспроизводящий только что сделанную запись и предлагают певцу спеть дуэтом со звучанием собственного голоса. Возникает эффект искусственного двухголосия, фиксирующийся другим звукозаписывающим аппаратом. Затем с помощью этого приема количество взаимодействующих друг с другом голосов

можно наращивать до тех пределов, пока особенности многоголосного звучания напева в общих чертах не будут выявлены.

Если запись производится днем, можно приготовить также фото- и киноаппаратуру. Тогда желательно, чтобы участники записываемого коллектива надели национальные местные костюмы, разумеется, если таковые у них имеются. Рекомендуется также сделать зарисовки деталей народной одежды, предметов прикладного искусства.

* * *

Прежде чем начать запись, следует составить ее паспорт, т. е. записать все необходимые сведения об исполнителях: фамилии, имена, отчества, год рождения каждого, место и дату записи. Важно также отметить, все ли участники записи местные уроженцы. А если нет, то где родились новоселы и когда приехали в данный населенный пункт. Это поможет установить, насколько органично включился тот или иной переселенец в местную традицию и не восприняли ли от него окружающие нечто новое, не свойственное прежде их пению.

Полезно также выяснить, выезжали ли когда-нибудь участники записи в другие местности и не запомнили ли во время пребывания за пределами родного края какие-либо не известные им прежде песни. Этот вопрос особенно важен при работе с мужским составом певцов, поскольку нередко мужчины запоминают новые песни в армии и на заработках.

Полезно также установить, каким образом осваивал тот или иной певец свой песенный репертуар, от кого учился пению — от старших в семье, от соседей и односельчан, или каким-либо песням выучился в школе. Так удастся выявить распространение популярных новинок через посредство школьных сборников, а также благодаря участию сельских певцов в любительских хоровых коллективах. Например, колядкам религиозного содержания местных жителей мог научить сельский регент. В ряде случаев существенным оказывается вопрос, поют ли участники записи в церковном хоре — если складывается впечатление, что это могло оставить след на их исполнительской манере. В прошлом собиратели отмечали еще степень грамотности информаторов и их социальное происхождение. В наше время этот вопрос постепенно утрачивает свое значение.

Все полученные сведения рекомендуется не только записать в специальной тетради, но и наговорить на магнитофонную ленту. Это поможет в дальнейшем лучше и точнее согласовать все паспортные данные.

Перед началом записи следует отметить, кто запеваёт песню и кто ведёт подголосок (в условиях фиксации русского многоголосия). В этом, с одной стороны, проявляется уважение к наиболее авторитетным мастерам народного искусства. А с другой — отмечается их индивидуальность. Потому что другой запевала может предложить другую мелодическую версию сольного зачина.

Точный паспорт записи помогает также в дальнейшем собирании, если через определенный промежуток времени в эти места приедет новая экспедиция. Иногда интереснейшие записи удается сделать от выросших детей и даже внуков искусных мастеров, певших собирателям пятьдесят-шестьдесят лет назад. Это происходит благодаря стойкости семейных традиций народного пения.

Если в процессе работы при исполнении той или иной песни состав ансамбля изменился (скажем, из двенадцати присутствующих певцов песню вспомнили только трое или, наоборот, в песню включились новые исполнители), это необходимо отметить в тетради и в объявлении на магнитофонной ленте. Иначе при нотной расшифровке магнитофонной записи у фольклориста возникнут недоуменные вопросы, почему слух улавливает меньшее (или, наоборот, большее) число голосов, чем написано в паспорте.

Перед началом записи каждой песни необходимо также отметить ее жанр, место в определенном обряде или действии, обычные условия исполнения (на посиделках, вечерках, по дороге в поле, на сельском гулянье и т.п.).

Хорошо, если кто-то из исполнителей все подобные сведения с интересными подробностями расскажет собирателям, а этот рассказ будет записан на магнитофон.

ж ж ж

И вот начинается самый ответственный и увлекательный пе-

риод работы — осуществление звукозаписи песен, исполняемых народными мастерами.

Собирателям нужно суметь создать живую, творческую обстановку, добиться того, чтобы певцы или инструменталисты исполняли произведения народного творчества увлеченно, вдохновенно, с большим настроением, чтобы они стремились проявить все свое мастерство и искусство. Ведь полученная запись может стать эталоном, по которому будут впоследствии воспроизводить песни исполнители-профессионалы, разучивая ее по нотам соответствующего песенного сборника. Именно в этом виде она будет представлена собирателями на суд музыкальной общественности.

В связи с этим сначала желательно дать попеть собравшимся народным исполнителям те песни, которые им больше всего нравятся — даже если для специалистов они не представляют особого интереса. Затем, убедившись в том, что необходимое настроение достигнуто, можно перейти к записи того материала, который намечен в результате выявления местного песенного репертуара.

Для удобства и полноты картины целесообразно записывать песни по жанрам — сначала, скажем, календарные песни, затем — свадебные, вслед за ними — хороводные, после чего можно перейти к записи лирических (неприуроченных) песен. Разумеется, в первую очередь будут зафиксированы песни, наиболее редкие, оригинальные и показательные для данной традиции.

Прежде, чем сделать чистовую запись, желательно дать возможность певцам порепетировать, спеться. Они и сами нередко просят: "Подождите записывать, мы наладились бы".

Во время репетиции записываются в специальной тетради начальные слова песен, наиболее трудные для ускоренной фиксации карандашом.

Если магнитофонной пленки много, можно записать на магнитофон момент репетиции. Это позволяет проследить процесс распределения функций голосов и установления твердых творческих взаимоотношений между участниками народного ансамбля.

По ходу записи собиратель должен внимательно следить за разговорами народных певцов, ловить на ходу их реплики и замечания по поводу формы и характера исполняемых ими песен. Самобытная народная терминология позволяет понять специфические законы народного музыкального творчества, осознать музыкальные ощущения народных мастеров.

Например, выражение "кричать песню", связанное со звонким, резким исполнением календарных напевов — в противоположность выражению "петь песню" в связи с относительно мягкой вокализацией при интерпретации песен лирических в Костромской области, точно отражает специфику народного интонирования в данной местности. А в Белгородской области "играют" плясовые песни, "стягивают" протяжные, а "поют" — в церкви. Здесь же "рассказывают" основной, нижний голос и "тянут" верхний звонкий подголосок.

В целях экономии времени и из желания записать возможно большее количество песен от собравшихся на ограниченное время певцов, фольклористы нередко записывают напев лишь нескольких начальных песенных строф, не давая певцам закончить песню.

Это может быть тем более оправданно, если певцы мало варьируют напев, почти без изменений повторяя его из строфы в строфу.

Против такого способа работы нельзя возражать. Однако искусство собирателя должно здесь проявиться в том, чтобы не расхолодить участников записи, не дать возникнуть у них чувству неудовлетворенности. Потому что лучшие народные певцы чрезвычайно внимательны к слову. Они говорят: "В наших песнях все правда, все из жизни взято", или "Из песни слова не выкинешь. А самое интересное, самое главное, из-за чего песня поется — в конце". И правда, во многих случаях самыми важными по смыслу песни оказываются последние ее слова. Однако можно объяснить сельским исполнителям, что слова будут записаны от них до конца, а чтобы артистам разучить песню — спетого уже достаточно. И затем — увлечь их новой творческой задачей.

После удачно проведенной записи собиратель, благодаря народных певцов за их старания и искусство, нередко получает приятный для него ответ: "Вам большое спасибо. Собрали нас, повеселили, заставили молодость вспомнить".

Хорошо, если после окончания записи происходит нечто вроде импровизированного музыкального праздника, когда певцы увлеченно поют и самозабвенно пляшут, а собиратели им подпевают и поддерживают общее веселье.

Подобные сцены остаются в памяти молодых специалистов нередко на всю жизнь, определяя их уважительное и теплое отношение к народному искусству.

Обработка записи на месте

На следующий день необходимо сделать чистовые переписи поэтических текстов записанных песен в тетрадь, проверить точность паспортных данных. Упущенное на месте потом трудно восполнимо.

Оформляются также записи в дневнике собирателя, необходимые для составления в будущем письменного отчета об экспедиции.

В дневнике фиксируются интересные наблюдения над формами бытования фольклора в современных условиях, приводятся воспоминания местных жителей о прошлом, даются характеристики народных певцов, переносятся из записной книжки их оригинальные замечания по поводу музыкальных и поэтических особенностей исполняемых песен.

Для того, чтобы можно было впоследствии лучше охарактеризовать картину местной народной жизни и условий, в которых протекает народное творчество села, желательно сделать фотографии местных пейзажей, народной архитектуры, места работы певцов, выполнить их фотографические портреты.

Здесь тоже важна наблюдательность: внимательный фольклорист увидит нечто интересное, мимо чего равнодушный пройдет, не заметив.

На месте же рекомендуется сделать опись (реестр) записей на пленке, прослушав зафиксированные с помощью магнитофона произведения народной музыки. Случается, что здесь

обнаруживаются допущенные по нечаянности пробелы и лакуны записи, технический брак. Некоторые подобные погрешности можно бывает исправить на месте, повторив запись. По приезду же из экспедиции восстановить упущенное уже невозможно.

ж ж ж

Этика собирательской работы

И еще один вопрос необходимо рассмотреть в связи с проблемами работы фольклорных экспедиций — вопрос, связанный с профессиональной этикой собирателя.

Молодые специалисты, многие из которых прежде не бывали в деревне и не знают ее законов, не будучи знакомы с укладом жизни сельских жителей, с их привычками, правилами, взглядами, убеждениями, могут невольно, сами того не желая, поступать вразрез с принципиальными установками народных певцов, с которыми общаются.

Слишком яркая и чересчур модная одежда, нескромная по представлениям старейшин села, шумливость в общении друг с другом и излишняя суетливость, бесперемонность, невнимательность в обращении с местным населением — все это может вызвать внутреннее противодействие со стороны чутко реагирующих на малейшую грубость и бестактность, обидчивых крестьян. И неприязнь местного населения может заметно помешать в работе.

Однако не это самое неприятное в неумелом общении участников экспедиции с местным населением.

В современных условиях, когда к народному традиционному искусству, утрачивающему веками установившуюся бытовую основу функционирования и развития, требуется особо внимательное и бережное отношение (если мы действительно хотим обезречь сокровища национальной народной культуры); неловкое и резкое вторжение пришлых людей извне наносит ему ощутимый ущерб.

Легкомысленно посулив передать записанные песни по радио и не исполнив данное обещание, недобросовестный собиратель вызывает большую обиду у народных певцов, которую они

всегда будут помнить. "Раз наши песни не интересны, никому не нужны - незачем их и петь, только время зря тратить", - раздраженно рассуждают они.

Собираясь прежде по традиции, по привычке, после неумелой работы собирателей мастера народного пения иногда перестают встречаться.

После посещения села неквалифицированными собирателями, не проявившими должной деликатности во взаимоотношениях с народными певцами, участники другой экспедиции, приехавшей сюда следом, сталкиваются с крепкой броней недоверия. Им уже очень трудно бывает добиться желаемых результатов.

И наоборот, если между собирателями и мастерами народного пения устанавливается дружба, поддерживаемая в течение многих лет - это радикально способствует росту престижа народного искусства в селе и тем самым - сохранению в нем лучших песенных традиций.

Библиография

1. Азадовский М. Беседы собирателя. О собирании и записывании памятников устного творчества. - Иркутск, 1924.
2. Астахова А., Богданова М., Добровольский Б., Колпакова В. Инструкция по собиранию произведений устно-поэтического творчества. - Горький, 1960.
3. Балашов Д.М. Как собирать фольклор. (Руководство по сбору произведений устного народного творчества) - М., 1971.
4. Барток Бела. Зачем и как собирать народную музыку. М., 1959.
5. Бачинская Н. Памятка собирателя народных песен. - М., 1953.
6. Зданович И., Комовская Н., Мореева А. Как собирать фольклор. - М., 1939.
7. Кулаковская Н., Кулаковский Л. За народной мудростью. Рассказы о русском фольклоре. - М., 1975.
8. Кулаковский Л. Как собирать и записывать народные песни. "Массовая фольклорная библиотека любителя музыки", вып. III. - М., 1962.

9. Померанцева Э. Собирайте фольклор. В кн.: О русском фольклоре. - М., 1977.
10. Программа для комплексных фольклорных экспедиций. Отв. ред. В.Е.Гусев. - М., 1971.
11. Пушкина С. Методика сбора и записи песенного фольклора. В кн.: Народная песня звучит. - М., 1982.
12. Савушкина Н. О сборании фольклора. - М., 1974.
13. Соколовы Б. и Ю. Поэзия деревни. Руководство для соби- рания произведений устной словесности. М., 1926.
14. Чекановска А. Музыкальная этнография. Методология и ме- тодика. М., 1983.
15. Чистов К. Современное народное творчество, его собира- ние и изучение. - М., 1963.
16. Щуров В. Как сохранить народную ^{музыку} ~~музыку~~. (Советы фолькло- ристу-любителю). В ежегод. "Клубные вечера" под ред. А. Абрамовского. - М., вып.13, 1978., вып.14., 1980.
17. Щуров В. Песня, традиция, память. М., 1987. ✓

С.В.Концепдалова

ПОЛЕВАЯ ЗАПИСЬ КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

"Я смотрю на фонограф как
на удивительно удобную за-
писную книжку, которую
лучше всего понимает тот,
кто в нее записал"

Е.Линева

Современная отечественная музыкальная фольклористика, стремясь постичь сложные процессы, определяющие характер развития и функционирования традиционной культуры, все боль- шее внимание уделяет проблемам, связанным с живым бытовани- ем народной песенной и инструментальной музыки, с народно- исполнительской практикой. В последнее время появился це- лый ряд интересных работ, в которых делаются попытки дать

типологию форм и жанров исполнительского общения¹⁾, наметить методику исследования певческой группы²⁾ и др. Обладать народного исполнительства все реже рассматривается в качестве второстепенной, узко-специальной сферы изучения. Однако говорить о том, что глубоко укоренившийся взгляд на исполнение как на внешнюю форму проявления "фольклорного произведения" окончательно отброшен, еще не приходится.

Во многих фольклористических работах без всякого указания на обстоятельства записи нередко анализируются (в том числе и с точки зрения "образного содержания") довольно неудачные, "серые" исполнительские варианты, представляющие собой как бы неодушевленную схему песни. Но ведь известно, что чем своеобразнее певческий коллектив, чем удачнее протекает сам процесс пения, чем глубже раскрываются в этом процессе его участники, тем более яркое и неповторимое "лицо" будут иметь спетые ими песни.

Тем не менее, сам процесс исполнения все еще не достаточно освещается в фольклористических исследованиях, а его описание ошибочно воспринимается, по выражению В.И.Елатова, в качестве своего рода "лирики экспедиционной работы".³⁾ Предлагаемые ниже наблюдения, основанные на результатах полевых записей в южно-рязанском селе Сысой, имеют вполне определенную цель — обратить внимание на малозаметные стороны экспедиционной работы, которые неизбежно выдвигаются на передний план при анализе народного исполнительства.

1) В качестве примера сошлемся на две различные классификации форм общения в фольклоре, предложенные В.Е.Гусевым и И.И.Земповским в сборнике статей "Искусство и общение" (Л. 1984).

2) См.: Вингольц И.П. Проблема певческой группы. — В кн.: Русский фольклор. — Вып. XXIII. — Л., 1985, с. 110-118.

3) Елатов В.И. Наблюдение и эксперимент в музыкальной фольклористике. — В сб.: Актуальные проблемы музыкальной фольклористики. Л. 1980, с. 54.

Прежде всего следует сказать, что все наши встречи с сысоевскими певцами проходили в одном жанре собирательской работы,¹⁾ а именно в обстановке обычной фольклорно-музыкальной записи, в рабочем порядке именуемой нами, собирателями, "сеансом".²⁾ Несомненным достоинством данного способа записи является его сравнительная близость к таким традиционным формам проведения досуга, как семейное торжество, "беседа", "улица" и т.п. Действительно, в ходе подготовки и проведения записи, как правило, возникает приподнято-возбужденная атмосфера, певцы по-хорошему волнуются. Иногда собираются и слушатели, живо реагирующие на происходящее. Все это способствует превращению процесса записи в настоящий праздник, а следовательно, приближает его к естественной среде исполнения.

Вместе с тем, нельзя игнорировать и неизбежно возникающие различия между пением народных исполнителей в привычных для них условиях и пения в условиях непосредственного контакта с фольклористами; нельзя осмысливать результаты фольклористической записи так, как будто они в точно таком же виде существуют в быту.

Во время полевой записи фольклорист всегда оказывает (и часто именно в этом видит свою задачу) более или менее сильное воздействие на ход проводимого им "сеанса", направляя его в нужное для себя русло. Это происходит даже в том случае, когда собиратель, сознательно стремясь максимально ограничить свое вмешательство в процесс пения, полностью

¹⁾ В ходе полевой работы в Сысоях нами практически не были использованы известные в фольклористике экспериментальные способы записи (если не считать уже ставшей традиционной многоканальной), никакие особые приемы, специально направленные на выявление закономерностей народного исполнительства.

²⁾ В упомянутой выше статье В.И.Елатова, посвященной типологии методов собирательской деятельности, такой способ записи назван "натурным экспериментом". Он сопоставлен с двумя другими сравнительно редко используемыми методами работы: собственно наблюдением и лабораторным экспериментом.

уступает инициативу певцам, превращаясь из ведущего участника записи в как бы незаметного наблюдателя.

Тем более необходимо учитывать характер и степень влияния фольклориста на результаты записи, когда он сознательно, а подчас и неосознанно, руководствуется какой-либо иной программой действий, придерживается иной установки.

Так, например, неоднократно отмечались случаи, когда усилия собирателя, направленные на фиксирование преимущественно обрядового фольклора, вступали в очевидное противоречие со стремлением певцов сосредоточиться на исполнении более уместных в ситуации обычной полевой записи необрядовых песен — от классической крестьянской протяжной до городского по происхождению романса, от баллады до шуточной и плясовой.

В силу этого многие сельские мастера пения явно неохотно и, как правило, неудачно "играют" свадебные, календарные и другие обрядовые песни, а порой и вовсе отказываются их исполнять. Тем не менее, известные причины (среди которых главная — почти исчезнувшая возможность другими способами фиксировать обрядовый песенный фольклор) принуждают нас, собирателей, настаивать на их исполнении в явно несоответствующей, неподходящей обстановке. И если в одних ситуациях такая позиция оказывается совершенно неплодотворной и не оправдывающей себя, то в других — может привести к положительным результатам. В последнем случае нередко возникает жанровое переключение обрядовых песен в "лирическую сферу".¹⁾ В оторвавшейся от обряда песне, как правило, значительно усиливается собственно художественное начало, она становится ценна для исполнителей "сама по себе", как "просто песня", а это предполагает существенно иной способ ее анализа.

¹⁾ Подобные явления анализируются З.Я.Можейко. В ее работе, в частности, говорится: "Изменение условий реального звучания песен вызывает соответствующие изменения и их стилистических качеств..." "...Лиризация живой песни в пении "для себя" заметно сказывается и в самом ее музыкальном языке". См.: Можейко З.Я. Песенная культура белогорского Полесья. Минск, 1971, с. II, 16.

Разумеется, степень жанровой трансформации песен в ходе фольклорной записи может быть весьма различной, и наши наблюдения, сделанные на примере Сысоев, не имеют универсального характера. Иногда обрядовые песни звучат на записи вполне обрядово, они исполняются как бы в контексте воспоминаний об обряде. Можно сказать, что в этот момент возникает также и обрядовая обстановка, но не в реальности, а в сознании исполнителя.

Кроме нацеленности фольклориста на фиксацию преимущественно обрядового фольклора большое и, как правило, негативное влияние на результаты работы оказывает также установка на неполную запись песен. Ведь, говоря словами Н.И.Компанейского, "в русской песне наиболее совершенная симметрия и симфония, а также лучшие варианты устанавливаются не в первом куплете, а в последующих, где песня окончательно накладывается".¹⁾ Несмотря на это, в современной фольклорной практике полная запись на магнитофон представляет собой скорее исключение, нежели правило. Экономя пленку, фольклористы безжалостно уничтожают, "срезают" порой самые ценные моменты пения.

Но часто руководитель записи не просто незаметно выключает магнитофон во время исполнения, а подает сигнал прекратить пение. На такое прерывание "посреди песни" народные исполнители реагируют обычно резко отрицательно, иногда даже продолжая петь вопреки воле записывающего. Считается, что певцы обижаются в первую очередь на то, что остаются недопетыми "самые интересные", с их точки зрения, слова. Однако, по нашим наблюдениям, не менее, если не более важным является то, что в результате подобных остановок не успевает естественно излиться накопившееся в течение начальных куплетов чувство.

Нередко, впрочем, народные певцы слишком быстро приравниваются к требованиям фольклориста и вообще перестают "разгораться" в пении, увлекаться им. Очередная строфа за-

¹⁾Компанейский Н.И. Характерные черты великорусской песни. Цит. по: Русская мысль о музыкальном фольклоре, с.321.

певаются с оглядкой, в ожидании красноречивого жеста фольклориста, сигнализирующего: "довольно", "стоп". У певцов вскоре гаснет инициатива, пропадает желание петь, забываются слова, начинает подводить голос, т.е. исчезают все условия для полноценного акта "нового рождения" песни, каковым всегда является подлинно народное ее исполнение.

Понятно, что такого рода записи чаще всего оказываются мало или совсем непригодными для углубленного изучения народного исполнительства.

В целом можно сказать, что чем более чутко осуществляется руководство записью, чем полнее доверяет фольклорист художественному чувству певцов (не самоустраняясь при этом от обязанности руководить записью, от необходимости теснейшего контакта с исполнителями!), тем более достоверный в научном отношении материал сможет дать данная запись.

Когда же "драматургия" сеанса почти целиком зависит от самих певцов, тогда в наибольшей степени проявляется значительное внутреннее единство певческого процесса, органичность его развертывания. На эти именно свойства народного исполнения в свое время обращал внимание Ю.Н.Мельгунов:

"В самом порядке исполнения песен народном, одной за другой, видна органическая связь и эстетический смысл, имеющий в виду цельность художественного впечатления".¹⁾

С данной точки зрения определенный интерес представляет рассмотрение обычного музыкально-фольклористического сеанса записи в качестве модели бытовой певческой ситуации вне обрядового типа. Подобный анализ, проведенный на основе в общей сложности девяти различных сеансов записи в с.Сысоях, позволил сделать следующие выводы.

Самая общая структура песенных сеансов-"бесед" имеет точки соприкосновения с обрядом. Как и в обряде, на "беседах", как известно, нередко устанавливаются начальные ("сборные") и конечные ("расхожие") песни (в Сысоях начальной песней была лирическая "Беседушка", а конечной - плясо-

¹⁾ Мельгунов Ю.Н. О ритме и гармонии русских песен. Цит. по: Русская мысль о музыкальном фольклоре, с.190.

вая "На горе-то калина", сконтаминированная с другим не менее распространенным сюжетом "А все кумушки домой"). Между ними в произвольном порядке следовали одна за другой песни протяжные и плясовые, а также произведения смежных жанровых разновидностей — от городского романса до "прибасок" и "до-сад". Однако весь процесс пения распадался на более или менее, вплоть до одной песни, продолжительные этапы, отграниченные друг от друга непесенными эпизодами. В каждом из этапов выделялись моменты подъема, кульминации и спада, длительность которых могла варьироваться чрезвычайно разнообразно. Иными словами, процесс развертывания ситуации "беседного", внеобрядового пения обладает явно выраженными чертами волнового развития.¹⁾

С волновым развитием связана одна из типичных особенностей, свойственная всем проведенным сеансам, а именно, постепенное и закономерное ускорение темпа, повышение абсолютной высоты, а также усиление громкости звучания на протяжении почти каждой поющей песни и "волны" в целом. Степень такого темпо-высотно-динамического нарастания бывает весьма различной, причины чего определяются в каждом отдельном случае.

При этом начальные песни каждого "сеанса" являются, как правило, наименее стабильными в темпо-высотно-динамическом плане. Так происходит прежде всего потому, что певцам приходится приспосабливаться друг к другу и ко внешним условиям, припеваться, а также набирать наилучшую "певческую форму" (распеваться) прямо в процессе пения, на ходу. В дальнейшем же, обычно (но не всегда!) амплитуда колебаний темпа, высоты и динамики значительно сужается, песни как бы "выравниваются", причем это касается не только отдельных песен, но и целых их групп.

¹⁾ Понятно, что в отличие от произведений профессионального искусства, закрепленных форм церковного богослужения или даже общей "композиции" народных обрядов, соотношение подъемов, кульминаций и спадов в процессе народного музицирования внеобрядового характера имеет сугубо непреднамеренный, незапланированный характер.

Группировка песен — еще один существенный момент при анализе хода развертывания "беседной" ситуации.

Едва ли можно считать простой случайностью, что в целом ряде случаев сысоевские певцы "играли" подряд не только жанрово родственные, но и чрезвычайно близкие по своему ладо-мелодическому, ритмическому и "образному" содержанию песни. При сохранении тональности, темпа и метрических долей, данные песни особенно отчетливо соединялись в своеобразные внутренние циклы, представляющие собой яркие примеры того, как "песня родит песню".

Включение отдельной песни в какую-либо группу, как и всякое иное преобразование песенного контекста, может сказаться и сказывается на некоторых свойствах того или иного ее варианта.

Приходилось наблюдать случаи, когда перемещение песен из одного окружения в другое, простое изменение песенного "соседства" отражалось непосредственно на характере исполнения, становившегося то более энергичным, "силовым", то, наоборот, более спокойным, даже заунывным. Любопытен, в частности, и тот факт, что на сысоевских записях особенно удачно прозвучали те "тяглые" песни, которые исполнялись вслед за задорными плясовыми, подхватывали их веселый, "боевой" настрой. Здесь многое зависело именно от первых запевов, песенных зачинов, от степени их эмоционального накала.

Вообще говоря, ситуации, сопряженные с неудачами, огорчениями, срывами во время исполнения, равно как и случаи наиболее удачного, самозабвенного, радостного пения запоминались исполнителями надолго, порой на всю жизнь. Сошлемся в данной связи на воспоминания одной из ведущих сысоевских певиц:

"Беседа сидит... Все пьют, гуляют, затем чуть, что надо заигрывать — давай: "Эх, и частна, хвальна наша беседашка"... Ох, я сидела, да как дала! Как я ее подхватила, да с плюсом... Прямо залезла на стул. Иван прям закричал. Все стонало. Я прям прыг на скамейку и заиграла — нате, вот вам! А там — э-э!.. Она больно хорошая в компании, "Беседушка" эта."

Добавим, что этот рассказ о событиях многолетней давности сопровождался выразительнейшими жестами, глаза певицы (А.С.Бахметевой) горели.

Кстати говоря, нам удалось записать два очень разных по эмоциональному тону варианту данной песни. В одном случае "Беседушка" оказалась, в соответствии с традицией, начальной песней данного песенного собрания. Не являясь, однако, итогом допесенного дружеского общения, не будучи в достаточной мере эмоционально подготовлена, она прозвучала простовато, ordinarily. Не случайно сразу был взят довольно быстрый темп, который не требовал, и одновременно не позволял достичь большей экспрессивности, напряженности звучания.

В другом же случае "Беседушка" стала эмоциональной сердцевинкой всего сеанса, вершиной большой эмоциональной волны. Только такое ее исполнение можно сопоставить с приведенными выше словами певицы.

Влиянием контекста нередко обуславливаются и колебания некоторых стиливых качеств песни, таких как ладовая структура или многоголосный склад — фактура. Встречается, например, частичное трансформирование звукоряда, изменение степени интенсивности ладовой переокраски отдельных ступеней, замена сольных запевов хоровыми с появлением соответствующих переходов-связок, от припевной части строфы к запевной и т.д.

Подобные изменения не так велики, но для изучения народного исполнительства они чрезвычайно важны. Их выявление и осознание помогает уловить "масштаб" особого рода певческой вариантности, отделить "песенное" от "певческого". И, напротив, игнорирование таких деталей, идущее от недооценки собственно исполнительского (игрового) начала в фольклоре, ведет к упрощенным представлениям о народном музицировании, к неадекватности как восприятия, так и интерпретации (научной, а также и художественно-практической) конкретных фольклорных явлений и образцов.

Разумеется, предлагаемая работа является лишь материалом для дальнейших наблюдений и обобщений. Ведь по отноше-

нию к изучению законов живого бытования народно-песенной культуры сохраняют свое значение слова Е.Линевой:

"...В нашем деле при недостатке или неточности материала, складывается неверный взгляд на самую основу народного песенного творчества. Песня живет, развивается, и разные фазы ее развития могут подойти под различные теоретические выводы. Только очень обширный и точный материал даст возможность установить законы, на которых зиждилась народная песня".¹⁾

О.В.Гордиенко

О КЛАССИФИКАЦИИ РУССКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Публикуемая в сборнике Классификация разработана в Кабинете народной музыки МТДОК в качестве дополнительного материала к лекциям по народному музыкальному творчеству. Необходимость создания ее диктовалась, в первую очередь, практическими потребностями, так как до последнего времени Классификации, ориентированной преимущественно на народные инструменты и предназначенной специально для учебных целей, в распоряжении учащихся не было. Между тем, опыт показывал, что без надежного научного каталога — каковым является классификационная таблица — изучение многочисленных и разнообразных народных музыкальных инструментов вести чрезвычайно трудно. Попытки применить для этих целей уже известные системы не увенчались успехом. Классификации, с которыми автору данной работы удалось ознакомиться, практически не учитывали

¹⁾ Линева Е.С. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. I. СПб., 1904, с.28.

специфики учебно-методических требований, так как предназначались, в каждом отдельном случае, для решения достаточно конкретных задач. Это были: либо прикладные, либо сутобо научно-исследовательские, либо экспериментальные системы, степень разработанности которых варьировалась от предельной упрощенности до чрезмерной детализированности ¹⁾.

Многочисленные прикладные системы были неудобны для использования в учебной работе — в силу эмпиричности, отсутствия научных принципов классификации, и ориентацией, прежде всего, на профессиональный инструментарий ²⁾. Рассматривать же народные инструменты через призму профессиональных (учитывая то, что многие из них были предками современных оркестровых инструментов) — равносильно попытке объяснить первичное явление через вторичное; поэтому от прикладных систем пришлось отказаться.

Экспериментальные системы решали, в основном, обобщенные вопросы классификации и также были практически неприменимы к народному инструментарию. Наконец, универсальной научно-исследовательской системы, которая бы включала все существующие виды народных инструментов и одновременно удовлетворяла требованиям учебного процесса, тоже не было, хотя Классификация, строившаяся на научных принципах и в значительной степени ориентированная на народный инструментарий, существовала. Речь идет об известной системе Э.Хорнбостеля-К.Закса /9/³⁾, широко использовавшейся в советском инструментоведении на протяжении многих лет. Правда, для удовлетворения учебных требований эта система также была не совсем удобной. Полностью соглашаясь с основными принципами, на которые она опиралась (источник звука и способ звукоизвлечения), автор публикуемой работы обнаружил здесь: определенную терминологическую запутанность, некоторые противоречия вторичных принципов

1) Объем настоящей работы не позволяет нам подробно рассмотреть каждую из этих систем. Среди них можно упомянуть Классификации, находящиеся в трудах: Берлиоза, Геварта, Майнова, Дрегера, Рогаль-Левинского, Модра и др.

2) Более развернутую критику прикладных систем можно найти в работах К.Закса.

3) Цифра в скобках указывает порядковый номер литературного источника (список их помещен в конце работы); если в скобках даны две цифры — вторая указывает страницу.

классификации, отдельные, искусственно созданные "семейства" (мирлитоны) и отсутствие специального классификационного пространства для ряда "экзотических" и "примитивных" инструментов. Таким образом, в учебной работе использование данной системы в ее первоначальном виде представлялось невозможным; и, как выяснилось, не только в силу указанных причин, но и потому, например, что исторический принцип изложения материала на лекциях требовал достаточно строгой системы классификации (так как речь часто шла об уже исчезнувших явлениях), а этой системе, в отдельных случаях, строгости как раз и не хватало.

Более удобной для учебного процесса казалась ее модификация, разработанная К.Вертковым /4/, /5/, /6/, хотя многие противоречия исходной схемы в ней сохранились. Если не считать чрезмерной оглядки на профессиональный инструментарий, с его прикладной системой классификации, привлекательной стороной этой модификации была попытка соединить научные принципы системы Э.Хорнбостеля-К.Закса с общепринятой терминологией, особенно удобной при обучении. Сама идея такого сочетания была близка автору публикуемой здесь таблицы, и он попытался применить вариант К.Верткова в учебной работе.

Поначалу казалось, что разработанность этого варианта вполне достаточна; но со временем противоречия некоторых принципов систематики, а также терминологические неточности стали настолько очевидными, что целесообразность дальнейшего использования этой системы была поставлена под сомнение. К тому же, в рамках специального курса народного творчества, требующего детально разработанных положений, компромиссы, к которым прибегал в своем варианте К.Вертков, не позволяли, в отдельных случаях, последовательно и научно обоснованно трактовать даже основные принципы классификации, не говоря уже о второстепенных. Предстояло решать вопрос: нуждается ли учебный процесс в абсолютно новой системе, или будет достаточно усовершенствовать старую?

Из двух возможных путей работы в этом направлении (то есть разработки новой Классификации и усовершенствования старой) автор настоящей публикации выбрал второй. Таким образом, основной задачей его было - усовершенствовать систему К.Верткова и сделать ее если не идеальной (чего при сохранении традиционной терминологии достичь было практически невозмож-

но), то хотя бы менее противоречивой. Если говорить конкретнее, то автор стремился придать системе большее единообразие со стороны формально-логической и терминологической. Чтобы доказать, что именно этих качеств, в первую очередь, не хватало данной системе, напомним основные требования, которые предъявляет современная наука ко всякой системе классификации. Не лишним будет вспомнить и — для чего создаются такие системы.

Приведем несколько цитат (главным образом — из "Большой советской энциклопедии" /2/).

"Классификация создается для: 1) точной ориентировки в многообразии объектов (явлений) и 2) установления связей между этими объектами и их классами".

"Классификация служит средством хранения и поиска информации, содержащейся в ней самой". Кроме того, научная классификация дает точное представление о реальном соотношении (количестве) инструментов в каждой группе, чего нет в складных системах (прим.автора).

"Классификация содействует движению науки со ступени эмпирического накопления знаний на уровень теоретического синтеза, системного подхода. Такой переход возможен лишь при условии теоретического осмысления многообразия фактов" (подчеркнуто мною, — О.Г.).

"Классификация, базирующаяся на глубоких научных основах, не только представляет собой в развернутом виде картину состояния науки или ее фрагмента, но и позволяет делать обоснованные прогнозы (подчеркнуто мною, — О.Г.) относительно неизвестных еще фактов или закономерностей".

"Подлинно научная классификация должна выражать систему законов, присущих отображенному в ней фрагменту действительности, которые обуславливают зафиксированные в классификации свойства и отношения объектов" (подчеркнуто мною, — О.Г.).

"Классификация должна фиксировать закономерные связи между классами объектов с целью определения места объекта в системе, которое указывает на его свойства" (подчеркнуто мною, — О.Г.).

"Очень важна для классификации степень существенности оснований подразделения", а также "наличие единства оснований подразделения" (подчеркнуто мною, — О.Г.).

Приведенные цитаты достаточно ясно очерчивают круг основных требований, предъявляемых к современным системам классификации. Попробуем взглянуть с этих позиций на вариант К.Верткова, о котором идет речь. Даже если отвлечься от больших задач, которые ставятся перед каждой научной Классификацией, и ограничиться весьма скромными целями, поставленными перед этой системой К.Вертковым, — проблем логики построения системы, последовательности в применении основных принципов подразделения, а также терминологических проблем избежать все равно не удастся. Поэтому к этим проблемам и следует обратиться в первую очередь, одновременно показывая, как они решались автором публикуемой здесь Классификации.

Как пишет К.Вертков в комментарии к схеме "Атласа музыкальных инструментов народов СССР" /4/, одной из его задач было — приблизить научную систему Э.Хорнбостеля-К.Закса "к общепринятой прикладной" /4,2I/. Но если научная система сознательно сближается с "общепринятой прикладной", она не должна при этом терять стройности и логичности, присущих собственно научным системам классификации. Тем более, к такой организованности надо стремиться в науке, имеющей дело с живой творческой практикой и, в силу этого, являющейся как бы производной от нее. Это сделало бы систему если не абсолютно строгой (учитывая известную противоречивость, компромиссность инструментальной классификации), то хотя бы более стройной, наукообразной. По-видимому, для своих задач схема Атласа является вполне достаточной и удобной, но требованиям курса "Народного музыкального творчества", как выяснилось, она не соответствует.

Приступая к обзору, необходимо сказать, что система К.Верткова неоднократно видоизменялась самим автором. Из нескольких опубликованных вариантов, в качестве основного объекта для показа методов усовершенствования, автор настоящей публикации выбрал вариант, помещенный во 2-м издании Атласа /4/, но, одновременно, учитывал и вариант, представленный в книге "Русские народные музыкальные инструменты" /6/, а также более ранние варианты: из I-го издания Атласа /3/ и из сборника "Проблемы музыкального фольклора народов СССР" /5/, (последний мало чем отличается от варианта, помещенного во 2-м издании Атласа). В качестве основной системы, схема Ат-

ласа выбрана потому, что книга "Русские народные музыкальные инструменты" не является исследованием о собственно народных музыкальных инструментах (этнографических), а имеет, скорее, историко-инструментоведческую направленность. Автор пытается найти здесь историческое обоснование инструментария, применяемого в современных оркестрах русских народных инструментов, а не заостряет внимание на проблемах собственно народных (аутентичных) инструментов. Но, как известно, подлинные русские народные инструменты и инструменты оркестра русских народных инструментов — это далеко не одно и то же. В Атласе же проблематика ближе к живой народной практике, поэтому и Классификация более развернутая, к тому же, имеющая схему (таблицу). Перейдем к обзору этой схемы.

Основной принцип подразделения — по источнику звука — в варианте К.Верткова остается таким же, каким он был у Э.Хорнбостеля-К.Закса. В соответствии с ним, все инструменты делятся на четыре группы: 1) духовые (аэрофоны), 2) струнные (хордофоны), 3) мембранные (мембранофоны), 4) самозвучащие (идиофоны). В публикуемой здесь системе это деление и терминология сохраняются, хотя общепринятый термин "духовые" (строго говоря, на источник звука он не указывает) приходится использовать за неимением лучшего. Само понятие "духовой" — очень расплывчато; и если этим термином все же обозначается источник звука, то для характеристики воздуха как "источника энергии" (относящегося к способу звукоизвлечения) приходится использовать термин "воздушный": поскольку воздух как источник звука ("столб"), и воздух как "источник энергии" (воздушная струя) — явления разного порядка ¹⁾. По-видимому, более точным было бы назвать группу "духовых" тоже небезукоризненным термином — "воздушноволновые" или "столбовоздушные", или еще более неуклюжим — "воздуховые"; но эти термины — хотя и указывают на источник звука, — совершенно неупотребительны.

1) В физике колебательная ("автоколебательная") система включает обычно 3 основных элемента: 1) колебательную систему (в узком смысле); 2) источник энергии, за счет которого в ней поддерживаются колебания и 3) устройство, регулирующее поступление энергии из источника в колебательную систему" /1, 122/. Переведа эти понятия в сферу музыки и музыкальной терминологии, мы получим: 1) источник звука, 2) способ звукоизвлечения, 3) звукопроизводящее устройство (регулятор).

и автор, вынужденный пойти на компромисс, оставил здесь общепринятый термин.

Помимо четырех основных групп, в нашу Классификацию была введена так называемая "нулевая" группа, куда вошли с у б и н с т р у м е н т ы. Расшировка этого термина дается в тексте таблицы. Что касается самого термина, то он, по мнению автора, наиболее точно выражает природу объектов, о которых идет речь. Более известный в инструментоведении термин — "псевдоинструменты" /5,265/ — носит (как неоднократно отмечалось исследователями) негативный оттенок, и, естественно, не мог быть применен в публикуемой Классификации, хотя и фигурировал в качестве возможного названия "нулевой" группы. Чтобы не возвращаться к давним дискуссиям о том: что — является народным музыкальным инструментом, а что — нет ¹⁾, — автором предложено рабочее определение народного музыкального инструмента, помещенное в примечании 8) к таблице. В соответствии с ним, народным музыкальным инструментом может быть любой предмет, обладающий источником звука и используемый при музицировании (интимном, трудовом или ритуальном) как самостоятельно звучащее тело. Это определение отвергает иерархичность (заклоченную, к примеру, в определениях "псевдоинструменты" или "примитивные инструменты"), как принцип научной классификации, и предлагает главным аргументом считать музыкальный процесс и качество, в котором используется тот или иной предмет (инструмент), — что расширяет рамки народно-го музыкального инструментария до максимально возможных пределов.

Как видим, первый ряд варианта К.Верткова в публикуемой Классификации не претерпел существенных изменений, если не считать введения "нулевой" группы — субинструментов. Более значительные изменения стали возникать лишь "в нижних этажах" таблицы. Собственно противоречия, о которых мы говорили, нагляднее всего проявлялись именно на этих уровнях. С ними можно столкнуться и на втором этапе классификации — когда проис-

1) Более подробному рассмотрению этих вопросов посвящена статья И.Мацневского "Народный музыкальный инструмент и методология его исследования" /8/.

ходит разделение инструментов по способу звукоизвлечения. Так, группа духовых делится в Атласе на три подгруппы: 1) флейтовые, 2) язычковые, 3) мундштучные. Если термины "язычковые" и "мундштучные", с большими допущениями, можно рассматривать как однородные по принципам подразделения (хотя у труб — гораздо более важным звукообразующим элементом являются дубы ("амбушор")); но если взглянуть на них как на "мундштучно-амбушорные" — термин "мундштучные" будет представляться не очень противоречивым), то термин "флейтовые" выглядит в этом ряду как явно инородный. Если применять этот термин, то, исходя из вышеприведенных требований единства оснований подразделения, две другие подгруппы должны быть названы "кларнетовыми" и "валторновыми": поскольку флейта — это инструмент, а язычок — это тип прерывателя (регулятор) воздушной струи, имеющий непосредственное отношение ко второму по важности принципу классификации — способу звукоизвлечения. Таким образом, единства оснований подразделения здесь не оказалось, и автору пришлось заменить в таблице определение "флейтовые" (как не относящееся прямо к способу звукоизвлечения) на "свистковые", подчеркивая тем самым, что все флейты — свистковые, и получая, в результате, относительное единство в принципах подразделения подгрупп. Причем, под "свистком" автор подразумевал только общий принцип звукообразования, точнее: тип прерывателя ("рассекателя"), включающий два обязательных элемента — воздушную струю и острую грань, о которую она рассекается. Конечно, желательно иметь и хотя бы минимальное пространство для образования воздушного "столба", но это — не решающий фактор, так как первичное звукообразование происходит уже при рассечении воздуха об острую преграду (вспомним "свист" сабли). Направление струи (сверху, сбоку, снизу и т.д.), форма острой грани (прямая, овальная и т.д.), вспомогательные "воздуховоды" (типа "носыков", "наконечников"), местоположение рассекающего ("свисткового") отверстия — не являются в этом случае определяющими. Собственно "свистковое" отверстие — это даже не отверстие как таковое, а своеобразная технологическая издержка, без которой образование острой грани на поверхности ствола было бы просто невозможно. Несущественность расположения рассекающего отверстия (оно может оказаться абсолютно в любой части корпуса) показывает пример

"флейты Пана", где таковым, "по совместительству", является единственный открытый конец трубочки. В отличие от флейт "с наконечником", имеющих три самостоятельных отверстия — для входа, выхода и рассеивания воздушной струи, у "флейты Пана" входное, выходное и свистковое отверстия совмещены в одном. Таким образом, замена "флейтовых" "свистковыми" восстанавливает в этих подгруппах единство оснований подразделения, а группа духовых приобретает, в итоге, следующий вид: 1) свистковые, 2) язычковые, 3) мундштучные.

Следует заметить, что если внутри одной группы единства оснований подразделения в подгруппах добиться сравнительно несложно (в чем мы сейчас имели возможность убедиться), то межгрупповое единство (т.е. общий для всех подгрупп принцип классификации) на этом уровне сохранить практически невозможно.

Если в подгруппах у струнных, мембранных и самозвучащих это еще вполне достижимо (ввиду общности терминологии), то представить себе "духовные ударные" или "духовные фрикционные" — уже довольно трудно. Таким образом, из общего ряда выпадает, в этом отношении, только группа духовых. В силу известной неосвязаемости источника звука (воздух), классификация по способу звукоизвлечения заменена здесь классификацией по типу прерывателя вдвухоздушной струи, так как, в широком понимании, способ звукоизвлечения — это и 1) сам принцип и 2) предмет (приспособление), с помощью которого он осуществляется.

Группа струнных инструментов в варианте из Атласа делится на три подгруппы: 1) щипковые, 2) смычковые, 3) ударные, а в книге "Русские народные музыкальные инструменты" — на четыре подгруппы: 1) щипковые, 2) смычковые, 3) фрикционные, 4) ударные. Как видим, в обоих случаях нарушенным оказался принцип существенности оснований подразделения. Это связано, прежде всего, с применением термина "смычковые". Смычок, как известно, — лишь орудие (предмет), с помощью которого струна приводится в состояние вибрации. Сам же принцип (способ) звукоизвлечения (т.е. действие, в результате которого вибрация возникает) — это трение ("фрикция"; от лат. FRICTIO — трение), которое на скрипке осуществляется при помощи смычка, а на колесной лире — при по-

мощи фрикционного колеса. Таким образом, первичная категория в варианте К.Верткова оказалась подмененной вторичной; и даже желание "приблизить систему к общепринятой прикладной" не оправдывает нарушения одного из главных принципов классификации - деления по способу звукоизвлечения; подчеркнем, способу создания вибрации струн, а не предмету, при помощи которого этот способ осуществляется (что является уже следующим этапом классификации). Ибо, если следовать логике К.Верткова, то ничто не мешает нам назвать струнные щипковые инструменты "ручными", "плекторными", так как щипок на них осуществляется рукой или плектром, а струнные ударные - "молоточковыми", "палочковыми" и т.д. С учетом произведенной перестановки, подгруппы струнных инструментов в публикуемой редакции выглядят следующим образом: 1) щипковые, 2) фрикционные, 3) ударные.

Группа мембранных инструментов в схеме Атласа включает три подгруппы: 1) ударные, 2) фрикционные, 3) мирлитоны. Как уже говорилось, здесь была обнаружена искусственно созданная подгруппа - "мирлитоны". Это "изобретение" существовало еще у Э.Хорнбостеля-К.Закса и в вариант К.Верткова попало, по-видимому, по инерции. Чтобы было ясно, о чем идет речь, напомним определение этого типа инструментов, даваемое в Атласе. "Мирлитоны - мембрана инструмента вибрирует под воздействием звуковой волны человеческого голоса, усиливает его и придает ему особую жужжащую окраску" /4,22/. Как можно понять из этого определения, основной источник звука в таком "инструменте" - человеческий голос. Функции же "мирлитона" сводятся: к вибрации под его воздействием, усилению его и сообщению ему жужжащей окраски. Таким образом, перед нами - типичный несамостоятельный (т.е. производный) источник звука: "усиливатель", "окрашиватель", резонирующая сурдина, или звукоокрашивающий резонатор - т.е. то, что в нашей системе относится к "субинструментам". Если бы во время игры эти "мембранные инструменты" звучали совершенно самостоятельно (не под "воздействием звуковой волны человеческого голоса", а под действием, например, только воздушной струи), они могли бы войти в подгруппу "воздушных мембрано-фонов", которой в нашей таблице пока нет, но при наличии фактического материала, ее можно будет включить в Класси-

фикацию. Учитывая все вышесказанное, автор исключил "мирлитоны" из состава подгрупп, а инструменты, ранее относившиеся к ним, классифицировал как "субинструменты", не исключая при этом возможности причисления их в будущем к "воздушным мембранофонам", пока еще (как уже было сказано) не включенным вместо "мирлитонов" в Классификацию за отсутствием достоверных сведений об их существовании. Таким образом, мембрана в настоящей системе стали включать две подгруппы: 1) ударные, 2) фрикционные.

Группа самозвучащих инструментов состоит в Атласе из трех подгрупп: 1) щипковых, 2) фрикционных, 3) ударных. В этих подгруппах терминологически и логически "все стоит на своих местах". Изменения в публикуемой Классификации связаны, в первую очередь, с введением четвертой подгруппы - "воздушных" (точнее, "пневматических"), куда вошли многие "примитивные" инструменты, а также строго классифицированные гармоникки. Традиционное отнесение гармоник к духовым инструментам объясняется тем, что воздушный фактор - при классификации выдвигался на первый план (скорее неосознанно), а "язычковость" (признак идиофона) - оказывалась на втором, хотя воздух является в этом случае только "источником энергии" (т.е. определяет способ звукоизвлечения), а источником звука является звучащая деталь инструмента - язычок. Основные принципы классификации здесь просто поменялись местами: первый (источник) становился вторым, а второй (способ) - первым. Кстати, на противоречие в отнесении гармоник к духовым обратил внимание и сам К.Вертков (в примечаниях к Классификациям, помещенным в Атласе /4, 22/ и книге "Русские народные музыкальные инструменты" /6, 31/). Очевидно, в порядке эксперимента, можно было бы даже назвать эту подгруппу "духовыми", что отражало бы и буквальное понимание этого слова, как производного от "дуть", "дутьё", "дутьевой" (т.е. имеющий дело с вдвухаемой воздушной струей) ¹⁾ и, по-видимому, больше со-

1) Любопытно толкование, даваемое в словаре Вл. Даля: "1) духовой, относящийся к дыханию... 2) духовая музыка, противопоставляется струнной: звуки издаются от вдвухания воздуха". См. также дмуть - надувать, раздувать воздухом. Дму, дмешь вместо дуу, дущь. Говорят также - дмузатъ ⁷⁾. Не отсюда ли дмуховой (духовой)?

ответствовало бы природе этих инструментов; но в связи с тем, что "духовые" как компромиссный термин остались в названии I-й группы, пришлось и здесь прибегнуть к, возможно, не лучшему термину - "воздушные". Правда, несколько уточняет его дополнительное определение - "пневматические".

Завершив разделение по двум основным признакам, мы должны были определить принципы дальнейшей классификации. Исходя из общих положений классификационной логики, при очевидной невозможности сохранить единство оснований подразделения между всеми видами в подгруппах (т.е. "на всем протяжении" таблицы), автор избрал следующую последовательность наиболее существенных оснований подразделения: помимо опоры на источник звука и способ звукоизвлечения - наиболее глубинные (объективные) признаки - классификация должна производиться по более имманентным для природы (устройства) инструмента признакам. Работая над усовершенствованием системы, автор исходил из положения, что принцип звукоизвлечения (а следовательно, и участвующие в нем конструктивные элементы) - первичен, а внешняя форма инструмента (его конфигурация) - вторична. Исходя из этих предпосылок, принцип определения большей или меньшей существенности оснований подразделения должен быть такой: переходить к внешней форме (тем более к особенностям держания или положению в пространстве) можно лишь тогда, когда исчерпаны возможности классификации по способу звукоизвлечения и типу конструкции звукоизвлекающего (звукопроизводящего) устройства, а также - когда нет возможности выделить какие-либо технические приспособления, существенно расширяющие "музыкальный диапазон" инструмента или увеличивающие его художественный потенциал. При невозможности сохранить единство оснований подразделения по всей "горизонтальной", автор стремился сохранять логику хотя бы в пределах отдельных ее отрезков, т.е. в разветвляющихся парах.

Перейдем к дальнейшему подразделению.

Подгруппа "флейтовых" в классификации Атласа делится на три вида: 1) продольные, 2) окариновидные, 3) поперечные. В книге "Русские народные музыкальные инструменты" - на два вида: 1) продольные, 2) поперечные. Как видим, и здесь имеется определенная непоследовательность. Если "продольные" и "поперечные" образуют парную категорию (опозиционную пару),

то "окариновидные" выглядят в этом ряду, как "флейтовые", помещенные вместе с "язычковыми" и "мушкетерными" (о чем было сказано выше). Помимо этих очевидных противоречий, само деление на "продольные" и "поперечные" еще не диктуется исчерпанностью более существенных признаков, по которым можно провести подразделение. По мнению автора публикуемой здесь Классификации, и продольность, и поперечность — это несущественные признаки, потому что они ориентированы только на исполнителя. Например, о "продольных" в Атласе сказано: "Инструмент держат перед собой в продольном направлении" /4,2I/. Хочется спросить: "А если перед нами нет исполнителя, в каком положении держать?" Ведь перед нами может оказаться инструмент, найденный в раскопках, способ держания которого неизвестен. Можем ли мы, в этом случае, утверждать, что он держится именно так, а не иначе, зная, что у народных исполнителей, наряду с традиционными, встречаются и не совсем обычные способы держания инструментов? Наконец, практическая потребность в "продольных" и "поперечных" обоснованна только тогда, когда количество тех и других инструментов в народном музыкальном быту достаточно представительно. Когда же такое деление применяется к русским флейтам (как это сделано в книге "Русские народные музыкальные инструменты" /6,32/) — картина получается довольно странная. Все известные нам виды русских флейт — исключительно продольные — противопоставляются всего лишь одному инструменту — "посвистели", известной только по литературным источникам и не зафиксированной как народный инструмент ни музыкально, ни даже в качестве экспоната музея, а в "поперечные флейты" попавшей только благодаря интуитивно-ассоциативному толкованию К.Вертковым смысла летописного слова "посвистель" /6,4I/. Складывается впечатление, что К.Вертков просто хотел найти какое-то обоснование для введения флейты-пикколо в состав оркестра русских народных инструментов. Гораздо более существенным представляется деление флейт по типу "рассекателя" воздушной струи (подобно тому, как язычковые делятся по типу "прерывателя"). В публикуемой Классификации "свистковые" по этому признаку делятся на: 1) краесекущие, 2) клинчатыйрезные. В первом случае, воздушная струя рассекается прямо о край ствола; во втором — об острый клинчатый вырез (в народе это отверстие на ство-

ле часто называют "свистушкой"). Термин "клинчатовырезные" — это своего рода аббревиатура. Строго говоря, этот вид должен был бы называться "клинчатовырезносекущие", что, конечно, чересчур громоздко, поэтому автор остановился на более компактном — "клинчатовырезные", считая, что по смыслу оно образует парную категорию с "краесекущими". Деление на "краесекущие" и "клинчатовырезные" — далеко не формальное. В нем как бы отражается и разница в музыкальных возможностях инструментов этих видов, а также разница в легкости звукоизвлечения (у "клинчатовырезных" оно проще), тембре (имеющем у "краесекущих" больше призвуков), звуке (у "флейт Пана" он более "плоский"). К тому же, возможность сравнения и сопоставления инструментов разных видов становится в этом случае менее абстрактной, а в историческом аспекте появляется возможность противопоставления "примитивных" краесекущих более "сложным" клинчатовырезным. В результате такого деления и окарины занимают свое естественное место, так как классифицируются по более имманентным признакам (механизму звукообразования), а не по форме корпуса — сосуда, как прежде.

Подгруппа "язычковых" (глотофонов) в Классификации К.Верткова включает три вида: 1) с бьющимся язычком, 2) с проскакивающим язычком, 3) со свободным язычком. При внешнем единстве оснований подразделения, здесь объединены инструменты разных групп. Ссылаясь на "установившиеся традиции" /4,22/, автор схемы Атласа поместил воздушные идиофоны (с проскакивающим и свободным язычком) вместе с язычковыми аэрофонами только на основании общности формального признака — наличия язычка, без учета его функции в реальном звукообразовании. По этому поводу хочется сказать следующее: во-первых, существующие традиции не могут быть серьезным научным аргументом, ибо традиция, не опирающаяся на логический фундамент — это не научное явление, а окаменевший фетиш (регрессивное явление); во-вторых, даже традиции не могут служить оправданием нарушения основных принципов научной классификации. Что касается термина "идиофоны", который мы применили к двум видам в этой подгруппе, то более точным для подобных самозвучающих было бы определение — "воздушные лингвафоны", но поскольку язычок — все-таки часть корпуса инструмента (его звучащая деталь), термин "идиофоны", примени-

тельно к ним, представляется вполне возможным 1). Выделять же "язычковые" в самостоятельную группу — нецелесообразно, потому что язычку, как источнику звука, присущи те же изначальные физические свойства, что и источникам звука у собственно идиофонов (см. определение "самозвучащих" в таблице). При наличии термина "аэрофоны" в качестве названия группы, непонятным, в контексте схемы К.Верткова, представляется и пояснительный термин "глоттофоны" (в названии подгруппы "язычковых"). В рамках одной группы такие термины являются взаимоисключающими, и если применять термин "глоттофоны" (от греч. *glōtta* — язык, *φωνή* — звук) — возникает естественный вопрос: тогда причем здесь "аэрофоны", указывающие на источник звука (греч. *ἀήρ* — воздух, *φωνή* — звук)? Еще можно сказать "лингвальный аэрофон", но "глоттофонный аэрофон" — просто нелепость. Скорее, термином "глоттофоны" можно было бы назвать самостоятельную группу "язычковых", которая ранее уже включалась в некоторые классификации в качестве отдельного подразделения (например, в схему из 1-го издания Атласа, под названием — "язычковые" /гемиидиофоны/) /3,18/. Во 2-м издании Атласа под "глоттофонами", очевидно, подразумевались язычковые воздушные идиофоны ("пищики"), которые входят как поглощаемый источник звука (субинструмент) в конструкцию кларнетов и гобоев. А может быть, таким способом составитель схемы пытался преодолеть противоречия, возникающие в результате объединения духовых с самозвучащими? Перенеся воздушные идиофоны в свою группу, мы получили два вида "язычковых" аэрофонов: 1) с одинарным язычком, 2) с двойным язычком. Такое деление есть и у К.Верткова (оно весьма очевидно), но попало в его классификации "на другой этаж", так как деление "язычковых" аэрофонов на три вида было весьма искусственным. Ну, а термин "бьющийся язычок" (обо что бьющийся?) представляется абсолютно неуместным. Во время звучания язычок вибрирует в воздушном потоке, а не бьется о края "пищика" или мундштука кларнета. Во всяком случае, ударного звука при игре на "пищике" нам слышать еще не приходилось.

Подгруппа "мундштучных" делится в схеме Атласа на два вида: 1) рога, 2) трубы. Правда, ее составитель оговорился, 1) Об особенностях интерпретации термина "идиофоны" — см. также примечания 10 и 12 в таблице.

что "деление мундштучных инструментов на трубы и рога, ввиду большого сходства их конструкций, часто осложняется, к тому же в народной музыкальной практике оба термина постоянно путают" /4,22/ I). Остается заметить, что и на этом этапе классификации вторичные признаки возобладали над более существенными. В то же время такие важные - характеризующие музыкальные возможности инструмента - признаки, как разреженность или плотность звуоряда (т.е. натуральный он, или с изменяемой высотой основного тона), остались в стороне. Автор публикуемой работы восстановил в таблице категорию "натуральные" и противопоставил им (воспользовавшись для этого народной терминологией) - "ладковые" ("ладочковые"), по аналогии натуральных и хроматических труб и валторн в профессиональной музыке. Автор считает, что деление мундштучных на "натуральные" и "ладковые" учитывает как конструктивные особенности инструментов, так и их музыкальные возможности.

Подгруппы струнных инструментов не имели в Атласе последующего деления, за исключением "смычковых", которые делились на два вида: 1) со смычком, 2) с фрикционным колесом. В нашей Классификации термин "смычковые" в названии подгруппы (как менее существенный) заменен термином "фрикционные" (как более общим и принципиальным). Видовое же деление (при соответствующей корректировке терминологии) сохранилось. Таким образом, в подгруппе "фрикционных" мы тоже имеем два вида: 1) смычковые, 2) колесные. Подгруппа "ударных" не делится в публикуемой Классификации на виды, так как фактического материала (инструментов) для этого пока нет. Подгруппу "шпиковых" мы разделили на два вида: 1) арфообразные, 2) танбуровидные - чтобы отграничить гусли от балалаек, а также подчеркнуть их различные конструктивные особенности и музыкальные возможности.

1) Сомнительность последнего утверждения заставляет нас сделать небольшое уточнение: во-первых, "в народной музыкальной практике" ничего не путают, т.к. там, скорее всего, не знакомы ни с классификацией инструментов, ни с научной терминологией; во-вторых, "оба термина постоянно путают" не "в народной музыкальной практике", а в среде, весьма далекой от этой практики (как, впрочем, и вообще от музыки); в-третьих, множественность названий одного и того же инструмента в разных местах и у разных людей - достаточно типичное для инструментального фольклора явление (в чем-то родственное вариантности); и наконец, в-четвертых, каждый "природный" пастух (а трубами и рогами пользуются преимущественно пастухи) знает (!) традиционное название своего инструмента и ни с каким другим его не путает.

В группе мембранных инструментов лишь подгруппа "ударных" делится в Атласе на два вида: 1) с настраиваемым по высоте звуком, 2) со звуком неопределенной высоты. Это естественное подразделение сохранилось и в предлагаемой Классификации. Подгруппа "фрикционных" ни в Атласе, ни в данной Классификации на виды не делилась.

Последующее деление подгрупп самозвучащих в Атласе и книге "Русские народные музыкальные инструменты" также не производилось. В публикуемой Классификации среди подгрупп самозвучащих инструментов дальнейшего разделения требовала лишь добавившаяся к уже имевшимся здесь "щипковым", "фрикционным" и "ударным" новая подгруппа - "воздушных" ("пневматических"). Она была поделена на два вида: 1) язычковые, 2) губовиднощелевые. К первому виду отнесены язычковые, ранее помещаемые среди "духовых" (т.е. гармоники и "примитивные" язычки). Второй вид образовался в связи с обнаружением нового инструмента, принципы действия которого соответствуют определению вида, помещенному в таблице.

В целом, видовые подразделения в некоторых группах разработаны в предлагаемой системе не полностью. В одних случаях это было обусловлено фактическим наличием материала: в частности, отсутствием среди русских народных музыкальных инструментов конкретных образцов (например, струнных ударных), которые могли бы быть отнесены к тому или иному, пока лишь намечаемому виду. В других случаях (это относится к подгруппам самозвучащих), более мелкое подразделение было хотя и возможным, но представлялось нецелесообразным: с одной стороны, из-за приблизительности терминологии, с другой - ввиду огромного количества предметов (например, ударных) и громоздкости получавшегося деления (становившегося, в этом случае, несколько формальным). Так, применяемое иногда деление ударных идиофонов на "взаимоударные" и, назовем их, "невзаимоударные" представляется не очень удачным как в отношении терминологии, так и в понятийном отношении. По-видимому, взаимоударность - достаточно условный (случайный) признак, так как ложки, например, могут ударяться и взаимно, и одна (подвижная) по другой (статичной). Впрочем, автор не считает свою работу во всех отношениях завершенной, и дальнейшее совершенствование таблицы, если это будет необходимо, следует продолжить.

Деление на подвиды применяется в Атласе только в двух случаях. Первым видом, имеющим подвидовые подразделения, являются "продольные флейты", которые делятся на: 1) многоствольные, 2) открытые, 3) свистковые. Как видим, и здесь ни о каком единстве оснований подразделения говорить не приходится. В связи с этим можно только вспомнить шутку К.Закса, который по поводу подобной классификации говорил (в "Истории музыкальных инструментов"), что "мы можем с таким же успехом делить американцев на калифорнийцев, банкиров и католиков" /11, 454 - перевод автора/. Кроме того, из данного сопоставления вполне можно сделать вывод, что "многоствольные" и "открытые" - не имеют свисткового устройства, а свистком обладают лишь флейты "с наконечником" - в действительности, отличающиеся от остальных свистковых всего лишь наличием направляющего воздушного канала (с пыжом или без него), не имеющего решающего значения в процессе звукообразования и являющегося лишь дополнительным удобством для исполнителя. Достаточно условной получается в этом случае и вертикальная терминологическая связь "открытых" с "продольными". Например, часто применяемое музыковедами словосочетание типа "открытая продольная флейта" - в значительной степени лишено смысла, так как открытых поперечных флейт нам видеть еще не доводилось (если только к ним не относить профессиональную поперечную флейту; но тогда как понимать даваемое в Атласе определение открытых - "ствол инструмента с обоим концом открыт", и поперечных - "трубка с одним закрытым концом" /4, 21/?).

В публикуемой Классификации автор стремился не отказываться без необходимости от традиционной терминологии, поэтому "краесекущие" были поделены на два подвида: 1) открытые, 2) полузакрытые. Такое деление сохраняло термин "открытые", и лишь вместо "многоствольных" - которые не образуют с ними парную категорию - здесь появились "полузакрытые". Кроме того, многоствольность - весьма случайный признак. К примеру, брянские "кувиклы", состоящие всего из двух трубочек - разве это многоствольные? Между тем, в истории музыки известен инструмент, который можно назвать "флейтой Пана с наконечниками" или "многоствольной блок-флейтой" (XV век, Италия) /10, 295/. Как видим, монополия на многоствольность инструментов типа "кувикл", в этом случае, может вообще оспари-

ваться, а потому выдвигать ее в качестве весомого основания для подразделения — по меньшей мере, опростетливо.

Следующий вид — "клинчатовырезные" — в предлагаемой Классификации делится на два подвида: 1) продольные, 2) поперечные. Как уже говорилось, это традиционное для профессионального инструментария разделение флейт, по отношению к русским народным инструментам применять весьма неудобно, так как собственно поперечных флейт народная практика до последнего времени не знала, поскольку все они были продольными. Лишь гипотетическая "посвистель" из литературных источников, по некоторым предположениям (в основном, К.Верткова), могла бы быть отнесена к поперечным. Не закрывая в публикуемой таблице места для гипотез, автор решил сохранить подразделение "поперечных", учитывая, что на этом уровне оно не оказывает существенного воздействия на принципы классификации и структуру таблицы, а остается на уровне второстепенных признаков (каковым всегда, по существу, и было). Если же на время отвлечься от гипотез и попытаться (тоже в порядке эксперимента) классифицировать здесь поперечную флейту современного образца, то окажется, что в предлагаемой системе — ориентированной на традиционный русский инструментарий — это будет один из самых неудобных для классификации инструментов. Дело в том, что поперечная флейта — это своеобразный "гибрид" краесекущих и клинчатовырезных. От клинчатовырезных она заимствует свистковое отверстие, расположенное, как обычно, недалеко от края трубки, а также диаметр этого отверстия — несколько меньший, чем диаметр самой трубки. В качестве важнейшего элемента свисткового устройства — здесь перед нами, скорее, острая грань (вырез), а не собственно край трубки (ствола), с которой рассекается направляемая на него воздушная струя. Однако ближний к свистковому отверстию конец трубки наглухо закрыт, и механический "воздуховод-прицел", типичный для большинства клинчатовырезных, отсутствует. С другой стороны, если отвлечься от формы, конструкции инструмента, величины и расположения отверстий, нам нетрудно будет обнаружить здесь и особенности краесекущих флейт. В частности, инструмент можно представить как открытую с двух сторон трубку, одно из отверстий которой (меньшее по величине) выполняет также функцию свисткового отверстия. То есть перед нами —

инструмент типа открытой краесекущей флейты (молдавского флуэра, например). В итоге, при классификации, учитывая определенную двойственность этого инструмента, можно, с известной долей условности отнести ее к клинчатовырезным и поперечным.

Вторым видом, имеющим в Атласе подвиговое подразделение, являются язычковые духовые "с бьющимся язычком". Они делятся на два подвида: 1) с одинарным язычком, 2) с двойным язычком. Как было замечено ранее, в Атласе видовое деление собственно язычковых духовых, в силу искусственного внедрения туда язычковых идиофонов, на этом уровне не состоялось. В результате, деление на инструменты "с одинарным" и "с двойным язычком" произошло лишь на уровне подвидов, и если бы классификация была продолжена, то чтобы отделить, например, жалейки от волынок, а внутри жалеек — одинарные от двойных, потребовалось бы образовать еще две горизонтальные графы в нижней части таблицы. Ну, а если еще добавить сюда местные разновидности инструментов — то и вовсе три, что было бы просто непрактично. В книге "Русские народные музыкальные инструменты" К.Вертков дал уже другую версию (более близкую к публикуемому здесь варианту), но не решился изъять из этого раздела "застрявшие" здесь язычковые идиофоны ("с проскакивающим язычком"). (Кстати, идиофоны "со свободным язычком" в книге почему-то вообще пропали; автор данной работы не нашел их и среди идиофонов). В публикуемой Классификации язычковые "с двойным язычком" не делятся на подвиды — по причине отсутствия фактического материала. Вид "с одинарным язычком" делится на два подвида: 1) без воздушного резервуара, 2) с воздушным резервуаром. Такого деления требовали жалейки и волынки, что диктовалось, не в последнюю очередь, их музыкальными возможностями и конструктивными особенностями.

Говоря о подвидах в подгруппах "свистковых" и "язычковых", нельзя не упомянуть о двух нарушениях строгих принципов классификации, которые автор публикуемой работы сделал на этом уровне подразделения вполне сознательно (см. примечания 3 и 4 в таблице). Речь идет о парных, или двойных инструментах, а именно: о парных флейтах и двойных жалейках. Если подходить к вопросу строго, то их следовало бы рассматривать как разновидности одинарных и образовать для них в таблице еще одну горизонтальную графу (ниже графы для одинарных). Но, учитывая оригинальность этих инструментов, состоящих, как прави-

ло, из двух взаимодополняющих частей, с достаточно самостоятельными музыкальными функциями, а также небольшое, в целом, количество таких конструкций среди всей массы народных духовых инструментов, автор считал возможным (полагая, что здесь они "не затеряются") поместить их в один ряд с одинарными разновидностями, чтобы не перегружать таблицу избыточной графой и сохранить место для областных типов инструментов I).

Помимо подвидов, на которые делятся "свистковые" и "язычковые", в предлагаемой Классификации на подвиды "цилиндрических" и "конических" поделены натуральные и ладовые мундштучные аэрофоны. Это деление автор считает достаточно условным (кстати, о том же говорит и К.Вертков в примечаниях к схеме Атласа /4,22/), хотя, при определенных обстоятельствах, подвидовое подразделение здесь может оказаться вовсе не лишним. Таким образом, деление мундштучных аэрофонов на подвиды в публикуемой таблице сохранилось.

В группе струнных инструментов на два подвида - 1) с корпусом-ящиком, 2) с корпусом-рамой - делятся арфообразные. Это сделано главным образом для того, чтобы противопоставить гусли, как "лежачую арфу", традиционному типу арфы с рамой (более известному нам по профессиональному инструментарию) и, в то же время, этим противопоставлением подчеркнуть их глубокое родство. Естественно, что арфа с рамой, в настоящей Классификации, не включает профессиональный тип - с педалями, позволяющими перестраивать высоту струн.

Последним видом, где потребовалось применить подвидовое деление, стали "вернувшиеся" в нашей таблице "на свое место" "язычковые" воздушные идиофоны. Они были поделены на два подвида: 1) с проскакивающим язычком, 2) со свободным язычком. Таким образом, и терминология, и подразделение, которое эти инструменты имели, будучи в Атласе среди духовых, - в публикуемой редакции сохранились, но на другом уровне. Практическая потребность в этих подвидах диктовалась желанием

I) Несколько больше оснований считать их разновидностями одинарных дают, пожалуй, лишь такие двойные и парные инструменты, вторая половина которых целиком и полностью дублирует первую, т.е. является ее простым удвоением не только в конструктивном, но и в музыкальном отношении. (Функции второго инструмента, в этом случае, сводятся лишь к усилению общей громкости звучания).

разграничить гармоника и "примитивные" инструменты, в силу большого различия их музыкальных возможностей и конструктивных особенностей.

В нижней части графы подвидов приведены профессиональные (как правило, наиболее известные) названия инструментов, применяемые в музыковедении. В скобках под некоторыми из них дается предполагаемое древнерусское, а иногда условно-древнерусское или чисто пояснительное название. Это, так сказать, наследие письменной традиции, т.е. информация, почерпнутая, главным образом, из исторической и музыковедческой литературы. Естественно, по мере получения новых сведений о древнерусских инструментах, в этот ряд могут вноситься определенные дополнения и исправления.

Последняя "горизонталь" в таблице должна была, по замыслу автора, включать все местные разновидности инструментов. Здесь собраны местные названия и географические данные, показывающие степень их распространенности. Графу "разновидности" мы решили сделать принципиально открытой, поскольку собирательская работа (да и исследовательская) может дать еще немало материала, который пополнит, а быть может, и уточнит данные, имеющиеся в этом разделе сегодня.

Подведем некоторые итоги. Автор публикуемой Классификации не ставил перед собой задачи создать универсальную систему, которая охватывала бы как все народные, так и все профессиональные инструменты. Он лишь стремился придать существующей системе чуть больше формальной логики (методичности), поскольку соблюдение основ научной классификации — шаг к созданию универсальной системы. Классификация создавалась с ориентацией, главным образом, на народные музыкальные инструменты, и в первую очередь — русские, что было продиктовано требованиями учебной работы. Именно это обстоятельство, а также фактическое наличие в русском инструментарии тех или иных видов инструментов, определили большую или меньшую степень разработанности отдельных разделов таблицы. Однако, система может быть использована и для классификации народных музыкальных инструментов других республик нашей страны, что тоже отчасти было предусмотрено автором. Необходимые в этом случае расширения и дополнения системы должны, конечно же, учитывать общие принципы ее построения.

Кратко суммируем эти принципы.

1. В первую очередь определяется источник звука. Если их два, то на основании музыкальных функций определяется главный (более сильный, ведущий). Второй — более слабый — при необходимости может быть классифицирован как "субинструмент". Если сильнейший источник выявить не удастся, но звучание одного источника является производным от другого, преимущество отдается тому, который звучит первым (у украинской "очеретны" и общеизвестной расчески с папиросной бумагой — это человеческий голос). (Разумеется, в жизни хватает переходных форм; но их и нужно осознать как промежуточные, с небольшим преобладанием чего-то главного). Если функции двух (или более) источников звука абсолютно равны, и невозможно определить, какой из них основной, — инструмент может быть классифицирован как "гибрид" и внесен одновременно в разные разделы.

2. Вслед за источником звука определяется способ звукоизвлечения. В первую очередь это должно быть действие (тип движения: удар, щипок, трение), в процессе которого источник звука приводится в состояние возбуждения (вибрации), и лишь затем определяется предмет или приспособление, при помощи которого это действие осуществляется. Несколько сложнее такую проблему решить у духовых инструментов, так как процесс возникновения звуковых колебаний (точнее, момент зарождения их) в "замкнутой" воздушной среде (ограниченном стволом объеме), в результате контакта с проникающей туда узкой колеблющейся воздушной струей (вдуваемой), при этом, как правило, уже звучащей (т.е. несущей первичные звуковые колебания, уже полученные от самозвучающего (звукопроизводящего) предмета, например, "пищика" у язычковых, или образовавшиеся при расщеплении струи об острую грань у свистковых), точным компактным термином выразить пока не представляется возможным¹⁾.

1) Физический термин "автоколебание" здесь не совсем уместен, т.к. без участия вдуваемой воздушной струи автоколебания в стволе не возникнут. Другой физический термин "самовозбуждение" указывает скорее на однородность материала источника звука и источника энергии (воздух, который сам себя возбуждает), чем на непосредственный тип контакта двух взаимодействующих воздушных масс. Наконец, физический термин "вынужденные колебания" (раскрывающий природу колебаний, но опять-таки не выявляющий непосредственный тип контакта взаимодействующих элементов колебательной системы) — по существу, тоже малопригоден, хотя и отражает общий ("вынуждающий") характер воздействия источника энергии на источник звука.

Если более или менее ясен сам характер процесса, происходящего в этот момент в стволе (это, скорее всего, вибрация, увеличение давления, появление колебаний, завихрения, приведение воздушного столба в состояние движения, возбуждения и т.д.), то охарактеризовать одним словом тип контакта двух взаимодействующих воздушных масс — подвижной и "статичной" (активной и первоначально пассивной), не имея, к тому же, для обозначения этого действия органично вписывающихся в музыкальный лексикон оригинальных физических или акустических терминов, можно лишь гипотетически. К примеру, контакт этот можно было бы назвать воздушным "резонансом", "ударом" подвижной воздушной струи о массу "стоячего" воздуха, "трением" той же струи о массу, "продуванием" и т.д. Так же трудно определить тип действия воздушной струи на источник звука у воздушных идиофонов. К примеру, это могли бы быть: "трение", "давление", "пневмоудар" и т.д. Именно эти обстоятельства и не позволяют пока добиться полного единства оснований подразделения на уровне подгрупп, так как духовые (о чем уже говорилось) определяются по типу прерывателя ("рассекателя") вдуваемой воздушной струи, характеризующего не сам процесс (который при определении способа звукоизвлечения — первичен), а приспособление, с помощью которого этот процесс осуществляется (что следует отнести уже к вторичным признакам). То же самое происходит и с воздушными идиофонами, где воздух (струя) — это средство, а не само действие, процесс, способ.

3. Если способ звукоизвлечения определяется без вынужденного нарушения существенности оснований подразделения, следующим по степени важности будет определение типа звукопроизводящего устройства (его конструктивных особенностей), или предмета, с помощью которого звукоизвлечение осуществляется.

4. При идентичности звукопроизводящего устройства (узла) — не влияющего на исполнительские возможности или тембр — следующим по степени важности фактором оказываются тесно связанные с конструкцией музыкальные возможности инструмента. В публикуемой таблице это нашло отражение в классификации мундштучных. Разница в исполнительских возможностях "натуральных" и "ладковых" была для нас гораздо важнее, чем: цилиндричность или коничность ствола инструмента, разница в

мензуре, наличие или отсутствие мундштучного углубления на конце ствола и т.п. То же можно сказать и о струнных щипковых и мембранных ударных, где деление на виды сделано с учетом, в первую очередь, музыкальных возможностей инструментов.

5. Следующим по степени важности фактором являются конструктивные особенности формы инструмента, а также способ держания и положение в пространстве. Причем, способ держания и положение в пространстве (требуемые для определения исполнителя) — наименее существенные и, как уже было сказано, не очень надежные факторы. Это же можно отнести и к направлению воздушной струи, иногда тоже фигурирующей в качестве основания подразделения.

6. Дальнейшее разделение теоретически возможно по разным показателям (например: материалу, из которого сделан инструмент, сравнительной характеристике тембра, бытовой функции инструмента и т.д.), но это уже затрагивает область более разветвленной систематики, которую целесообразно применять в несколько иных условиях, с другими целями, в рамках специальных исследовательских работ. В нашу задачу такая дифференциация не входила.

В процессе составления таблицы, одним из основных воззрений автора работы на проблему инструментария был идущий от классификационных принципов Э.Хорнбостеля-К.Закса (обращенных, прежде всего, к природе звука) тезис, сформулированный в данном комментарии следующим образом: инструменты — воплощение определенных идей звукоизвлечения; каждый инструмент — это материализация одного из способов звукоизвлечения или воплощенный в конкретном инструменте тип идеи звукоизвлечения. Именно это обстоятельство заставляло уточнять механику каждой первичной идеи, так как они могут возрождаться уже на новом качественном уровне, что очень важно и для музыкальной практики (ибо во многих забытых инструментах таятся еще большие возможности тембровой и художественной выразительности). В соответствии с этим хотелось бы видеть и классификационную систему прежде всего каталогом идей, а не простой инвентарной описью. Автор прекрасно сознает, что и в его варианте достаточно противоречий, быть может не во всем удачных терминов, что обусловлено компромиссным, строго говоря, научно-прикладным характером системы; но он стремился

только усовершенствовать существующую Классификацию и в каждом спорном случае выбирал если и не абсолютное, то хотя бы наименее противоречивое решение, сохраняя доступность и избегая, по возможности, самодовлеющего терминоворчества.

Жизнеспособность каждой научной системы заложена в способности развиваться, уточняться и обогащаться. Совершенствование аппарата исследования всегда было важным фактором движения науки вперед. Это закономерный исторический процесс. Стремление к точности терминологии, дифференцированности понятий, опора на четкие логические категории — бывшие некогда монополией точных наук — характерны сегодня и для наук гуманитарных. Автор считает, что терминология должна отражать наиболее полное понимание природы явлений. Сохраняя традиционную терминологию, быть может, не всегда удовлетворяющую этим требованиям, он стремился пояснять ее, уточнять смысл, дополнять имеющиеся определения, иногда расшифровывать их. Это и приводило к появлению в таблице — комментариев, примечаний. Автор надеется, что эти комментарии (как и представленные здесь пояснения) будут полезны тем, кто будет работать с таблицей, а сама она поможет широкому кругу учащихся ближе познакомиться с русскими народными музыкальными инструментами.

Литература

1. Большая Советская Энциклопедия. 3-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1969, т. I, с. 122-123, "Автоколебания".
2. Большая Советская Энциклопедия. 3-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1973, т. 12, с. 269, "Классификация".
3. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. 1-е изд. — М.: Музгиз, 1963.
4. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. 2-е изд. — М.: Музыка, 1975.
5. Вертков К. Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов народов СССР. — В сб.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. — М.: Музыка, 1973, с. 262-274.
6. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. — Л.: Музыка, 1975.
7. Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка. 3-е изд. — СПб., 1903, т. I, с. 1093, "Дмить", с. 1254-1255, "Дух".

8. Мадиевский И.В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования. - В об.: Актуальные проблемы современной фольклористики. - Л.: Музыка, 1980, с.143-170.
9. Hornbostel E., Sachs C. Systematik der Musikinstrumente. - Zeitschrift für Ethnologie, 1914, Bd. XLVI, N. 4-5, s. 553-590.
10. Sachs, Curt. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. - Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1920.
- II. Sachs, Curt. The history of Musical Instruments. - New York: Norton, 1940.

С.Н.Старостин

О НЕКОТОРЫХ РАЗНОВИДНОСТЯХ ПАСТУШЬИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ ВЕРХНЕЙ ВОЛГИ

Верхней Волгой принято называть часть реки от истока до г.Ярослава. Согласно современному административно-территориальному делению, бассейн верхней Волги охватывает территорию 8 районов Калининской области и 4 районов Ярославской области.¹⁾

Первое знакомство автора статьи с музыкальными инструментами верхневолжских пастухов произошло в ходе изучения рукописных материалов экспедиций, проводившихся Кабинетом народной музыки Московской консерватории в 1952 и 1959 годах. Участниками экспедиции 1952 года в Клиновском районе Московской области, в г.Талдоме и в г.Кимры Калининской области были записаны наигрыши, исполнявшиеся пастухами на "рожках" - инструментах амбушюрного типа с шестью игровыми отверстиями. В 1959 году экспедиционная работа Кабинета на-

1) Указанный регион неоднократно привлекал внимание исследователей крестьянского быта. Так, например, ценные этнографические сведения "с музыки пастухов" и их инструментах, встречающихся в районе г.Твери (ныне г.Калинин) можно найти в труде В.Преображенского, написанном в середине прошлого века /1/. В качестве применявшихся пастухами инструментов В.Преображенский упоминает "деревянные трубы", обитые берестой и "рожки, делаемые из жулеек о 5 дырочках, не совсем приятные для непривычного слуха по нечистоте и гнусливости звука" /1, с.365/.

Своеобразным наглядным пособием к названной работе можно считать коллекцию подлинных пастушьих инструментов Тверского уезда, собранных в начале XX века Д.Т.Яновичем и хранящихся в Государственном музее этнографии народов СССР/2/. В экспозиции музея "Срудия выпаса скота" представлено несколько экземпляров "рожков" и "труб", относящихся, согласно принятой классификации /3/, к двум видам ("ладковые" и "натуральные") одной подгруппы ("амбушюрные аэрофоны").

родной музыки проводилась в Калининском, Высоковском, Старицком районах Калининской области. Дневники экспедиции содержат описания пастушьих инструментов - "рожков" - язычкового типа, состоящих из пищика, игровой трубки и выделанного бычьего рога.

Не остались без внимания исследователей поволжские районы Ярославской области. Изучению песенной и, в особенности, инструментальной традиции данного региона были посвящены неоднократные экспедиции московского музыковеда К.М. Бромлей. Значительное место в полевой работе К.М. Бромлей было уделено поиску и фиксации пастушьего инструментария. С результатами этой работы были ознакомлены участники Всесоюзной инструментоведческой конференции СК СССР /4/.

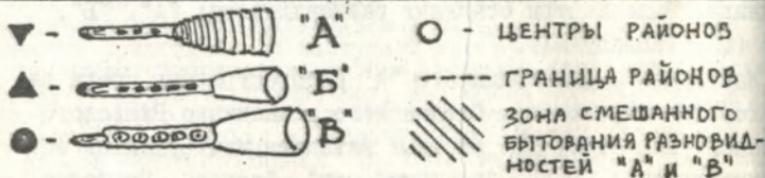
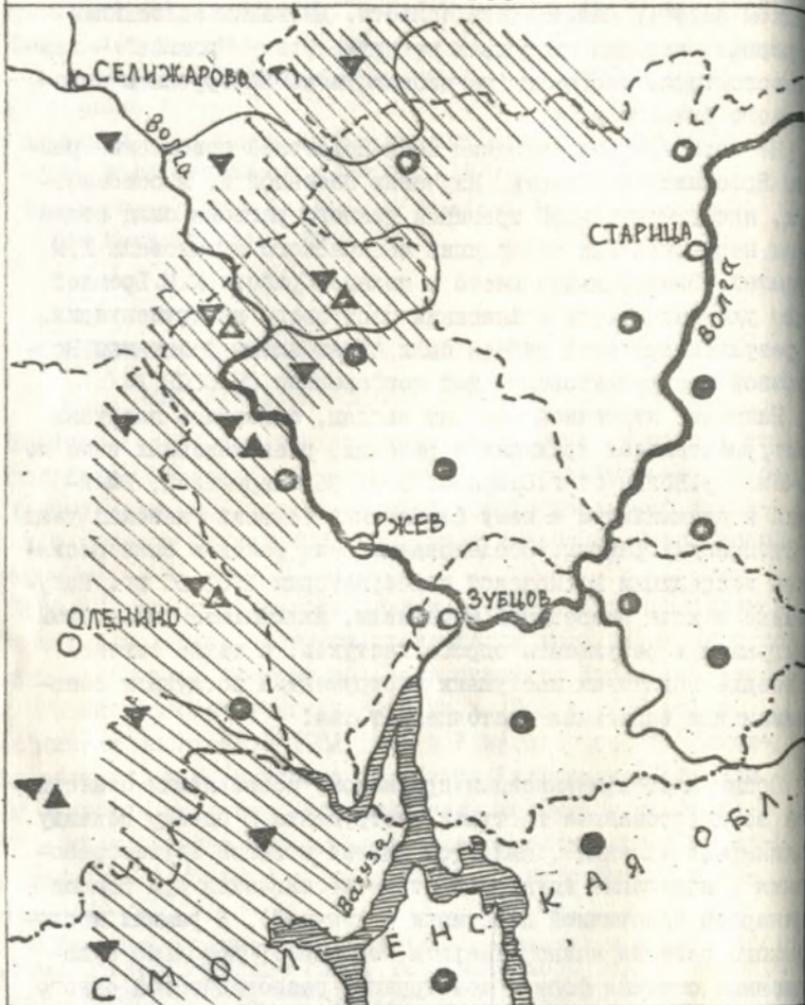
Наименее изученной, на наш взгляд, оказалась пастушья инструментальная традиция в районах, расположенных выше по течению р. Волги от г. Старицы. Это: Селижаровский, Ржевский и примыкающий к нему Оленинский (бывший Ржевский уезд) и Зубовский районы. Обследованию этих районов были посвящены экспедиции Московской консерватории 1983-85 гг. Полученные в ходе экспедиций материалы, включающие фонограммы наигрышей и результаты опроса пастухов, а также опытное освоение подлинных пастушьих инструментов послужили основанием для написания настоящей статьи.

Общим классификационным признаком, позволяющим отнести все зафиксированные пастушьи инструменты к одному подвиду (одинарная калейка), является единый принцип звукообразования ("колебание вдуваемой струи достигается при помощи одинарной эластичной пластинки - язычка"). В рамках исследуемого региона можно отметить локальные, довольно существенные отличия форм и конструкций разновидностей одного подвида. Выделим три основных разновидности: "А", "Б", "В" (см. Таблицу №1).

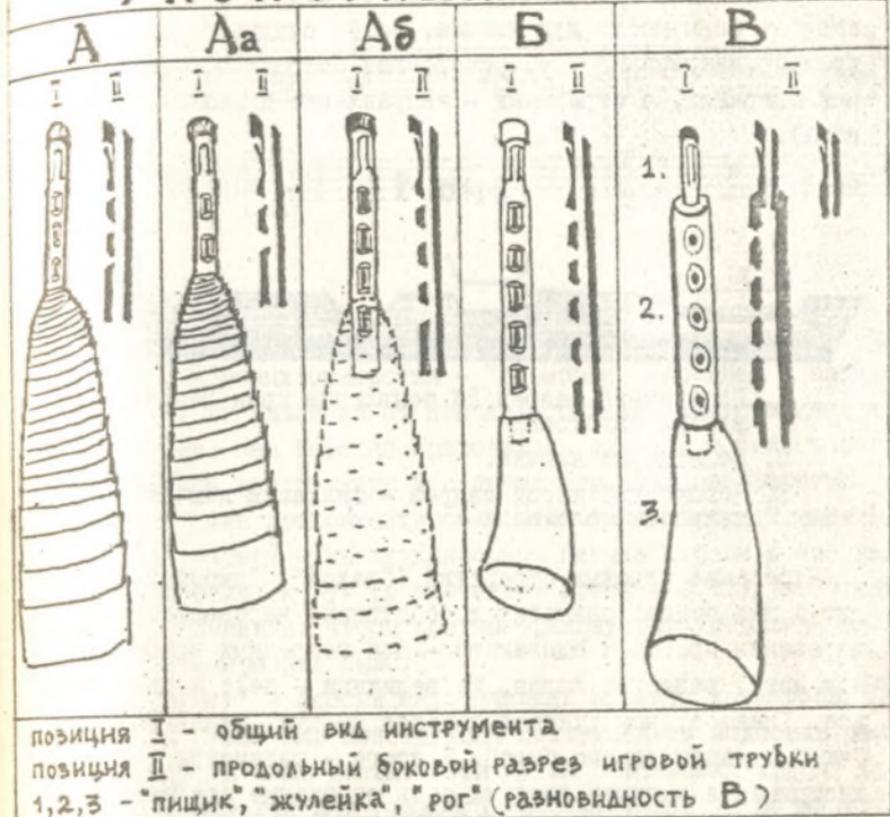
Инструменты разновидности "А" распространены среди пастухов Селижаровского, Оленинского и частично Ржевского районов (см. Карту I). Местные названия инструментов этой разновидности: "рог", "пастуший рог", "труба". Наиболее часто встречающееся название - рог. Инструменты названных

* см. Приложение №1, 19

РАСПРОСТРАНЕНИЕ РАЗНОВИДНОСТЕЙ



РАЗНОВИДНОСТИ



районов конструктивно-стабильны; состоят из двух частей: игровой трубки ("рожок", "станок", "жулейка", "дудка") и берестяного раструба ("труба", "рог"). Способ изготовления игровой трубки, включающий: получение заготовки (полый трубки), надрезание "язычка" и нарезание "ладов" - является единым в рамках рассматриваемого региона. Материалом заготовки служат: ольха, бузина, ива ("брёд"), черемуха, волчья ягода. Полуру трубку получают путем выкручивания из нее стержня. Делают это, как правило, весной, до Егорьева дня (23 апреля - ст. стиль) обычно в пору интенсивного хода сока. В это же время снимают с березы берестяную ленту ("берещину"), которая идет на раструб. Верхняя часть игровой трубки в готовом виде (с надрезанным язычком) носит

название "плишк". Изготовление язычка - наиболее ответственный этап, имеющий несколько ступеней. Вначале зачищается от коры место для язычка, затем следует собственно процесс надрезания (см. рис. I, где цифрами обозначен порядок операций, а стрелками - направление движения лезвия ножа).

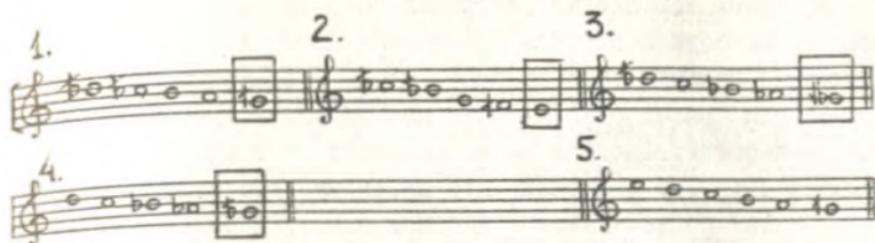
РИС. I.



1. Поперечный надрез до появления края лезвия ножа внутри заготовки.
2. Отщепление язычка.
3. Неглубокий косой надрез - фиксация язычка в определенном положении.

Нарезание игровых отверстий ("ладов", "дырочек") проходит в два этапа: разметка и собственно нарезание. Техника нарезания проста и одинакова - два встречных косых движения ножа; разметка ладов, их величина - дело индивидуальное. Главное, чем руководствуется пастух, делая разметку - "чтоб пальцам удобно было". В итоге - параметры готового инструмента в руках пастуха суть отражение особенностей строения его рук: толщины пальцев, их растяжки. Конструкция инструмента определяет его звукоряд. Таким образом, делая дудку (рожок, жулейку) "по своему подобию", пастух одновременно "производит" и свой звукоряд (см. примеры № I-4).¹⁾

- I) б - "полубемоль", понижение звука на 1/4 тона.
 † - "полудиез", повышение звука на 1/4 тона.
 √ - повышение или понижение звука менее чем на 1/4 тона.



Зафиксированные нами инструменты разновидности "А" имеют по 3 игровых отверстия - "переднее, среднее и заднее" (по мере их удаления от язычка). Однако, разговаривая с пастухами, нам нередко приходилось слышать о том, что существовали инструменты и с двумя игровыми отверстиями. Любопытно, как прокомментировал этот факт пастух Мушкин Н.И.: "... в старину и на двухдырошном пищике играли и еще как выговаривали, а тут (в довоенное время - С.С.) уже третью дырку применили, чтобы получше фиксировать перялив пальцем, чтоб поинтересней было."

"Перялив" - особый акустический эффект, характерный, пожалуй, лишь для конструкций инструментов подобных разновидности "А". Он достигается путем "настройки трубы" (раструба): сдвигая или раздвигая раструб, пастух добивается появления дополнительного тона вниз от основного при всех закрытых игровых отверстиях (пр. №1а - настройка инструмента на "перялив"; в пр. №1-4 появление дополнительного тона, соответствующего "перяливу", выделено рамкой).



Во время исполнения наигрышей "переливание" двух нижних тонов осуществляется при помощи периодического полустраивания пальцем (как правило, это — указательный палец левой или правой руки — "кто как привык") одного из игровых отверстий. Пастухи метко называют этот прием "подщелкиванием": "... а перялив кто передним, кто сядным, а кто задним подщелкивает" (Жиганов Ю.Г.). Небогатые по мелодике наигрыши, дополненные подщелкиванием и исполненные в живом темпе, несут в себе редкое тембровое богатство, особенно если они звучат в естественной акустической среде: на поляне в непосредственной близости от леса. Естественная среда довершает слуховое впечатление: возникает ощущение двухъярусного, двухголосного исполнения. "А без перялива не то, это одним голосом будет и всё" (Бурлаков И.А.). "Мы раньше как выгоняли — отец мой и я — он впереди, у него голос (инструмента — С.С.) потоньше, а я позади — у меня потоньше, так и играли: с перяливом и на перякличку, и очень было хорошо, и скот сам шел за тобой" (Разумихин И.Г.).

"Пастуший рог" — сигнальный инструмент. "Голос" его по утверждению самих пастухов слышен по утренней заре за 7-10 километров. Он прост в изготовлении и доступен в освоении даже детям — "все дети маленькие играли в рог во всех концах деревни" (Соловьев П.И.). Проста и понятна окружающим информация, содержащаяся в исполняемых на пастушьем роге наигрышах-сигналах. Непривычному, непосвященному в тонкости пастушьей "трубли" слушателю игра пастуха может показаться как свободная импровизация. На самом деле это не совсем так.

Время звучания "утренней трубли" пастуха было весьма продолжительным — 25-30 минут. Те ограниченные исполнительские музыкальные возможности пастушьего рога, которые заложены в его конструкции, при нетворческом подходе пастуха к исполнению могли навлечь на его голову множество критических замечаний со стороны односельчан. Нежелание получить пожизненную обидную кличку, возможно, являлось одним из стимулов, подвигающих пастухов на изобретатель-

ность. В самом деле, если вы попросите пастуха исполнить один из утренних наигрышей, а затем повторить его, то убедитесь, что повторение не абсолютно, оно сродни новой вышивке, выполненной при помощи тех же элементов, но в другой последовательности. Роль такого элемента (ядра, ячейки) в музыкальной ткани выполняет "сигнал-фраза", называемая пастухами "колено" - "Ну вот, три колена протрубил и хватит" (Мушкин Н.И.). 3-7 колен составляют "сигнальный блок"; несколько сигнальных блоков, исполненных с небольшими промежутками, образуют "сигнальную скитку".

Сигнал-фраза является носителем конкретного, понимаемого "дословно" односельчанами, смыслового подтекста, который, в свою очередь, играет основную роль в формообразовании сигнала-фразы. Так, например, первой фразе (пр. №3а) соответствует текст: "Выгоняю я". Одновременно эта фраза выполняет функцию ЗАЧИНА в сигнальном блоке.

Вариантов ЗАЧИНА может быть несколько:

"выгоняю" (пр. №2а, I)

"выгоняю я" (пр. №3а, I)

"выгоняю я коров" (пр. №4а, I)

Зачин - оповещение жителей села или деревни о том, что пастух вышел, находится на краю улицы и готов собрать и вести стадо на выпас.

Далее, как правило, следовал текст по выбору пастуха. Основное его содержание:

"выгоняйте-ка скотину" (пр. №2а - 2, 4;
3а - 3)

"выгоняйте вы коровок на росу" (пр. №4а - 3)

"выгоняйте-ка скотину на долину" (пр. №3а - 2)

Все это - свободные вариации, построенные на чередовании кратких и долгих, четных и нечетных слогоритмических фраз.

1. M.M. ♩=148 2. *mp. 2a.* 3.

4.

5. *ppp*

1. M.M. ♩=118 *mp. 3a.* 2.

3.

mp. 4a.

2.

4.

Соответствие музыкальной доле определенного слога понималось как "выговаривание". Умение "выговаривать" на инструменте весьма ценимо в сельской среде. Послушав игру умелого пастуха, сельский житель непременно уважительно заметит: "Видишь, как выговаривают!". Подобное может произнести и сам пастух, одобряя игровые качества своего инструмента, его способность "отдавать звук" (Соловьев П.И.).

Вернемся к таблице I. В группу разновидностей "А" помещен нами еще один инструмент — "А_С". Рисунок инструмента выполнен на основании описания пастуха Соловьева П.И. К сожалению, нам не удалось встретить подобные инструменты в живом бытовании, однако неоднократные упоминания пастухов Оленинского и Селижаровского районов (Соловьев, Егитанов, Разумихин) позволяют сказать несколько слов об этой разновидности. По описанию пастухов, это такой же пастуший рог, с той лишь разницей, что игровая трубка имеет еще одно, четвертое по счету, отверстие. "...Дырок делал четыре, а играл на трех, берещиной завертывал четвертую..." — (!? — в этом случае сохранялась природа сигнального инструмента и пастух мог свободно, не переучиваясь, исполнять привычную сигнальную музыку. Для чего же понадобилось четвертое отверстие? "...Без берещины (т.е. сняв раструб — С.С.) играл песни на четырех" (Соловьев П.И.). Появление четвертого игрового отверстия расширяло исполнительские возможности инструмента: становились доступными лирические, плясовые мелодии в объеме квинты. Таким образом, сигнальный инструмент утрачивал свое чисто прикладное значение и переходил в разряд бифункциональных (с точки зрения бытового применения) инструментов.

Можно предположить, что на некотором историческом этапе, с возникновением новых экономических условий, с появлением, развитием и возрастающим значением в быту новых песенных жанров (в частности лирических), пастухов перестала удовлетворять привычная конструкция пастушьего рога, существовавшая лишь как приложение к хозяйственной деятельности. Встала проблема выбора: что играть, на каком

инструменте. Пути ее решения, возможно, было несколько. Один — унификация, усовершенствование имеющегося в руках инструмента (от разновидности "А" к "А_г"), другой — функциональное разделение, примером которого могут служить инструменты ржевских пастухов.

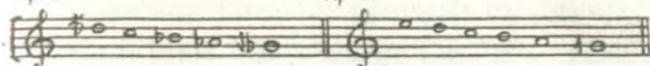
Кобков И.И. и его брат Кобков Л.И. имеют в своем пастушьем арсенале по два инструмента, один из которых — разновидность "А", другой, сделанный на основе игровой трубки от "рога" — "рожок", имеющий пять игровых отверстий и небольшой резонатор из коровьего рога (см. таблицу I, разновидность "Б"). Каждая разновидность остается верна своему назначению: "рог" сопровождает основные моменты пастушьих выгов, сбор стада и т.д., "рожок" сопровождает пастуший досуг, пригоден для исполнения различных песенных и плясовых мелодий (пр. №5а — "Семеновна", наигрыш под припевки, фрагмент).



Показательным явилось сравнение звукорядов двух, образующих рабочий комплект, инструментов пастуха Кобкова И.И. (пр. № 3,5, где 3 — звукоряд рога, 5 — звукоряд рожка). Если звукоряд рога является еще вполне "свободным", то звукоряд рожка уже подчинен интонационно "строгим" жанровым сферам лирической песни, припевочного наигрыша, пляски.

Пр. 3

Пр. 5



Разновидность "В" (см. таблицу I) распространена в Zubовском, Старицком, частично Ржевском и Оленинском районах. Местное название инструментов этой разновидности - "рожок". Конструкция инструмента трехсоставна: 1) "пищик" - полая трубка с надрезанным язычком, 2) "жулейка" - деревянная трубка с пятью игровыми отверстиями, 3) "рог" - резонатор из бычьего, воловьего рога.

Материалом для пищика могут служить молодые ветки черемухи, крушины, бузины, волчьей ягоды, жимолости. Опытные пастухи отдают предпочтение пищикам из "волчачника" (волчья ягода) и "желамуста" (жимолость), которые по их мнению отличаются особой звонкостью, гибкостью и, что особенно важно в условиях продолжительной пастбы, надежностью, долговечностью.

Заготовки для пищиков - полые трубочки, длиной 7-10 см - получаются способом выкручивания из веток "стержня". Нарезание "язычка" проходит в несколько этапов (см. рис. 2, 3), г, д, е.

1. Зачистка места для язычка.
2. Поперечный косой надрез до появления края лезвия ножа внутри заготовки.
3. Продольное отщепление язычка кончиком лезвия ножа.

Рис. 2



Рис. 3



Готовый пищик пробуется "на звук". Гибкость язычка проверяется во время звукоизвлечения путем легкого нажима на основание язычка верхними зубами исполнителя. Плавное

изменение высоты звука от "ми[♭]" до "ми[♮]" является показателем его хорошего качества.

"Жулейка" — игровая трубка — чаще всего изготавливается из клена или бузины. "...Берешь бузину с комля, сперва стержень выпихнешь, потом берешь жагалу и прожагаливаешь, чтоб чистая была". После того, как заготовка просохла, она очищается от коры и пастух приступает к разметке ладов "...либо по старой жулейке, либо, если не первый год играешь, то по своим пальцам размечаешь, чтоб на одинаковом расстоянии один (лад — С.С.) от другого был" (Красильщиков С.О.). Сами лады "прожагаливаются жагалом", т.е. прожигаются железным прутом, толщиной 5 мм. Для удобства исполнения на жулейке делаются небольшие углубления для пальцев.

Все пять ладов прожигаются на одной стороне игровой трубки. Жулеек с большим количеством игровых отверстий нам не приходилось видеть; отдельные единичные упоминания об инструментах с шестью, семью и даже восемью игровыми отверстиями приходится главным образом на Ржевский район.

Готовая жулейка, так же, как и пищик, проверяется на годность, для чего в ее верхний конец пастух с силой вдвухает воздух, в результате чего должен образоваться громкий чистый свистящий звук. На нижний конец жулейки насаживается раструб — крупный бычий рог, выделанный "до прозрачности" (Баранов М.С.). По мнению пастухов, чем крупнее рог, чем он тоньше выделан, тем "голос рожка лучше отдается". В промежутках между игрой раструб служит своеобразным футляром для хранения пищика и жулейки, предохраняя их от поломки.

Инструменты разновидности "В" отличаются от других разновидностей верхневолжских пастушьих инструментов не только конструкцией, но и тщательностью технологической обработки всех составных частей. Скажем, такие операции, как: прожигание, чистка внутренней поверхности ствола инструмента раскаленным "жагалом", шлифовка поверхностей игровой трубки, раструба, тончайшая обработка пищика — не характерны и не используются при изготовлении инструментов

разновидностей "А" и "Б". Особое внимание обращает на себя доводка пищика. И не случайно.

Рабочий диапазон рожка (по имеющимся фонограммам) равен дедиме; пять игровых отверстий жулейки дают "основной" звукоряд в объеме сексты (соль¹ - ми², пр. №6 - звукоряд).



Извлечение остальных звуков, без увеличения числа игровых отверстий, возможно лишь при овладении играющим техникой "игры на пищике". Прием этот некоторыми исследователями ошибочно понимается как передувание. Между тем, природа "игры на пищике" отлична, скажем, от передувания на кларнете. В последнем случае расширению диапазона инструмента помогает клапан дуодешимы, в первом - таким помощником являются верхние зубы исполнителя, способные в нужной степени ограничивать длину колеблющегося язычка, тем самым увеличивая частоту его колебаний.

Выход за рамки "основного" (фиксированного) звукоряда игровой трубки на "дополнительный" звукоряд ставит перед пастухом-рожечником проблему чистоты интонирования, проблему не типичную для пастухов, играющих на инструментах типа "пастушьего рога".

Прекрасной школой, оттачивающей слух играющего на рожке, является ансамблевая игра или "трубля артель" (3-5 человек), как ее называют пастухи Зубцовского и Старицкого районов. Некогда артельную трубку "зубцов" - так уважительно называли в народе Зубцовских пастухов - могли послушать не только свои тверские крестьяне, но и крестьяне Петербургской и Московской губерний: "Впрочем, есть у нас село Ульяновское..., прихожане которого ходят в Военные Поселения и С.Петербургскую губернию пасти стада и сла-

ются искусно игрою на рожках". /1, стр 412/ В настоящее время эту яркую и самообытную в прошлом инструментальную традицию можно считать угасшей. Одиночные, ныне еще здравствующие, первичные носители данной традиции своими пояснениями все же помогают пролить свет на некоторые профессиональные тонкости ансамблевой игры. Так, ниже приведены замечания одного из пастухов, высказанные им относительно техники исполнения рожечного подголоска: "Когда напрямую (т.е. подголосок - С.С.) играешь, можешь зубами вытягивать; чуть-чуть его (язычок - С.С.) притискиваешь, тут он дает визг или там тонкого. Зубы - большое дело."

Ярким примером функции ансамблевого подголоска является песенный наигрыш "Меж крутых бережков", записанный от прекрасного пастуха-рожечника, отлично разбирающегося во всех тонкостях пастушьей музыки - Красильщикова С.О., уроженца с.Никифоровского Зубцовского района (пр. №7, сольный вариант). Разыгрывая песенную строфу, исполнитель стремится максимально заполнить и обыграть "верхний этаж" звукового пространства хорошо знакомой и не раз исполняемой в артели песни. Лишь в заключительных каденциях ввиду своего "одиночества" и из желания "понятно" для постороннего слушателя закончить очередной куплет, исполнитель отказывается от подголосочного завершения, подготавливающего октавный унисон, оканчивая куплет вполне традиционным для сольного исполнительства нисходящим мелодическим оборотом.

В 1959 году в д.Заборье Калининского района студентами Московской консерватории был записан песенный наигрыш "Рябинушка" (пр. №8, фрагмент), исполненный дуэтом рожечников. На примере данного наигрыша, конечно, невозможно выявление комплекса всех музыкально-выразительных средств ансамблевой традиции, однако основные принципы прослеживаются довольно рельефно. Это, прежде всего, опора при исполнении на поэтическую строфу, наличие исполнителя-лидера и закрепление за ним функции подголоска, сильная вокализация каждым исполнителем своей партии, использование приема цепного дыхания, чувство партнера и, как следствие, возможное мелодическое переkreцивание голосов, по-

могающее выявлению индивидуальных особенностей каждого из исполнителей-пастухов.

Помимо песенных наигрышей, большинство "природных" пастухов имеет в своем репертуаре наигрыши прикладного значения, такие как: "Сбор", "Зов" (пр. № 9, 10, 11). Ладовая основа этих наигрышей — трихорд в кварте (ля-до-ре). Структурным же ядром "будущего" наигрыша является выбранная, в зависимости от ситуации, попевка-зов или попевка-сбор, которые искусно влетаются в музыкальную ткань сигнала, творимого каждый раз заново. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить два варианта наигрыша "Зов"; записанных в разное время от одного исполнителя (пр. № 9, 10).



Опора сигнальной рожечной музыки на трихорд в кварте, возможно, имеет вокальные корни. Необходимо отметить, что процесс обучения подпаса (будущего пастуха-рожечника) преумудростям пастьбы начинался с того, что опытный пастух заставлял подпаса "манить" заблудившуюся в лесу корову на голос: "Тву, тву, тву, милая, иди сюда" (пр. 66 — вокальная строка). Только после того, как мальчик преуспевал в этом занятии и коровы начинали откликаться на его голос, пастух доверял ему рожок.

Пр. 10

M.M. ♩ = 120-116

Зов оставшей
отровы

♩ = 112

♩ = 106-100

♩ = 106

ТБУ - ТБУ - ТБУ

М-АН ДО-НОЙ, Эй, ЛЮ-ЛЮ-ЛЮ - ЛЮ

Пр. 11

M.M. ♩ = 92

Атмосфера строгости и лишений, в которой происходило "воспитание" будущего пастуха, впоследствии была почти верной гарантией надежного, хотя и нелегкого заработка. Надо учесть, что в отличие от пастухов Селижаровского, Оленинского районов, Зубовские, Старицкие, Калининские пастухи, занимавшиеся отхожим пастушеством в крупных, экономически развитых районах и, в частности, в Подмосковье, испытывали сильную конкуренцию со стороны Владимирских пастухов, что обязывало их в совершенстве владеть не только приемами па-

1472

M.M. ♩ = 62

poco rit.

Pr. 8.

M.M. ♩ = 62

стыби, но и игрой на музыкальных инструментах. Добавим к этому и то, что часто умение пастуха играть на рожке было непременным условием его найма на работу в данной деревне или селе. Многие пожилые сельские жители Клинского, Дмитровского, Истринского районов еще помнят те времена, когда соревнования "на лучшего по профессии" среди нанимаемых пастухов проходили в их селах в виде импровизированных конкурсов почти каждую весну.

Завершая наш обзор пастушьих музыкальных инструментов верхней Волги, хотелось бы сказать следующее. Для инструментоведческой науки этот регион представляет несомненный интерес: в нем сосредоточено удивительное разнообразие форм и конструкций используемых пастухами музыкальных инструментов, каждому из которых присущи свои яркие и выразительные музыкальные возможности. В статье были затронуты лишь наиболее общие вопросы музыкально-выразительных особенностей народного инструментария данного региона. Вытекающих главным образом из особенностей конструкций инстру-

ментов. Рассмотрение широкого круга музыкально-теоретических вопросов, связанных с игрой верхневолжских пастухов - тема специального исследования.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Преображенский В., "Описание Тверской губернии в сельскохозяйственном отношении", - СПб, 1854.
2. Русские сельскохозяйственные орудия XIX-XX вв. Каталог коллекций Государственного музея этнографии народов СССР, - Л., 1981, с.29.
3. Гордиенко О.В., "Классификация русских народных музыкальных инструментов", - с.38 данного сборника.
4. Бромлей К.М., "Музыкальные инструменты ярославских пастухов", в сб.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки / музыкальный инструмент и инструментальная музыка / - М.: СК РСФСР, Объединенная фольклорная комиссия / Тезисы конференции /, 1974, с.133-137.

Т.А.Старостина

ПО СЛЕДАМ А.В.РУДНЕВОЙ

(заметки о курской инструментальной традиции)

За последние четыре года (1984-88) сотрудниками Лаборатории народного музыкального творчества Московской консерватории было предпринято несколько экспедиций в Курскую область по следам А.В.Рудневой. Летом 1984 года состоялась поездка в один из давних заповедников курской инструментальной традиции - деревню Будиче Больше-Солдатского района и прилегающие к ней села. Полного инструментального ансамбля в том составе, как его застала А.В.Руднева в 50-е годы, сегодня услышать в этих местах уже нельзя. Все реже встречаются умелые исполнители на духовых инструментах.¹⁾

¹⁾ Симптоматично, например, что лучшая рожечная запись 1984 года - это копия (!) случайно найденной бытовой записи исполнителя, недавно скончавшегося.

В ансамбль прочно вошли балалайка и гармонь. Традиционные наигрыши "Тимоня", "Чибатуха", "Под мельничкой" и другие продолжают здесь бытовать, но в существенно ином тембровом облике, нежели 20-30 лет назад: на смену прозрачным полифоническим переплетениям мелодий у духовых (кутиклы, дудка, пыжатка, рожок) пришли мощные аккордовые массивы у гармони и струнных (скрипка, балалайка). Тот же "Тимоня" в сегодняшней "инструментовке" звучит не в пример ярче и удалее прежнего, но теряет переливчатость и пространственную легкость звучания, знакомые нам по старым записям.

Включение в ансамбль гармони предопределило судьбу наиболее самобытной местной инструментальной традиции — кутикальной. Во-первых, нежный звук кутикл теперь неслышен в мощном аккордовом звучании. Во-вторых, если кутиклы и присутствуют, то их тонко разработанные полифонические линии теряют свой основной смысл и оказываются лишь голосами аккордового пласта. В-третьих, в прежнем традиционном составе играющая кутикальница (в отличие от придувавших) выполняла функцию "дирижера", а группа кутикл составляла основу ансамбля; в современном же составе функции управления отошли к гармонисту.

Для нынешнего собирателя встреча с искусной кутикальницей — редкая удача. Заметным событием экспедиции 1984 года (рук. А.С.Кошелев и С.Н.Старостин) стало знакомство с замечательной будишанской кутикальницей Мариной Алексеевной Бочаровой (местной уроженкой, 1914 г.р.). От М.А.Бочаровой было сделано множество записей различных вариантов традиционных наигрышей, большинство из них — трехголосные, с "двойным" наложением (поскольку столь же умелых кутикальниц в округе не осталось)¹⁾.

¹⁾ "Двойное" наложение делалось так: сначала записывалась основная партия кутикл; потом сделанная запись звучала, а Бочарова под нее исполняла партию "малых придувальных", — в это время второй магнитофон работал в режиме записи, и делалась запись двухголосия; далее звучало двухголосие, а Бочарова подстраивала к нему партию "больших придувальных", — первый магнитофон в это время снова записывал: получалось 3-х голосие, в котором все три партии исполнялись одной кутикальницей и в процессе записи "накладывались" друг на друга.

ченная бестолковостью москвичей, сама "квикающим" голосом выводит партию рожка или дудки. Постепенно из мелодии М.А. Бочарова вычленила отдельные тоны и "выкукивает" их более явственно. Следовательно, в сознании кутикальницы постоянно звучит полная партитура, а квиканье — не что иное, как пунктирное (в фактурном смысле — пуантилистическое) воспроизведение отдельных ее голосов.

Общий исследовательский подход к изучению кутикальной традиции до сих пор не предполагал анализа всего комплекса исполнительских приемов (того, что применительно к композиторской музыке входит в понятие "артикуляция"). Между тем, продолжительное общение с М.А.Бочаровой заставило нас обратить особое внимание на эту сторону исполнительства. В частности, мои попытки придумать тут же Бочаровой пресекались: "Не ладишь!" Дело, однако, было не столько в ритме, сколько в несоблюдении должной (и неведомой нам) техники игры. "Ладить (слаживать, подлаживать)" — в понимании кутикальницы — это играть "как надо", "как должно" в отношении всего — высоты, ритма, приемов звукоизвлечения (а не только ритмически исправно, как поначалу считали мы. Думается, что к неделимому комплексу народных исполнительских приемов можно поэтому применить специальный термин "ладование".

У искусной кутикальницы каждый тон имеет индивидуальный "исполнительский" облик. Это можно утверждать с большой долей уверенности, потому как обучая, М.А.Бочарова упорно добивалась, чтобы один тон игрался коротко, другой протягивался, третий акцентировался и т.д. Потом исполнительница сама призналась: "А ведь как подумаешь, это ж и вправду очень сложно — ведь знать надо, у какую как "грать..."

Реальная картина кутикального звучания на бумаге, скорее всего, невоспроизводима. Но, осмелившись применить некоторые приемы нотирования, принятые в новейшей композиторской музыке, все же можно попытаться без упрощения записать

1) В противоположность исполнительскому ладу, "ладование" — негодное исполнение иногда определяется глаголами "бор'новать", "бунтовать", "прибрехивать".

партитуру кутикального ансамбля, в котором все партии исполняет М.А.Бочарова:

"Под мельничкой"

The image shows a musical score for three parts. The top staff is a vocal line with lyrics and some handwritten notes above it. The middle and bottom staves are instrumental parts. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets. There are some handwritten annotations above the vocal line, including 'фис-фэ' and 'фис-фэ'.

Возможно, "рисованная" партитура окажется еще точнее: I)

голос	мизютка	фис	фэ	фис-фэ	фис-фэ
I пара:	элимизютки и средняя подгудень гудень	▶	▶	▶	▶
II пара:	элимизютки средняя подгудень	▶	▶	▶	▶
III пара:	подгудень гудень большой гудень	▶	▶	▶	▶

Нельзя не усмотреть парадоксального на первый взгляд сходства самой идеи исполнительской неповторимости каждого тона в кутикальной традиции — и в джазовой импровизации, а также в современной композиторской музыке. Превращение созвучия или единичного тона в "звучность" (т.е. общего явления в индивидуальное), сыгравшее огромную роль в развитии композиционной техники XX века, любопытным образом смыкается с интуитивными находками мастеров народного инструментального исполнительства. 2)

- | | |
|--------------------------|-------------------------------------|
| I) ▶ - staccato | ▬ - dim. на одном протянутом тоне |
| ▼ - attacca | ▬ - ровный тянущийся тон |
| ▲ - cresc. на одном тоне | ▬ - интонация и динамика "квыканья" |

2) Существенно, что проблема "разработки звука" (созвучия) отнюдь не всегда в музыке XX века связана с диссонант-

Познакомившись с тонкой артикуляционной разработкой кутикальных партий, трудно полностью согласиться с текстом А.В.Рудневой об аккомпанирующем значении придувальных партий, "гармонически обрамляющих мелодию" (6,154). Вернее было назвать их функции гетерофонно-контрапунктирующими. Тем более, что слышимость линий, прозрачность ткани очень высоко ценятся исполнителями. М.А.Бочарова нам разъясняет: "Кутиклы и рожек — самая прозрачная музыка! Со скрипкой — нето!"

Как только в курском ансамбле появилась гармонь, вопрос о высотном строе и ладе кутикальных партий отпал сам собой — кутиклы теперь строят под гармонь, чаще по звукам мажорного пентахорда. Однако, имеющиеся сольные записи дают иное представление об отношении исполнительниц к отроку кутикл. Так, в известном по пластинке "Тимоне" из с.Плехова явно слышится малая терция, а в одной из старых записей (автор записи Е.Руднева) М.А.Бочарова играет "Тимоню" в ладу с увеличенной секундой. Вспомним попутно, что участники курского ансамбля, настраиваясь, очень приличливо вслушиваются в стройность основного устоя, но специально не выстраивают, скажем, квинту от него (в противоположность академическим ансамблям). Поэтому было бы натяжкой теоретически закреплять за намигршем определенный звукоряд: неунывавший "Тимоня" отнюдь не всегда "мажорен".¹⁾

ностью гармонии или крайней новизной композиционного языка. Уже позднего Римского-Корсакова заботила красочность созвучий; его прямым последователем в этом стал Стравинский. Наибольший интерес к артикуляции проявляют русские советские композиторы послевоенного поколения: Р.Щедрин, Н.Сидельников, Н.Коридорф

Некоторые исполнительские приемы в кутикальной традиции имеют сходство с джазовой артикуляцией (прежде всего т.н. "свингование"). Заметим, что и джаз оперирует несложными гармониями, но там куда важнее не само созвучие (или тон), а то, каким он будет с точки зрения штриха, громкости, силы взятия, тембра и т.п.

¹⁾ Отметим, что наше современное (еще точнее, профессиональное) ощущение эмоциональной окраски лада далеко не всегда совпадает со слышанием народных исполнителей. Музыкант-профессионал невольно приписывает знакомую ему (европейскую классико-романтическую) семантику народно-песенным ладам.

Попытаемся уточнить вопрос о ладовой стороне курских наигрышей. Звукоряд кутикл – это прямое следствие принципов их изготовления. Весь процесс изготовления инструмента подробно описан А.В.Рудневой (6,144). Автор справедливо указывает на образующуюся нейтральную терцию (6,145) от основного устоя. Все остальные интервалы также не будут строго соответствовать темперированному диатоническому ладу. Это явление А.В.Руднева предлагает называть "приблизительной" диатоникой (6,145).

Любопытное свойство высотного мышления кутикальниц (в том числе М.А.Бочаровой) – своего рода "недооктавность". Заключается она в том, что высота большого гудня третьей пары никак не координируется с высотой мизютки первой пары. Между тем, согласно имеющимся условно-диатоническим расшифровкам, они должны составлять октаву. На практике же вместо нижней кварты может быть тритон или другой широкий интервал (шире малой терции). В последней экспедиции 1988 г. М.А.Бочарова изготовила в нашем присутствии комплект кутикл (по образцу своего), где большой гудень отстоял от гудня первой пары приблизительно на большую терцию и с мизюткой первой пары образовывал интервал, близкий нейтральной септимере. Исполнительницу это ничуть не смутило – октавной "коррекции" она и не предполагала делать. Для нее, как выяснилось, было существенно другое – геометрическая пропорция длины большого гудня и мизютки. Мастерница несколько раз повторила: "Гудень – в две мизютки". Скорее всего, "недооктавность" мышления свойственна не только инструменталистам, но и песенницам. Ладовый анализ значительного числа курских песен (по сборнику А.В.Рудневой (5) и рукописным расшифровкам Лаборатории народной музыки МДОЛГК) убеждает в

В то же время мы часто оказываемся неграмотны в области действительной семантической принадлежности народных интонационных комплексов. Так, в одной из экспедиций в Смоленскую область (1986 г.) нам довелось наблюдать, как сравнительно молодая сельская женщина при звуках свадебной песни не могла сдержать слез: "Ой, не могу! Ну такая песня тревожная!" Между тем, песня была вполне "мажорна". Тут уместно вспомнить, что древними теоретиками упоминался не только этот лада, но и этот ритм. Возможно, в таких случаях мы имеем дело с подобным же явлением.

исключительной распространенности олиготоники. Думается, что обнаруженные сравнительно недавно параллели в ладовых системах русской народной песни и знаменного распева (7,9), состоящие в родстве малообъемных "обиходных" ладов и применении неоктавного обиходного звукоряда, подтверждают тезис и "недооктавности" народного ладового мышления.¹⁾

При всей нестабильности звукорядов кутикальных наигршей, все же кажется возможным выделить одну ведущую тенденцию в построении инструментальных звукорядов. Как известно, стволы равно отличаются по длине один от другого на ширину большого пальца мастерицы-изготовительницы. По тому же принципу - на равных расстояниях - в соответствии со строением руки исполнителя, делаются игровые отверстия на многих пастушьих духовых инструментах (8,4). Получаемый в результате звукоряд, хотя и может быть зафиксирован как "приблизительно" диатонический со знаками повышения и понижения, индивидуален именно своим несовпадением с темперированной диатоникой. В отличие от темперированной диатоники интервалы подобного звукоряда условно равны друг другу. Конечно, если применить метод автоматической расшифровки, то ЭВМ выявит небольшую акустическую разницу между ними, но тенденция выравнивания интервалов между ступенями будет прослеживаться весьма четко. Видимо, это явление может быть сравнено с феноменом "микротемперации" (2,46-50), но лишь сравнено, а не идентифицировано, так как в русской инструментальной музыке данный процесс идет на основном ладовом уровне, а не в сфере микроладовости. Для автономного определения описанной особенности можно предложить самостоятельный термин "эквилика", отражающий своеобразные качественные свойства

Если допустить, что в основе ладовой системы традиционной инструментальной музыки лежит эквилика, тогда вполне объясним принцип ансамблевой "подстройки", показанный нам в 1988 году Бочаровой. В основной паре у кутикальницы не

1) "Недооктавность" мышления ярко проявляется там, где высотная организация несомненно модальна - в календарных, свадебных, таночных песнях.

пять, а семь стволов, высотно равно отличных друг от друга. Если рожек или (теперь) балалайка "не дотягивают" до нужной высоты (т.е. высоты гудня первой пары), тогда кукликальница использует не верхнюю пятерку стволов, а среднюю или нижнюю.

Проблема типологии высотной организации курских наигрышей А.В.Рудневой специально не затрагивается. Например, на с. 162 читаем: "Ладовые функции дудочек в разных мелодиях различны. Так, например, в "Тимоне" и "Чибатухе" пять звуков соответствуют звукоряду мажорного квинтового (подчеркнуто мною - Т.С.) лада. А в пьесе "А я вторничала" или в "Смирёнушке" подгудень выступает в роли первой ступени лада, а гудень - III ступени минорного лада." Отметим, что автором тонко подмечена неполная форма лада "Тимони". Другой же пример, "А я вторничала", любопытно рассмотреть повторно.

The musical score consists of five staves. From top to bottom, they are labeled: кукликальница (I, II, III), рожек, пыжатка, and скрипка. Each staff contains a melodic line. To the right of the staves, there are chord diagrams for each instrument, represented by letters H, Г, К, and О on a five-line staff. The diagrams show the following notes: кукликальница (I) has H, Г, О; кукликальница (II) has Г, H, О; кукликальница (III) has H, К, Г; рожек has H, К, Г; пыжатка has H, Г, К; and скрипка has H, Г, О.

Очевидно, что во всех партиях используются неполные (или точнее, немногозвучные) формы лада. Явственна также полифоническая природа инструментального многоголосия. В основе наигрыша - антемитонный тетрахорд в квинте.

Высотная структура строится на неизменном звукоряде — то есть высотная организация модальна.¹⁾ Воспользовавшись системой модальных функциональных категорий, намечавшейся в последней работе А.В.Рудневой (7) и разработанной русской медиевистикой (1,7,9), определим функциональную организацию наигрыша.

Во всех партиях использован пентатонический род лада в форме ангемитонного тетракорда. Схематически представим функциональную организацию всей партитуры:

	Н/начальный/	Г/господствующий/	К/конечн./
кутиклы: I	Ре	Фа	Ре
II	Соль	Фа	Соль
III	Ре	До	Ре
рожок:	До	Соль	До
пычатка:	Соль	До	Ре
скрипка:	Соль	Соль	Соль

В итоге выстраивается полилад, состоящий из нескольких субладов: "Ре" автентический (кутиклы I); "До" плагальный (кутиклы III, пычатка, скрипка); "До" автентический (рожок); "Соль" "свернутый" плагальный (кутиклы II).

Обратимся к полифонно-аккордовой вертикали: ее звуковой состав строится (как и партии отдельных инструментов) на том же неизменном звукоряде, только "свернутом" в вертикаль. Общая звуковая картина представляет собой "гомон" мягкодиссонантных кварто-секундовых созвучий. Заманчивым кажется в квинтовых сопоставлениях "до-соль" усмотреть тонико-доминантовые соотношения. Говорить здесь о тональности как таковой, однако, не приходится, поскольку нет ни тоники, ни доминанты в полных аккордовых формах и отсутствует важнейший фактор тонального тяготения — вводный тон. Но интересна именно функциональная неоднозначность этой высотной структуры, в которой наблюдается постоянное соперничество двух устоев — "до" и "ре" ("до" поддержива-

¹⁾ Поэтому применение к подобному материалу тонально-функциональных категорий (3,4,6) кажется неубедительным и затрудняющим проблему.

ется "господствующим" Соль, а "ре" усилено своими мелодическими позициями и "господствующим" Фа), а модальная функциональность (с триадой Н - Г - К) сосуществует с кватритональной (соотношение До-Соль).

Несомненно, одна из неповторимых и привлекательных черт курской инструментально-ансамблевой музыки заключается и в этой многозначности, неуловимости и изменчивости ее ладового облика.

Цитированная литература

1. Азбука знаменного пения старца Александра Мезинца (1668-го года). Изд. с примечаниями С.В.Смоленского. - Казань, 1888. - 132 с.
2. Алексеев Э. Проблемы формирования лада. - М.: Музыка, 1976. - 288 с.
3. Бершадская Т. К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни. // Проблемы лада. - М.: Музыка, 1976. - С.181-191.
4. Коптев С. О явлениях полиладовости, политоникальности и политональности в народном творчестве. // Проблемы лада /.../ С.191-208.
5. Руднева А. Народные песни Курской области. - М.: Сов. комп., 1957. - 127с.
6. Руднева А. Курские танки и карагоды. - М.: Сов.комп., 1975. - 309 с.
7. Руднева А. К современным методам /.../ народной песни. // Вопросы методологии советского музыкознания. /Сб. трудов МДОЛК. - М., 1981. - С.77-99.
8. Старостин С. О некоторых разновидностях пастушьих инструментов Верхней Волги. С.64 наст. сборника.
9. Фёдорова Г. К проблеме связи ладового мышления в русской монодии и русской народной песни. // Проблемы стиля в народной музыке. /Сб. трудов МДОЛК. - М., 1986. - С.121-131.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОБИРАНИЯ НАРОДНОЙ БАЛАЛАЕЧНОЙ МУЗЫКИ НА ЮГЕ РОССИИ

В последние десятилетия в изучении русского инструментального фольклора наметился и с годами все более возрастает интерес к современному народному инструментарию. Объектами изучения все чаще становятся сельские гармонисты, исполнители на мандолине и гитаре и, конечно же, народные балалаечники-любители. Причина возросшего интереса к искусству этих музыкантов может быть объяснена тем, что старинные формы народного музицирования постепенно уходят из повседневного быта, уступая место новым формам любительского бытового музицирования на инструментах, которые, казалось бы, уже давно и хорошо изучены. Практика современной фольклористической работы показала, что это далеко не так. Эти формы народного музицирования также, как и традиционные, с многовековой историей, требуют от фольклористов повышенного внимания.

Балалайка, как инструмент массового бытового музицирования имеет широкое распространение на территории РСФСР и по сей день. Особенно многообразно народная балалаечная традиция проявляется в южных областях России — в Курской, Белгородской и Воронежской, а также в некоторых граничащих с ними соседних областях. Этот обширный регион, благодаря широкой собирательской работе последних десятилетий, постоянно пополняет копилку собирателей новыми сведениями об искусстве сельских балалаечников.

Систематическое собирание образцов народной балалаечной музыки на юге России было начато силами сотрудников и студентов московской консерватории сравнительно недавно — в конце 70-х годов. Оно активно и плодотворно продолжается и в настоящее время. Из экспедиций привозят не только записи сольных наигрышей, но и яркие образцы ансамблевого творчества, сформировавшегося в условиях повседневного бытового музицирования.

Перед начинающими собирателями инструментальной музыки и, в частности, балалаечной, нередко встает ряд специфических проблем. Главными среди них являются: выявление наиболее ценных с художественной точки зрения наигрышей,

фиксация исполнительских приемов, характерных для непрофессиональных музыкантов, постижение эстетических принципов, которыми руководствуются народные балалаечники. В последние годы стали появляться методические работы, соответствующим образом ориентирующие собирателей народной балалаечной музыки. Но таких работ мало, и они не всегда доступны. Так, брошюра В.К.Галахова¹⁾ издана тиражом 100 экземпляров, хотя адресована самому широкому кругу собирателей и отличается большой четкостью и разработанностью методики по ряду принципиальных вопросов полевой работы инструментоведа-этномузыколога. Малодоступны работы ленинградского музыковеда Ю.Е.Бойко, обобщившего опыт собирания инструментальной музыки в районах русского северо-запада.

Данная статья является попыткой раскрыть принципы работы собирателя балалаечной музыки в условиях экспедиций именно в южнорусские села, так как особенности народного музицирования в них имеют свои специфические черты.

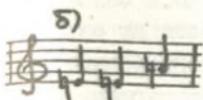
Одна из основных задач собирателей при установлении контакта с народными балалаечниками — фиксация тех строев, в которых исполняются или могут быть исполнены наигрыши. На юге России многие балалаечники, как правило, играют в двух строях, "балалаечном" и "гитарном" и, кроме того, знают о существовании других строев. Популярность разных строев неодинакова. Есть строи, встречающиеся постоянно, а есть и такие, которые за десятилетний период работы попали лишь однажды. Вот перечень строев, записанных от народных музыкантов юга России с 1978 по 1988 годы, приведенных в порядке убывания их популярности: ²⁾

1) В.К.Галахов. "Народные балалаечники бесписьменной традиции" (Методические рекомендации по собиранию балалаечных наигрышей), Тула, 1980.

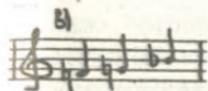
2) Высота строев приводится условная. Реально она может быть и выше, и ниже.



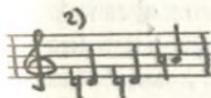
- самый распространенный строй, так называемый "гитарный", или "под гитару"; на нем исполняется большинство наигрышей



б) - занимает второе место по степени распространенности; народным музыкантам хорошо известно, что этот строй употребляется профессиональными балалаечниками, его так и называют - "балалаечный строй"



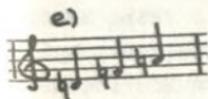
в) - секундово-терцовый строй, называемый народными музыкантами "минорный" (не путать с настройкой по звукам минорного трезвучия), ряд наигрышей на этом строе записан в с.Щедратово Волоконовского р-на Белгородской области и в хут. Мрыховский Верхнедонского р-на Ростовской области; наигрышей на этом строе существует немного



г) - этот строй зафиксирован однократно в экспедиции 1981 года в с.Гостовье Алексеевского р-на Белгородской области, на нем исполнено всего два наигрыша; исполнитель Т.Р.Дрожжин (1911 г. рожд.) назвал этот строй "под мандолину"



д) - имеется лишь один образец наигрыша на этом строе, он был записан в 1983 году в с.Березовец Поньровского р-на Курской области, исполнитель не охарактеризовал его никаким специальным термином



е) - записан на этом строе также всего один наигрыш от уроженца г.Анна Воронежской области в экспедиции 1988 года; по предположению музыковеда В.Платонова (Ленинград), этот строй был употребляем на балалайке в XVIII веке¹⁾

Хотя последние четыре образца строев являются сегодня редкими, косвенные упоминания об их бытовании в прошлом

¹⁾ Мы ссылаемся на устное сообщение В.Платонова на Всесоюзной этномузыкальной конференции памяти Г.М.Хоткевича (14-17 ноября 1988 г.) "Опыт реконструкции строя балалайки XVIII в."

довольно многочисленны. Поэтому собирателям не следует упускать возможность, общаясь с народными музыкантами, выяснить: существуют эти, или какие-либо иные строи в обиходе балалаечников?

Вопросы отношения народных музыкантов к качеству звука инструмента могут оказаться для исследователя весьма важным "ключом" в раскрытии их эстетических критериев. Вникая в технические тонкости, такие, как подгонка подставки, натягивание струн различной толщины, учитывая ряд других, на первый взгляд незаметных "секретов" сельских балалаечников, можно составить представление о тех требованиях, которые народные исполнители в тех или иных регионах предъявляют к инструментам.

Разными исследователями на материале, собранном в различных местностях, сделан примерно один и тот же вывод — народные балалаечники уделяют большое внимание качеству струн.¹⁾ Начинающему собирателю обязательно следует обращать внимание на то, какие это струны — самодельные (изготовленные из подручных обрывков проволоки), или фабричного производства? Чем хороши с точки зрения народных балалаечников струны одной толщины и чем плохи другой? Не всякая проволока годится на самодельные струны. Отсюда вопрос: какая предпочтительнее — стальная или изготовленная из сплавов?

Для многих фольклористов в последнее время оказалось неожиданностью, что в некоторых областях юга России до сих пор можно встретить самодельные балалайки, а также инструменты, изготовленные кустарным способом. Экспедиция в Белгородскую область и некоторые другие области юга России

1) Об этом неоднократно упоминается в работах В.К.Галахова и Ю.Е.Бойко. Первый делает свои выводы на материале, записанном от народных балалаечников Дальнего востока, второй опирается на материалы, собранные в северо-западных областях РСФСР — Калининской, Ленинградской, Псковской. Автором настоящей статьи были опубликованы наблюдения, сделанные им в Белгородской области (см. статью "Традиция балалаечных ансамблей в Белгородской области" в сб. "Проблемы стиля в народной музыке" — Москва, 1986).

дали сведения о том, что такие инструменты у местных музыкантов встречаются довольно часто. В г. Алексеевка Белгородской области инструменты кустарного производства свободно продавались еще несколько лет назад, и любители охотно их покупали. Эти балалайки имеют 5 струн, две верхние пары настроены в унисон. В самом Алексеевском районе и в районах соседних с ним нам неоднократно приходилось встречать 5-6 струнные балалайки. Часто сами музыканты переделывали 3-х струнные балалайки на 5-6 струнные. В ряде деревень Чернянского района мы обнаружили сходные способы однотипных переделок, суть которых заключалась в том, что на головку 3-х струнной балалайки промышленного производства устанавливался дополнительный блок из трех колков. Это был, как правило, блок от обычной семиструнной гитары. Брался четырехколковый блок, один из колков обрезался, а остальная часть блока крепилась на головке.

Большой интерес представляют инструменты, сделанные собственными руками музыкантов. У таких любителей нет единых правил изготовления балалаек. Например, гриф может быть взят от другой, ранее бывшей в употреблении балалайки, в другом случае используется фабричный кузов, а гриф выструган из ножки от табурета. Попадаются инструменты, полностью изготовленные самими исполнителями. Практически всегда мастерами за основу берется фабричная балалайка. Варьируется лишь материал, идущий на изготовление инструмента. В этом случае существует одна общая закономерность — гриф изготавливается из твердых пород древесины, а кузов — из мягких.

Обязательно следует обращать внимание на те мелкие доделки и "доводки", которые народные балалаечники осуществляют на фабричных балалайках. Одним из основных недостатков фабричных инструментов считается слишком высокая подставка (часто называемая "кобылкой"). Ее стачивают либо сверху, либо снизу. Народные музыканты довольно часто прибегают к опиливанию ладов. Напильником закругляют окончания ладов, лежащих под верхней по высоте струной. Это

значительно облегчает движение левой руки по грифу и способствует более успешному выполнению различных технических приемов.

В Алексеевском и пограничных с ним районах Белгородской области существует стиль игры, который отличается необычайной мягкостью и просветленностью звучания. Это связано с тем, что некоторые балалаечники пользуются плектрами, как правило, самодельными, изготовленными из кусочков тонкой проволоки, или зубцом от расчески. Использование плектра создает предпосылки для выявления мелодической стороны наигрышей, т.е. облегчает исполнение одnogолосных построений, в то же время изменяет окраску звука, отчего наигрыши, исполненные таким образом, приобретают лирический, просветленный характер.

Жанровая классификация южнорусских балалаечных наигрышей еще требует своего окончательного уточнения. Но сейчас уже можно вполне определенно говорить о группах, объединенных общими чертами.

Первая группа — наигрыши, имеющие распространение не только на юге России, но и практически звучащие на всей территории ее. К таким относятся общеизвестные варианты "Страданий", "Барыни", "Камаринской", "Семеновны", а также широко известные песенные и танцевальные наигрыши — "Краковяк", "Коробейники", "Выйду ль я на реченьку" и ряд других.

Наигрыши другой группы характерны для всей, или для значительной части территории юга РСФСР. К ним относится "Матаня", центром бытования которой можно считать Воронежскую область. В то же время этот наигрыш широко распространен на территории ряда других южных областей. Наигрыш "Блецкий" имеет распространение в местах, находящихся ближе к центральным областям России, а южнее его почти не играют. В пограничных с Украиной областях нередко можно встретить песни и наигрыши украинского происхождения. В репертуаре белгородских балалаечников часто встречается, например, "Гопак" — известный народный украинский танец.

Наличие особых групп наигрышей, характерных для небольших регионов — явление, в достаточной степени распространенное на юге России. Вот несколько примеров.

На территории курско-белгородского пограничья (по современному административно-территориальному делению) в Суджанском, Больше-Солдатском, Беловском и Оболяньском районах Курской области бытует "семья" местных наигрышей. Это "Тимоня", "Сидор", "Чиобатуха", "Под мельничкой", "Батюшка" и некоторые другие.¹⁾ Издавна эти наигрыши звучали в исполнении ансамблей, включающих в себя старинные русские народные инструменты: кутиклы, дудки, пычатку, жалейку, скрипку. По мере исчезновения этих инструментов из повседневного музыкального обихода происходит процесс замещения их в сельских импровизированных инструментальных ансамблях на инструменты более позднего происхождения, в числе которых балалайка начинает занимать одно из первых мест. Поэтому такие наигрыши можно услышать и в сольном исполнении на балалайке.

Другой пример. На территории Красногвардейского района Белгородской области мы столкнулись с явлением, когда в репертуаре исполнителей было обнаружено несколько вариантов "Страданий", названных по именам различных городов России. Так, от одних и тех же музыкантов были записаны саратовские, московские, вологодские "Страдания". Вполне возможно, что эти наигрыши были усвоены музыкантами через радио или грамзапись и переосмыслены по-своему, хотя среди известных профессиональных обработок "Страданий" аналогов не нашлось.

Обычно в соседних деревнях репертуар музыкантов во многом совпадает. Это может относиться не только к широко распространенным наигрышам, но и к фольклоризированным обработкам любимых песен. Так, в группе сел Чернянского района Белгородской области музыканты-балалаечники

¹⁾ Инструментальная музыка этого региона подробно рассмотрена в книге А.В.Рудневой "Курские танки и карагоды" М., 1975.

очень любили играть песни "Раскинулось море широко" и "Катюша".

Балалаечные наигрыши на юге России также группируются и по общепринятым на всей территории России признакам, связанным с бытовой приуроченностью, характером и способом исполнения. Это три основные группы.

1. Наигрыши под частушки с пением и элементами пляски (в реальном бытовании — с приплясыванием).

2. Танцевальные наигрыши, под которые нередко исполняются и частушки. В реальных условиях эти наигрыши исполняются, чаще всего, как инструментальные пьесы. Традиция танца под них в большинстве случаев забыта.

3. Песенные наигрыши. Могут исполняться с пением, но чаще всего звучат подобно танцевальным наигрышам, т.е. как сольные инструментальные пьесы.

Народных балалаечников следует записывать в естественных, привычных для них условиях. Чаще всего встреча с ними происходит у них дома. Желательно, чтобы в сопровождении балалайки исполнялись и частушки. Поют, как правило, или сами музыканты, или члены их семьи, или знакомые, присутствующие на записи. Записывать наигрыш с пением частушек лучше, если микрофон находится ближе к поющему. Это помогает впоследствии разобрать песенный текст. Сам наигрыш под частушки необходимо записать отдельно до или после совместного с певцом исполнения, чтобы было хорошо слышно звучание самого инструмента.

Важно иметь в виду, что многие из южнорусских балалаечных наигрышей у одного исполнителя существуют в нескольких вариантах. Эти варианты во многих случаях исполнители называют, опираясь на порядковую нумерацию ладов грифа балалайки. Нередки случаи, когда балалаечник, сначала сыграв простые "Страдания", затем предлагает сыграть "Страдания" на 2-м ладу, на 5-м ладу и даже на 7-м ладу. Будучи сходными по многим общим признакам (гармонические последования, лад, ритмика), эти наигрыши по форме вполне самостоятельны. Каждый из них по-своему влияет на характер исполнения частушек. Приведем в качестве примера

несколько вариантов "Страданий", записанных в селе Берхопенье Ивнянского района Белгородской области в 1984 году. Исполнитель - Н.И.Розеньков, 1931 г.рождения, уроженец с.Любостань Обояньского района Курской области. I)

Р 12066-12070

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти нотных стенов. Каждый стенов содержит ритмическую фигуру для определенного лада. Темповые обозначения: J=126-132, J=104-108, J=96-100, J=108, J=120-126. Надписи: "настройка", "Простые 'страдания'", "'Страдания' на 2-м ладу", "'Страдания' на 3-м ладу", "'Страдания' на 5-м ладу", "'Страдания' на 7-м ладу". В конце каждого стенова стоит "ит.д."

Наличие подобной вариантности характерно не только для "Страданий", но и для многих частушечных, танцевальных и песенных наигрышей - "Барыни", "Матани", "Цыганочки" и многих других. В Курской области, например, бытует несколько вариантов "Тимони".

Иногда варианты наигрышей называются в соответствии с той ролью, которая выполняется той или иной партией балайки в ансамбле. На одном инструменте можно, не меняя

I)

Здесь и далее все расшифровки выполнены автором статьи.

строю, показать, как исполняется наигрыш "на первую" и "на вторую" (терминология, имеющая распространение в ряде районов Белгородской и Курской областей).¹⁾ В том случае, когда в наличии есть два и больше инструментов, создаются благоприятные условия для записи от одного музыканта нескольких партий на их подлинной высоте. Иногда могут возникнуть сложные ситуации, подобные той, когда в 1979 году производилась запись балалаечных наигрышей от Г.А.Чертова 1940 года рождения в селе Афанасьевка Алексеевского района Белгородской области. Четыре версии одного наигрыша, исполненные на двух, по-разному настроенных инструментах, казалось бы, должны были продемонстрировать, как нужно играть на первой и на второй балалайках. Но исполнитель не дал никаких уточняющих комментариев к исполненным им наигрышам.

Р. 11169 - 11172

1. Показ на 2-й балалайке

2. Показ на 1-й балалайке и т.д.

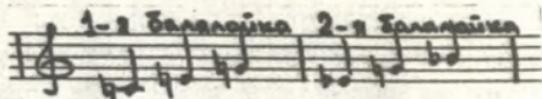
3. Показ на 2-й балалайке и т.д.

4. Показ на 1-й балалайке и т.д.

¹⁾ Термина, обозначающего партию третьей балалайки в трио, установить не удалось.

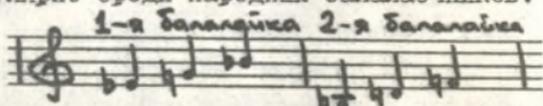
Оказалось, что сходными являются пары полученных примеров наигрышей — I и 2, 3 и 4. Первая пара представляет повторение одного и того же материала с небольшими вариантными изменениями. Исполняются они одинаковой аппlikатурой. Вариантные изменения здесь стали следствием новой высоты, что привело к новой тембровой краске и повлияло на исполнение во 2-м примере. Вторая пара примеров — 3 и 4 — сыграны на одинаковой высоте, но разной аппlikатурой, вызванной разницей в настройке инструментов. Здесь вариантность проявилась в большей степени. Пример 4 выделяется более свободным и разнообразным "набором" мелодико-ритмических построений, что связано с применением открытых струн. Пример 3 представляет собой типичный образец "Страданий" на 2-м ладу. Открытые струны в нем почти не используются и, несмотря на одинаковую высоту с примером 4, он отличается от последнего более "закрытым" характером звучания. Первая пара примеров — вторые партии в дуэте. Вторая пара — образцы исполнения "на перветь". Естественным путем, соединяя один наигрыш с другим, нам не удалось получить ни одного совмещения по высоте и гармоническим функциям, т.е. данные соотношения строев и наигрыши, исполненные в них, не подходили друг к другу. Лишь после транспозиции второй пары примеров оказалось возможным соединить партии в ансамбль. Транспозиция производилась двумя способами: первый — перенесение наигрыша на другую высоту без изменения строя (возможность исполнения его в этом случае сопряжена со значительными аппlikатурными изменениями), т.е. наигрыш будет на другом ладу; второй — изменение высоты настройки балалайки при полном сохранении всего наигрыша, что гораздо более естественно. Первая пара наигрышей оставалась неизменной, так как являлась образцами игры "на втореть". В результате были получены соотношения строев, распространенные в ансамблевом музицировании.

В 3-м примере строй 2-й балалайки, будучи поднят на чистую кварту вверх, образует со строем I-й балалайки одно из известных сочетаний.



В этом случае возможно совместное исполнение 2 и 3 примеров.

В 4-м наигрыше для достижения возможности совместного исполнения с 1-м наигрышем строй 1-й балалайки поднят на малую терцию вверх. Полученное сочетание строев также широко популярно среди народных балалаечников.



В этих примерах "ключом", позволяющим найти возможность совместного исполнения, стали чистая кварта и малая терция. В результате мы получили два наиболее распространенных сочетания строев балалаек, настроенных "под гитару" — малотерцовое и квартовое. Третье сочетание, известное как большесекундовое, и также широко распространенное, было бы возможно лишь при изменении строев обеих балалаек одновременно, что в данном случае не производилось, так как пересложнило бы поставленную задачу.

Данный случай не совсем типичный, так как показы на балалайках не имели пояснений самого исполнителя. В идеале же следует всегда точно выяснить в процессе записи: при каком соотношении строев возможно ту или иную пару вариантов наигрышей исполнить совместно?

Иногда варианты наигрышей не опираются на названия тех ладов, с которых они исполняются. "Я играю три "Сербянки", — рассказывал И. П. Бурцев, житель села Волотово Чернянского района Белгородской области. Все три были исполнены на одном инструменте без изменения его настройки.

— настройка

$\text{♩} = 126-132$ „Сербичка“ (1-й вар.)

$\text{♩} = 132$ „Сербичка“ (2-й вар.)

$\text{♩} = 126$ „Сербичка“ (3-й вар.)

Та терминология, которая применялась им по отношению к "Страданиям", "Барыне", "Матане" и другим наигрышам, в данном случае у музыканта отсутствовала. В беседе фигурировало только понятие "вариант".

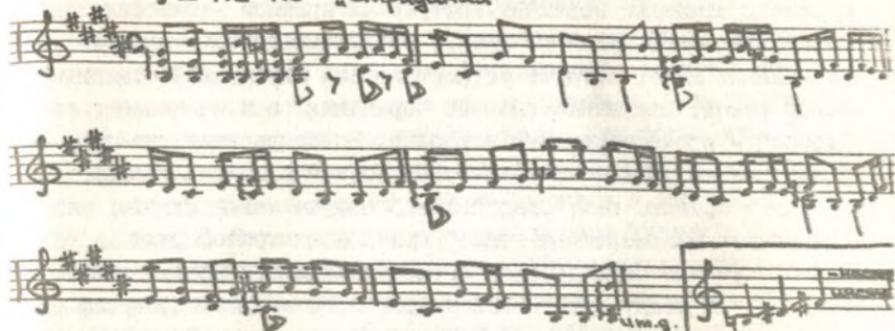
Обращая внимание на различные аспекты народного бала-лаечного исполнительства, следует уделять внимание и, по возможности, отражать в дневниках и отчетах полученные сведения о приемах народной исполнительской техники. Даже очень хорошо выполненная фонограмма не дает точного представления о технике исполнительского приема. Сами же исполнители далеко не всегда могут объяснить, как выполняется тот или иной прием, или "колено". Тот же И.П.Бурцев говорил: "Я играю так, как у меня руки идут". В этом и других подобных случаях надо самому собирателю, по возможности, точнее описать свои визуальные наблюдения. Разумеется, желательно, чтобы собиратель сам хоть немного владел инструментом. Эти наблюдения в значительной степени помогают впоследствии при нотировании наигрыша воссоздать ту или иную картину его исполнения.

Кижнорусская балалаечная традиция, сформировавшаяся благодаря многим талантливым самородкам, выработала богатый арсенал технических средств, в массе случаев существенно отличающихся от тех, которые используют балалаечники-профессионалы. Особенно наглядно это видно на примере техники правой руки. Поскольку основные черты фольклорных наигрышей отличает непрерывность, моторное движение, у народных балалаечников в основе звукоизвлечения лежит прием "бьцание" в сочетании с защипыванием отдельных струн. Часто эти приемы взаимодополняют друг друга. Как правило, народными музыкантами не употребляется прием "тремоло", который широко распространен у профессионалов. Это можно объяснить тем, что народные балалаечники не исполняют развитые кантиленные мелодические построения. В практике народного бытового музицирования развитые мелодические линии больше свойственны для мандолины, инструмента, некогда широко бытовавшего в центральных областях и на юге России.

Защипывание струн у народных балалаечников носит свои специфические особенности. Сельские музыканты, например, совершенно не прибегают к широко распространенному у профессионалов приему "двойное пиццикато", т.е. быстрому чередованию большого и указательного пальцев при исполнении подвижных одноголосных мелодий. Непрофессиональные балалаечники в этом случае обходятся одни указательным пальцем при быстром темпе и одним большим при медленном. Причем техника выполнения этих приемов бывает у них весьма высокой, что достигается долгими годами игры. Это можно видеть на примере фрагмента большого наигрыша "Страдания", разнообразно и тонко варьируемого И.А.Поповым 1918 года рождения, жителя деревни Куприяново Алексеевского района Белгородской области. Запись 1978 г.

$\text{♩} = 112-116$ „Страдания“

P. 10388



Во многих случаях фольклорные наигрыши подвижного, моторного характера требуют разнообразной и тонкой акцентировки, что вполне заменяет с художественной точки зрения почти полное отсутствие динамических оттенков в них. Владение техникой акцентирования — одна из малоизученных сторон народной балалаечной традиции. Для юга России это одна из наиболее ярких и характерных красок. С техникой такого акцентирования нас познакомил, в частности, И. П. Бурцев.

P. 12063

настройка

$\text{♩} = 120-126$ „Саратово“ (фрагмент)

Помня об особенностях техники правой руки, нельзя упускать из виду характерные особенности, присущие технике

левой руки. Также требует повышенного внимания и точной фиксации комплекс народных виртуозных приемов – глиссандирование левой рукой по грифу, различные способы пристукивания по деке, которые осуществляются как правой, так и левой рукой, различные способы "бряцания" и исполнение "дробей" – арпеджированных аккордов. Более редкими, но тем более важными для понимания особенностей традиции являются такие приемы, как "сдергивание" струны левой рукой, "выбивание флажолет на грифе" при помощи правой руки. Часто народные балалаечники играют, используя разные участки струны между подставкой и грифом, свободно перемещая кисть правой руки в горизонтальном направлении. Фрагмент наигрыша с некоторыми виртуозными приемами может дать представление о принципах народной исполнительской традиции, опирающейся на шутку, озорство, юмор. Наигрыш записан от Г.А.Чертова.

P. 10389

- настройка инструмента

$\text{♩} = 44$ "Барыня" (фрагмент) глисс.

и т.д.

1) Исполняется пристукиванием пальцами правой руки по деке во время паузы.

2) Исполняется пальцами левой руки, а затем правой.

Ансамблевая игра, широко распространенная в ряде южных областей России, имеет свои яркие проявления не только в однородных по составу, "чисто балалаечных" группах. Сравнительно недавно стало ясно, что фольклористы в свое время не уделяли должного внимания таким явлениям, как струнные любительские составы смешанного вида. Эта форма инструментально-ансамблевого музицирования в 30-50-е годы была широко распространена в центральной России и в некоторых южных областях. Такие группы включали в себя наряду с балалайками мандолину, гитару, в некоторых случаях добавлялись ударные инструменты — ложки или бубен. Звучание этих ансамблей украшалось игрой на бересте, различными свистковыми инструментами. Одна-две балалайки, настроенные, как правило, в разных строях, создавали в этих ансамблях гармоническую и ритмическую основу. Ведущая мелодическая функция отводилась мандолине. Гитара (обычно семиструнная, русского строя), поддерживала басовую основу и уплотняла гармонию в целом. К сожалению, приходится констатировать, что образцов записей таких ансамблей сделано очень мало, поскольку сейчас практика народного музицирования такими ансамблями стала большой редкостью. В воспоминаниях пожилых людей мы слышали много теплых слов о музыке этой традиции. Коллективы такого рода были распространены не только в сельской местности. Они были частью бытового музицирования в городах и поселках. Их репертуар состоял из наигрышей под частушки, танцевальных пьес, а также фольклоризированных авторских и общеизвестных народных песен. Такую форму инструментального любительского музицирования нам удалось записать в селе Становое Чернянского района Белгородской области, а также в с. Олым Касторненского района Курской области. В некоторых местах удавалось лишь установить, какой был состав, когда существовал коллектив и его репертуар. Сама же традиция бесследно ушла в прошлое. Таким образом, поиски инструментальных любительских коллективов смешанного состава — одна из основных задач на современном собирательском этапе.

К числу главных задач собирателя-фольклориста, интересующегося проблемами инструментальной музыки, следует отнести установление контакта и хороших отношений с народными музыкантами. Даже если музыкант на первый взгляд не кажется достаточно интересным и ярким, беседу с ним следует вести с полной отдачей, так как это приводит иногда к обнаружению самых неожиданных сведений. Так, исполнитель из села Березовец Понировского района Курской области показал всего лишь два наигрыша, один из которых был исполнен в редкостной настройке на минорный квартсекстаккорд.

Хорошо натренированный слух музыканта-сборителя во многих случаях позволяет определить, в каком строе исполняется тот или иной наигрыш. Это относится, главным образом, к строям "гитарному" и "балалаечному". Однако, полностью на свой слух полагаться не следует, особенно если к записям наигрышей на балалайке впоследствии, при дальнейшей работе, обращаются люди малоосведомленные об особенностях этой традиции. Фиксация настройки инструмента на фонограмму до или после исполнения наигрышей — одно из важнейших требований, предъявляемое сегодня ко всем собирателям.

Одним из главных вопросов, возникающих во время сеанса записи, является вопрос о длительности наигрыша. Мы уже говорили о том, что многие частушечные и танцевальные наигрыши состоят из ряда повторяющихся эпизодов—"колен". Обычно следует просить исполнителя, по возможности, показать все те варианты и "колена", которые он знает. Наигрыш необходимо записывать до тех пор, пока не появится определенное ощущение монотонности. Длительное звучание наигрыша с одной стороны делает его, как кажется на первый взгляд, более громоздким. Но с другой стороны длительная игра постепенно расковывает исполнителя, которому приходится играть при незнакомых ему людях, и играть как можно лучше, помня о том, что его записывают на магнитофон. В процессе развертывания наигрыша игра музыканта становится более свободной, раскованной и с художественной стороны более убедительной. При записи на радио или на студии грам-

записи этого часто бывает нелегко достигнуть, так как исполнитель должен быть "в форме" с самого начала наигрыша. Этим, в значительной степени, объясняется то, что существует сравнительно немного интересных в исполнительском плане наигрышей, записанных на радио, или воспроизведенных на грампластинках.

Собирая сведения о балалаечной традиции и записывая наигрыши, не следует оставлять в стороне личность самого исполнителя. Безусловную ценность имеют сведения о его биографии, о путях приобретения им навыков игры, об особенностях исполнительской манеры. В последнем случае желательно указать как на общие приемы, так и на характерные только для данного исполнителя черты. Иногда стеснительность мешает начинающему собирателю уточнить, как был применен тот или иной прием, что впоследствии вызывает затруднения при нотировании.

Вопросы, связанные с "доводкой" музыкантом своего инструмента до состояния, удовлетворяющего его требованиям к качеству звука и к удобству игры, проблемы, связанные с особенностями самодельных инструментов, с технологией их изготовления, а также многие мелкие частные вопросы, раскрывающие особенности мастерства — все это не должно оставаться без ответа и требует полной фиксации в дневниках.

Одним из самых ответственных моментов при работе с народными балалаечниками является сама техника магнитофонной записи. Если запись сольных наигрышей требует от собирателя только уверенного владения одним магнитофоном, то запись ансамблевых наигрышей от нескольких исполнителей требует дополнительных навыков. Необходимо помнить, что наиболее прогрессивной формой записи инструментальных ансамблей является многомикрофонная запись, т.е. запись на несколько магнитофонов, количество которых соответствует количеству участников ансамбля. К этому количеству добавляется один магнитофон (желательно самый качественный) для общей записи всего ансамбля. Ансамблевую музыку можно также записывать и на один магнитофон. Для этого достаточно каждую партию ансамбля записать отдельно, а затем записать

ансамбль целиком. Очень желательно в этом случае, чтобы длительность исполнения каждой из партий была одинакова. Тогда можно составить полноценную партитуру ансамбля. Строй каждого инструмента должен быть зафиксирован. Строй фиксируется как при многомикрофонной записи, так и при записи на один микрофон. Существуют и другие формы записи ансамблевой музыки. Одна из них — так называемый метод "скользящего канала" или "скользящего микрофона". Суть его состоит в том, что микрофон в процессе общей игры ансамбля переносится от одного исполнителя к другому. В результате на фонограмме выделяются партии то одного, то другого исполнителя. К этой форме записи постоянно обращаться не следует, так как последующее нотирование такой фонограммы не дает полностью достоверных результатов.

И, наконец, вопрос репертуара. Здесь необходимо быть очень внимательным и настойчивым. Обычно, самые интересные наигрыши исполняются в начале. Но случается и так, что в процессе игры вспоминаются яркие, редкие примеры и необходимо добиться, чтобы музыкант вспомнил как можно больше знакомых ему песен, танцев, частушечных наигрышей. Любой наигрыш следует записывать таким образом, чтобы на фонограмме оставалась законченная пьеса. В то же время фрагменты, в которых исполнитель запнулся или сбился, следует, по возможности, сохранить. Они иногда помогают восстановить какие-либо "колена", не сыгранные впоследствии при "чистой" перезаписи.

Собирание балалаечных наигрышей в настоящее время приобретает массовый характер, охватывая не только южные, но и практически все области России. Эта работа потребует от собирателей напряженной творческой деятельности, что должно помочь не только максимально полному восстановлению картины современного бытования этой самобытной традиции в русских деревнях и селах, но и выявить ее истоки, теряющиеся в глубине веков.

О СОВРЕМЕННОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

В СВЯЗИ С АНАЛИЗОМ ФОРМУЛЬНЫХ НАПЕВОВ

В РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

Известное положение о том, что фольклор — явление синкретического плана, имеет основополагающее значение при изучении этого компонента культуры. В последние годы появляется все больше исследований, в которых фольклор рассматривается с точки зрения социологии, психологии, эстетики и т.д. В то же время, осознание собственно музыкальных свойств народной песни или инструментального наигрыша остается одной из важнейших задач современного этномузыковедения, которое в ряду прочих ставит и проблемы, касающиеся законов музыкального языка и принципов его существования в народном искусстве. Особую роль в современности имеют исследования региональных культур, на основании которых выявляются как общие закономерности, так и местные отличия в русском фольклоре.

Интересующая нас проблема использования интонационных комплексов, находящихся в определенном соотношении с ритмической организацией песни, как стиховой, так и мелодической, не раз в той или иной степени затрагивалась фольклористикой. Сложность ее решения обусловлена принадлежностью исследуемого фактологического материала к разным региональным стилям, жанрам и историческим эпохам.

Такие термины, как напев-формула, групповой напев, напев группового прикрепления, политекстовый напев, песенная семья, типовой напев, вариант, песенный тип сейчас встречаются во множестве исследований и во многом синонимичны. В то же время, как это часто случается в музыковедческих работах, термины, обязанные своим появлением одному существенному свойству русской народной музыки, концентрируют внимание читателя на различных сторонах певлого, а иногда употребляются в разных смысловых значениях.

Наиболее распространен и точен термин напев-формула. Его авторы — Е.В.Гиппиус и З.В.Эвальд. В 1927 году в статьях Гиппиуса "Крестьянская музыка Заонежья" /13/, Эвальд

"Песни свадебного обряда на Пинеге" /45/ так назывались песни с разными словами, объединенные общим напевом. По-видимому, термин появился в результате использования его в музыковедческом обиходе того времени, так как в 1926 году Б.Асафьев писал о "простейших звуко-формулах" /1, с.6/. Он же несколько позже говорил о мелодических "формулах-напевах" /2, с.23/¹⁾.

Сегодня мы находим рассматриваемый термин в работах В.Елатова, Л.Мухаринской, И.Земцовского и многих других. Однако, несмотря на широкое употребление, его четкого определения в работах нет. Считается само собой разумеющимся, что в это понятие входит не только мелодическая, но и ритмоструктурная сторона напева. Некоторые авторы подчеркивают территориальную предопределенность явления²⁾, иные отмечают его семантическую определенность /46/.

Рядом с понятием "напева-формулы" в фольклористике стоит ряд терминов, вытекающих из самого характеризüемого явления и своим названием подчеркивающих одну из его сторон. Так, в литературе встречаются выражения "напев группового прикрепления", "групповой напев" /25/³⁾, "типовой напев", "политекстовый напев".

В.Лапин разделяет понятия напева-формулы и "родственного" (типового) напева, под которым подразумевает интонационно-ладовый тип /26, с.191/. Подобное использование одной и той же терминологии в разных смыслах вносит неясности в научный аппарат фольклористики и часто приводит к взаимонепониманию представителей разных фольклористических школ.

И.Земцовский предлагает пользоваться терминами Е.Гиппиуса и З.Эвальд в разных значениях /19, с.119/: понятие

1) Это предположение высказывает И.Земцовский /19/.

2) Так трактует термин на основании высказываний В.Одоевского И.Земцовский /19, с.119/.

3) В трактовке Б.Луканика указанный термин приобретает следующее значение: "...одни и те же напевы или их составляющие могут в зависимости от структур привлекаемых стихов получать совершенно разные музыкально-ритмические воплощения" /32, с.131/.

"формульность" применять для обозначения сущности явления ("музыкально-формульное мышление") и "политекстовость" - для обозначения проявления этой сущности.

Нам также кажется, что оба термина имеют право на существование. Однако первый - по сути более емкий и больше соответствует характериз�уемому феномену.

Бесыма различно трактуется понятие "песенный тип" (ему близки - "семья мелодических типов" по И.Земцовскому, "песенная семья"). Этот термин часто подразумевает явления, существенно отличающиеся по смысловому наполнению. Так, в статье Л.Мухаринской "Некоторые вопросы типологии народных напевов (на материале белорусского земледельческого и семейно-обрядового цикла)" /37/ понятие "песенный тип" выводится на основании трактовки К.Квитки. Последний в статье "Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен" /24, с.161-176/, которая послужила Л.Мухаринской отправной точкой, говоря, обращаясь к конкретному материалу, о музыкально-ритмических типах, принимая во внимание два параметра: "стихотворную форму песни и музыкально-ритмическую форму" /с.161/.

В.Гшовский, Л.Мухаринская, Б.Луканюк, таким образом, при определении песенного типа отдают предпочтение ритмическим компонентам, отрицая или не принимая во внимание мелодические версии песен. По В.Гшовскому, "песенный тип - это ... модель генетически связанных, но мелодически часто очень отдаленных вариантов песен, основными определяющими признаками которого принято считать ритмическую структуру стиха и ритмическую форму периода... песенный тип... содержит определенные характерные признаки жанра" /14, с.20/.

Представители другого направления современной фольклористики в понятии "песенный тип" подчеркивают мелодическую общность. А.Мехнецов выводит его особенности из ладовой сущности отдельных попевочных звеньев, выделив опорные тоны как центры интонационно-ладового развития. Автор отмечает, что "сложный интонационный мир... возникает, конкретизируется, приобретает художественно-выразительное значение лишь в контексте относительно-законченных мелодико-ритмических построений - попевок, цепи попевочных звеньев, ко-

торные и выступают в роли синтаксических комплексов, организуемых песенную речь" /36, с.11/.

Практически Мехнецов говорит о двух показателях песенного типа: 1) устойчивости собственно формы и характера взаимодействия начальных интонационно-ладовых структур;

2) постоянстве принципа мелодического развития.

Автор отмечает, что в песнях разных жанров или историко-стилевых пластов типологические признаки могут возникать в разных сферах песенной формы. Такая постановка вопроса наиболее приемлема при современном уровне знания материала. Песни календарного цикла или свадебной обрядности в основе имеют слогоритмические компоненты системы, тогда как в протяжной песенности (а примеры, рассматриваемые Мехнецовым, относятся к исторически ранним пластам русской протяжной лирики) на первое место выходят попевки, играющие основную формообразующую роль¹⁾.

Однако при рассмотрении песен, относящихся к различным регионам, эти показатели оказываются недостаточными. Автор недооценивает структурно-типологическую роль песенного стиха, ритмика которого также играет важную роль при выявлении общности песен. Работы московских фольклористов, посвященные теории взаимодействия стиха и напева в русской народной песне, свидетельствуют, что, при явной организующей и превалирующей роли мелодического начала, стих в лирической протяжной песне имеет четкие закономерности структуры, наглядно проявляющиеся в определенных частях мелодико-текстовой строфы²⁾.

1) Попевочный принцип развития музыкальной ткани характерен не только для народной музыки. Мелодическая формула — попевка служила основной структурной единицей знаменного роспева. Тема взаимосвязи и взаимовлияния церковного и светского искусства нуждается в своем исследователе. Но существуют общеизвестные факты, говорящие о том, что контакты возникали на разных уровнях /см.23/. В какой-то мере попевочная композиция знаменного роспева должна была оказать влияние на композицию народной песни.

2) Мы не можем согласиться с точкой зрения И.Земцовского, который отказывал протяжным песням в стиховой упорядоченности, говоря: "...об отсутствии стихосложения, как та-

Понятие песенный тип в понимании К.Квитки дает представление о широких территориях бытования родственных музыкальных структур. Если же мы ограничиваемся компонентами, связанными с мелодикой, в центре нашего внимания окажутся узко-локальные проблемы. Выявление стиховой и ритмической первоосновы песни будет в определенной мере диктовать выбор параметров, по которым мы выделяем историко-временные стилистические пласты.

Е.Мельник пытается объединить оба главных направления в современной фольклористике. В кандидатской диссертации /34/, а также в статье "Песенный тип и вариант в локальной традиции" /35/, автор ставит чрезвычайно важные вопросы изучения вариантности и механизма ее образования в русской песенности. Особое внимание при этом уделяется соотношению особенностей устойчивых элементов строения песни и музыкального словаря, сформированного в рамках песенной традиции. Мельник анализирует собственно вариативные элементы, связанные с мелодикой песен, что существенно дополняет выводы о причинах варьирования в народном творчестве, сделанные рядом русских и советских исследователей (Н.Лопатин, В.Прокунин, К.Квитка, А.Руднева, Ф.Рубцов, А.Банин и др.).

Обобщение исследования вариантов русских народных песен как аналитического метода было сделано А.Баниным /5/. Наиболее убедителен первый раздел его статьи, посвященный истории зарождения и развития метода анализа.

В дополнение к выводам, сделанным А.Баниным, позволим себе перечислить уровни анализа материалов, необходимые для определения понятия вариант: I) сюжетно-смысловой;

нового..." или утверждая, что "ритм стиха в протяжной песне не слышен" /21, с.139, 50/. Исследования А.Рудневой, Б.Рабиновича, М.Енговатовой, А.Кабанова и др., посвященные анализам протяжных песен разных регионов, позволяют сделать выводы, что: "распетый стих в каждой музыкальной форме протяжных песен обнаруживает строгие законы своего ритмического строения, подпадающие аналитическому осмыслению" /16, с.140/, а "нераспредоточенный /нераспетый, чистый - Н.Г./ стих является основой ритмического и конструктивного анализа" ("Рабинович Б.И. Стилевой анализ песни "Петербургская дорожка" - В кн.: Музыкальная фольклористика, вып. I. - М., 1973, с.40).

2) ритмический (соотношение мелодической и стиховой ритмики); 3) ладовый; 4) мелодико-интонационный; 5) композиционный (строфическая организация песенных текстов). Лишь последовательное исследование материала с учетом канровых и региональных его особенностей может дать оптимальный результат. В конечном счете понятия вариант и напев-формула оказываются родственными. Однако при определении напева-формулы на первый план выходят уровни анализа, связанные с собственно музыкальной стороной. Формулу можно выявить, сопоставляя следующие компоненты разных по словам, но сходных по напевам песен: 1) мелодическую структуру песенной строфы, основанной на выделении мелких структурных единиц - попевок; 2) опорные мелодические тоны, совмещенные со стиховой первоосновой, так называемую схему напева, в которой: "... особенно ясно выражены общие основы лада, ритма и мелодического рисунка" /28, с.УЩ/; 3) песенный стих, имеющий свои ритмические, мелодические и временные закономерности¹⁾.

Размышляя об образовании напевов-формул, их эстетической и семантической функциональности, исследователи приходят к выводам о почти обязательном принципе формульности в календарно-обрядовых и свадебных песнях. Подобные заключения в основном базируются на узко-региональном материале, преимущественно относящемся к, условно говоря, "полесскому" песенному стилю²⁾.

В свадебном обряде формульные напевы приобретают значение песни-символа. Как данность явление формульности в свадебных песнях отмечалось неоднократно. Например, священник Г.Кротков из села Кидусово Рязанской губернии констатирует, что "... свадебные песни... все поются на один протяжный мотив, так называемый свадебный /подчеркнуто нами - Н.Г./ /17, с.1178/. Существует и ряд фольклористических исследований, посвященных явлению формульности в песнях свадебного обряда³⁾.

¹⁾ Сопоставить результаты анализа первого и третьего пункта сложно, но необходимо.

²⁾ См. 37, 44.

³⁾ См. работы С.Пьянковой /39/, В.Лапина /26/, И.Земцовского /19, с.121-122/, Н.Гиляровой /11/. Материал послед-

На основании огромного собранного материала, опубликованного и хранящегося в архивах, мы можем и должны поставить проблему о специфике формульных напевов разных жанров, существующих в системе русских региональных традиций¹⁾. Наибольший интерес здесь вызывает пока мало изученное явление "формульности" (напевов-формул) в лирической протяжной песенности.

В вышеупомянутой статье И. Земцовского "О мелодической формульности в русском фольклоре" /19/ автор отмечает наличие формульности в протяжных песнях как факт "сенсационный" и говорит о необходимости "дополнительных и самых тщательных полевых исследований" /с. 121/²⁾.

ней статьи позволяет сделать вывод о том, что напевы "сокольных" песен состоят из мелодических микроформул (попевок) и определенного ритмостихового инварианта, который имеет зоны допустимого варьирования.

1) Во многом последовательность анализа будет зависеть от песенного материала. Так же, как и при определении исходного типа песенного стиха, где мы отделяем его главные и второстепенные признаки, при анализе и разработке понятия "напев-формула" мы должны рассматривать материал в совокупности всех элементов, устанавливая градацию значимости каждого из них.

2) В статье не учитывается, что формульность в протяжной песенности Устьянского района Архангельской области была отмечена не только во время экспедиции 1978 года, результаты которой отразились в великолепных сборниках "Устьянские песни" Л., 1983, 1984, вып. 1, 2. Это явление находит свое подтверждение в записях, сделанных участниками фольклорных экспедиций Ленинградской и Московской консерваторий в разных регионах России. Важным представляется и тот факт, что формульность в протяжной песенности уже стала объектом анализа в вышеупомянутых исследованиях Е. Мельник. В ее диссертационной работе говорится об образовании вариантов, исходя из общего сюжета и основ строения поэтического текста и напева. В специальной статье /35/ через подобное рассмотрение мелодики вариантов песен, записанных в одном регионе, Е. Мельник, сопоставляя результаты ритмического и мелодического анализа, выводит принципы образования варианта в местной певческой культуре. Ему выявлены стабильные и мобильные элементы в песнях локальной традиции, что позволяет сделать выводы об особенностях музыкального диалекта, а также отнести песни к определенному историко-временному пласту народно-песенной культуры.

Действительно, лирическая протяжная песня представляет собой весьма сложный по своей природе организм, к которому недостаточно подходить с привычных позиций рассмотренной формульности как "песни на один мотив" (что не исключает и такой трактовки). И. Земцовский в вышеупомянутой работе предлагает при анализе разграничивать разные компоненты песни — ладоинтонационный и слогоритмический /19, с. 123/. Но нам кажется, что автономное рассмотрение двух основных сторон объекта, взаимосвязанность и взаимозависимость которых не вызывает ни у кого сомнения, неправомерно¹⁾.

¹⁾ В связи с этим нельзя не упомянуть о статье В. Лапина "Об историзме в изучении русского музыкально-песенного фольклора" /27/. В качестве критики работ А. Баина — одного из наиболее публикуемых представителей московской фольклористической школы — она очень полезна и содержит разного рода информацию к размышлению. Подмечая узкие места в методе анализа песни по моделям структуры стиха и ритмической формы напева (особенно четко сформулирована критика на весьма уязвимый тезис В. Гошовского о "рязанской разновидности древнего общеславянского типа" /14, с. 109—110/, автор абсолютно верно отмечает, что "фольклорный материал должен рассматриваться в контексте своей локальной традиции, с учетом всего объема ее внутренних связей, внутриянровых зависимостей и межжанровых независимостей" /27, с. 37/. Однако остается не совсем понятным, почему автор считает, что рассматриваемый метод полностью исключает мелодию, лад и другие компоненты исследуемого объекта. В работах А. Рудневой, в частности, отмечается, что сам материал, его особенности диктуют последовательность анализа. В песнях с интенсивным распеванием песенных основ — стиха, мелодии и ритма нам "... часто приходится начинать исследование с мелодии и ее ритмической организации, именно она позволяет угадывать верную структуру стиха и поэтической строфики" /38/. Поиск слогоритмического инварианта — необходимый момент анализа, так как на этом уровне можно сопоставлять не только ритмические, но и прочие элементы, составляющие песенную структуру. Этот метод дает возможность объединить песни разных региональных традиций в единый песенный тип.

Анализируя песни, предположительно относящиеся к одному историко-временному периоду, но к разным региональным традициям, можно на основании слогоритмического варианта выделить ячейки, образующие их мелодическую ткань (например, в песнях "Торы Воробьевские" или "Снежки белы"). В последней особое сходство заметно в начальных построениях и в моментах, связанных с цезурой между полустипьями¹⁾.

В песнях со значительным распеванием песенных основ (стиха, мелодии и ритма - см. работы А. Рудневой) чаще всего на первый план выходит попевочный принцип формирования напева, особенно в местных, узколокальных вариантах.²⁾

Иерархия рассматриваемой терминологии, в конечном счете, выстраивается следующим образом: наивысший уровень общения материала - песенный тип (в понимании К. Квитки и др.); на уровне этого понятия возможны сопоставления песен, относящихся к разным региональным стилям. Несколько уже - понятие вариант, однако здесь тоже возможны сравнения региональных традиций. Напев-формула относится чаще всего к внутрирегиональным системам, и здесь существенным оказывается анализ многоголосия, позволяющий в некоторых случаях определять исторические пласты песенности. В последние годы фольклористы обратили внимание и на такое стилевое явление, как мелодико-фактурный тип /МФТ/. По словам Е. Геворкян, (Дороховой) МФТ могут определять разные жанры, что приводит к "безусловной архаизации песен более поздних по происхождению" /Ю, с. /.

* * *

Понятие формульности в иных областях народного искусства известно очень давно. Прежде всего обращает на себя внимание разработанность учения о формульности филологами. Они рассматривают ее в связи с композицией народной

1) Подробнее см. Ю, с. 5-12.

2) М. Енговатовой песенный тип "Торы Воробьевские" в Ульяновском Заволжье выделяется по значению словообрыва, обриванию мелострофы из четырех разделов и секундовому переинтонированию основного тона /Ю/.

песни. Так, в работах П.Ухова говорится о типических местах в песенных текстах, выделяется роль зачинов и поэтических формул /41/. Е.Артеменко рассматривает устойчивые ряды слов в составе синтаксических структур стихотворного фольклора /4/. А.Хроленко выделяет ассоциативные ряды в устойчивых словесных комплексах /42/.

Выбор формул, отмечают филологи, в какой-то мере диктуется требованиями жанра. Формула в поэтическом тексте — это "зарубки" для памяти.¹⁾

И хотя полностью отождествить формульность поэтического текста и формульность напева народной песни не представляется возможным, некоторые параллели возникают сами собой. Аналогично "зарубкам" для памяти в тексте, в музыкальной композиции также появляются "общие места", то есть попевки, которые составляют основу напева. В вариантах мещерской песни "Соловей мой развеселый" напев складывается из, условно говоря, попевки-зерна (а), попевки-развертывания (б) и каданса (к). Их чередование и развитие образует мелодическую ткань песен.

пример 1

Однако функции попевок различны. Особенно важна попевка-развертывание, которая часто группируется с кадансовым оборотом, имеет несколько ритмических версий, причем ее ритмическое варьирование обычно происходит на стыке с кадансом. Попевка-развертывание часто фактически накладывается на каданс. Тем самым она продлевает звучание, расширяет форму.

пример 2

Из последних публикаций, касающихся формульности в поэтике русской народной песни, необходимо выделить статью

¹⁾ В экспедиционной работе мы много раз сталкивались с явлением формульности поэтических текстов в жанре плача (и погребального, и свадебного), когда исполнители рассказывали о том, как их с детства заставляли заучивать отдельные текстовые блоки, из которых позднее складывался плач в естественной обстановке. "Учи, а то пойдешь замуж, на свадьбе вопить не сможешь — засмеют" — так говорили матери девочкам.

Г.Мальцева о традиционных формулах русской необрядовой лирики /33/. Это исследование носит обобщающий характер, выходя на проблемы эстетики устно-поэтического канона. Рассуждая об иконологическом смысле формульности, автор отмечает главные технические условия ее появления: устность, фиксация в памяти, создание текста в момент исполнения. Однако формула сама по себе двойственна. Она — не только элемент поэтики текста, но и базовый элемент традиции, не связанный "по самой своей природе ни с одним конкретным текстом" /33, с.30/.

Последняя мысль перекликается с вопросом "о музыкальном словаре" певцов одной песенной традиции. На музыкальный уровень также можно спроецировать и мысль о том, что "формула в песне действует как своего рода сигнал, отсылающий за пределы текста — к традиции..." /33, с.30/. Наиболее важным нам представляется вывод о том, что даже с точки зрения поэтики формула "принципиально незакончена, открыта, фрагментарна" /33, с.24/. Таким образом, она провоцирует дальнейшее течение мысли, становясь более или менее статичным, каноническим компонентом песенной системы.

В народной песне канон играл важную, если не основополагающую роль, как и в других областях народного искусства. Если явление вариантности указывает на изменяемость, постоянное нахождение в движении образца народного творчества, то канонизация ограничивает это движение, сообщая ему свойства стабильности. Эти компоненты находятся в прямой зависимости, что и позволяет И.Земцовскому ставить проблему их взаимодействия, подчеркивая, что традиционная канонизация творчества приводит к варианту, и вариант имеет функцию страха традиции /20, с.38, 43/.

В научной литературе причины появления формул трактуются по-разному. Например, А.Веселовский, говоря о формульности, подчеркивает "косность творчества", видя именно в ней главную причину явления /9, с.51/. По-другому решает проблему Д.Лихачев, считаящий основной причиной формульности эстетическую систему /29/. Проведя наблюдения над аналогиями в различных искусствах, ученый приходит к выводу о наличии в них определенного канона, закрепленного на про-

тяжении многих веков. Следовательно, и в фольклоре на каждой отдельной территории закрепляется (аналогично явлению языка в литературе) свой стиль, как определенная система взаимодействия формы и содержания. Эстетическая система сама подвергается постепенному изменению, но является и охранителем канонического, эталонного начала.

В музыкальном фольклоре, благодаря исполнителю (носителю традиции и ее воссоздателю), необыкновенно сильна взаимосвязь импровизационного начала с каноническим. Исполнитель может вносить изменения сознательно или бессознательно, но общий эталонный характер будет поддержан коллективностью воспроизведения явления.¹⁾

В таком случае необходимо, по словам П. Богатырева, учитывать "формульно-кодовый характер" явлений и элементов народной жизни, которые заключают в себе семиотическое содержание и носят характер обобщения /6/.

Канон в русском фольклоре — пока не сформулированное понятие. В какой-то мере к определению этого явления подошли П. Богатырев и Д. Лихачев. Однако они рассматривают канон как категорию только эстетического плана, не подтверждая свои положения конкретным материалом музыкального или поэтического толка.

Исследователь понятия художественного канона А. Лосев подчеркивает, что канон — это эталон, категория стилистической характеристики искусства /30/. Очень важно, что понятие "канон" не равно понятию "структура художественного произведения", а скорее равносильно понятию "модель". Последний термин в современной музыкальной фольклористике пользуется большой популярностью и находится в прямой зависимости от явления "варианта". Проецируя на народное музыкальное искусство положение А. Лосева о том, что "канон — это принцип стилистического конструирования, характерного

¹⁾ В инструментальной музыке эти проблемы исследовались И. Машиевским. /См. Машиевский. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью (на материале гуцульской народно-инструментальной музыки). — Всб. Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы. М., 1972, с. 299—339/.

для данного отдельного художника" /подчеркнуто нами - Н.Г./ / 30, с.15/, мы приходим к выводу, что понятие "отдельный художник" по отношению к музыкальному фольклору можно заменить "региональной традицией"¹⁾.

Обязательным условием формирования инварианта, иначе модели народной песни, должно быть его возникновение в определенной художественной среде - местной традиции. Инвариант, очевидно внутренне осозанный и ощущаемый народными музыкантами, выполняя каноническую функцию в музыкальном фольклоре, может появляться лишь в определенных условиях, в частности, при наличии интонационного модуса мышления среды.²⁾

1) Разработка теории образования региональных традиций в русском народном творчестве сейчас находится в процессе становления. Советская фольклористика обладает в настоящий момент достаточным фактологическим материалом. Защищен ряд диссертаций, посвященных отдельным региональным стилям. Некоторые обобщения сделаны в статье В. Лутова "О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве" (Музыкальная фольклористика, 1986, вып. 3, с. 11-47).

2) Модус мышления среды - понятие, разработанное С. Грицей, обозначает "комплекс устоявшихся мировоззренческих, эстетических установок, выработанных под влиянием социально-экономических особенностей среды, ее идейно-эстетических убеждений, влияющих на различные формы общественной и художественно-эстетической деятельности человека" /15, с. 47/. Модус мышления кодируется в тематике, жанровых видах и формах, на уровне морфологических и синтаксических особенностей словесного и музыкального языка. Для отдельных песенных жанров существует общность интонаций (так, безусловно, есть музыкальный язык свадебных обрядовых или календарных песен, что неоднократно отмечалось исследователями). Формула-интонация - музыкальный язык определенно-го региона. Из наших наблюдений, сделанных во время проведения музыкально-этнографических концертов, следует, что народные исполнители из разных административных районов не всегда хорошо понимают и принимают друг друга. Так, один из коллективов, приехавших с реки Пинеги (Архангельская область), вызвал полное неприятие у остальных участников выступления тембром звучания, интонацией, теснейшим образом связанной с нетемперированным строем, непонятным для других диалектом. Аналогичная ситуация возникает при контактах народных исполнителей с молодежными городскими ансамблями, перенимающими у них искусство пения. Очень важным при этом оказывается момент произнесения текста песни. Если слово произносится любовно, со смыслом, песня воспринимается, если нет - в глазах народных исполнителей она теряет свою привлекательность

Формула-интонация становится в этом случае музыкальным символом, понятным каждому, родившемуся и проживающему на данной территории. Здесь и складывается необходимость определения таких понятий, как "песенная традиция", "песенный стиль", "песенная семья" ("семья мелодических типов" представляется нам несколько узким термином, так как учитывает только сторону напева¹⁾.

Специфику проявления традиции в музыкальном фольклоре пока мало учитывают. В. Пляхов, рассматривающий явление традиции в обществе, говорит об обряде, церемонии, празднике, не упоминая сопровождающий их музыкальный ряд²⁾. В фундаментальной работе К. Чистова "Народные традиции и фольклор" /43/ музыкальное народное творчество не учитывается. В то же время музыканты-фольклористы отмечают в своих работах такую сторону традиции, как стилистика музыкально-поэтического творчества региона. Исследование музыкальных диалектов отдельных районов России предусматривает в первую очередь анализ компонентов песенного стиля,³⁾ среди которых немаловажную роль играет формульность. Именно в рамках традиции и возможно ее появление как специфической черты народной музыки, одного из проявлений канонизации песенной культуры.

1) Говоря о мелодическом родстве напевов, можно было бы согласиться с термином И. Земцовского "мелодический тип" /18, с. 21/. Однако безоговорочно принять его не представляется возможным, так как оно оказывается полностью оторванным от ритмической формы песни и включает в себе лишь "Р²" - ритмическую фигуру. Между тем, на наш взгляд, правильнее рассматривать данное явление в совокупности всех составляющих его элементов.

2) Пляхов определяет традицию как выражение общих черт, особенностей ряда общественных явлений, несколько отличающихся друг от друга, но тем не менее однопорядковых /36/.

3) Определенной особенностью русского музыкального фольклора в отличие от других видов и форм народного искусства является сохранность местных оттенков. Исследователи отмечают, что в таких областях русской художественной культуры, как литература, архитектура, живопись локальные признаки начинают исчезать к XVI веку /29/. В фольклоре этого не происходит. До настоящего времени консервативность народного музыкального мышления, несмотря на активнейшее разрушение системы жизни, особенностей бытования, этнографической среды обитания, позволяет судить о локальных и ареальных чертах русской песенности.

Л и т е р а т у р а

1. Асафьев Б. Музыка города и деревни - Музыка и революция, 1926, №3.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. - Л., 1971.
3. Артеменко Е. Русская народная лирическая песня, ее мелодика, поэтический строй, синтаксические явления. - Воронеж, 1974.
4. Артеменко Е. Устойчивые ряды слов в составе синтаксических структур стихотворного фольклора (на материале лирической песни) - В кн. Специфика фольклорной лексики и фразеологии. - Курск, 1978.
5. Банин А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики. - В сб. Музыкальная фольклористика. - М., 1978, вып.2, с.117-157.
6. Богатырев П. Народная песня с точки зрения ее функции. - В кн. Вопросы литературы и фольклора. - Воронеж, 1973.
7. Богатырев П. Традиция и импровизация в народном творчестве. - В кн. Вопросы теории народного искусства. - М., 1971, с.393-400.
8. Валевская Е. Мелодика в системе закономерностей музыкально-поэтического языка народной песни. - В сб. Русская народная песня. Стиль, жанр, традиция. - Л., 1985, с.19-28.
9. Веселовский А. Историческая поэтика. - Л., 1940.
10. Геворкян Е. О роли мелодико-фактурных типов в песенных традициях русских сел верховьев Северского Донца. - В сб. Традиционное народное искусство и современность (вопросы типологии). - М., 1982, с.79-92.
11. Гилярова Н. К вопросу типологии свадебных песен Рязанской Мещеры. - В сб. Проблемы стиля в народной музыке. - М., 1986, с.55-73.
12. Гилярова Н. О музыкально-стилевых особенностях лирических песен Рязанской Мещеры. - Рук. деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки им. В.И.Ленина. - М., 1984, №5.
13. Гиппиус Е. Крестьянская музыка Заонежья. - Крестьянское искусство в СССР. - Л., 1927, т.1, с.147-164.

14. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. - М., 1971.
15. Грипа С. Функциональный многоуровневый анализ народного творчества. - В сб. Методы изучения фольклора. - Л., 1983, с.45-53.
16. Бнговатова М. Структурный тип "Горы" в протяжных песнях Ульяновского Заволжья. - В сб. Традиционное и современное народное искусство. Труды Гос.муз.пед. института им.Гнесиных. - М., 1974, вып.ХХІХ, с.137-181.
17. Зеленин Д. Описание рукописей ученого архива Императорского географического общества. - Пг., 1916, вып.3, с.989-1278.
18. Земцовский И. Мелодика календарных песен. - Л., 1975.
19. Земцовский И. О мелодической "формульности" в русском фольклоре. - В сб. Этнографические истоки фольклорных явлений. Русский фольклор. - Л., 1987, ХХІУ, с.117-128.
20. Земцовский И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии. В сб. Актуальные проблемы современной фольклористики. - Л., 1980, с.36-50.
21. Земцовский И. Русская протяжная песня. - Л., 1967.
22. Земцовский И. Теория восприятия и этномузыковедческая практика. Сов. музыка, 1986, №3, с.62-68.
23. История русской музыки. Древняя Русь XI-XVII века. - М., 1983, т.І, с.203-208.
24. Квитка К. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен. Избранные труды, М., 1971, т.І, с.161-176.
25. Колесса Ф. Музикознавч прац. - Ки в, 1970.
26. Лапин В. Напевы свадебных песен Поморского берега Белого моря. - В сб. Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. - Л., 1974, с.189-200.
27. Лапин В. Об историзме в изучении русского музыкально-песенного фольклора. - В сб. Методы изучения фольклора. - Л., 1983, с.31-44.
28. Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. - СПб., 1904, вып.І.
29. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. - М., 1979.

30. Лосев А. О понятии художественного канона. — В сб. Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973, с.6-15.
31. Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс. — В сб. Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973, с.16-22.
32. Луканик Б. К теории песенного типа. — В сб. Народная песня. Проблемы изучения. — Л., 1983, с.124-136.
33. Мальцев Г. Традиционные формулы русской необрядовой лирики (к изучению эстетики устнопоэтического канона). Поэтика русского фольклора. Русский фольклор. — Л., 1981; XXI, с.13-37. ✓
34. Мельник Е. Образование вариантов в народной песенной традиции (на материале лирических песен Устьянского района Архангельской области). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Л., 1985. ✓
35. Мельник Е. Песенный тип и вариант в локальной традиции. — В сб. Русская народная песня. Стиль, жанр, традиция. — Л., 1985, с.28-45. ✓
36. Мехнецов А. Традиция как основополагающий принцип народной музыкальной культуры. — В сб. Русская народная песня. Стиль, жанр, традиция. — Л., 1985, с.5-19.
37. Мухаринская Л. Некоторые вопросы типологии народных напевов (на материале белорусского земледельческого и семейно-обрядового циклов). — В сб. Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Труды гос. муз.-пед. института им.Гнесиных. — М., 1976, вып. XXIX, с.57-97.
38. Плахов В. Традиция и общество. Опыт философо-социологического исследования. — М., 1982.
39. Пьянкова С. Напевы-формулы русской свадьбы. — В кн. Славянский музыкальный фольклор. — М., 1972, с.205-226.
40. Руднева А. О методе анализа русской народной песни. — В кн. Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории русского музыкального фольклора. /находится в печати/.

41. Ухов П. О типических местах (*Loci communes*) в русских народных традиционных песнях. - В об. Вестник московского государственного университета. - М., 1957, №1.
42. Хроленко А. Ассоциативные ряды в народной лирике. - В сб. Поэтика русского фольклора. Русский фольклор. - Л., 1981, XXI, с.3-12.
43. Чистов К. Народные традиции и фольклор. Очерки теории. - Л., 1986.
44. Эвальд З. Песни белорусского Полесья. - М., 1979.
45. Эвальд З. Песни овадебного обряда на Пинеге. Крестьянское искусство в СССР. - Л., 1928, т. II, с.177-178.
46. Эвальд З. Социальное переосмысливание живных песен Белорусского Полесья. - Сов. этнография, 1934, №5.

Пример 1

♩ = 84

1. Со-ве-и-ка ра-к-ве-се-ла-р-х-мо-ло-дой 2. У-х-мо-ло-до-и

от-за-ро-(з)-ло-та ко-м-на во-са-са-дох на-та-а, на-ла-та-шь

жа-ло-б-на-ка в-мо-ем са-ду а-т-на-но-шь.

НАРОДНО-РУССКОЕ В СИСТЕМЕ ГАРМОНИИ Н.А.РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Русский фольклор – важнейший источник творчества Римского-Корсакова. Фольклорные влияния в произведениях Римского-Корсакова обнаруживаются на самых разных уровнях: от общего замысла сочинения ("Для меня народная песня – и то своего рода программа", – говорил композитор) и указания на жанр (опера-сказка, опера-былина, опера-быль-колядка) до претворения фольклорной интонационности и цитирования напевов народных песен. Многое русская народная музыка определила и в новаторском гармоническом языке Римского-Корсакова.

Формирование художественной личности композитора совпало с периодом утверждения в русском обществе мысли о самобытности русской народной музыки. В это время – 1840–1880-е годы – на смену классицистскому отношению к народной песне (в которой при обработке подчеркивались черты общности с профессиональной музыкой западно-европейского стиля) пришло романтическое. И в музыкальном фольклоре увидели источник свежих музыкальных идей, могущих обновить и трансформировать общеевропейскую музыкальную систему. Одним из главных носителей своеобразия русской народной музыки представлялась ее ладо-гармоническая сторона (звуковая система, лад – горизонталь и гармония – вертикаль).

В этот период русскими музыкантами была услышана и осознана нетемперированность звуковой системы русского музыкального фольклора (Г.А.Ларош, 1867; В.Н.Кашперов, 1876; П.П.Сокальский, 1888), указано на "принципиальный диатонизм" народных напевов /В.Ф.Одоевский, 1869; А.Н.Серов, 1870–1871; Ю.Н.Мельгунов, 1879; И.П.Ларионов, 1887/, выявлена иная в сравнении с европейским мажором и минором (модальная в современной терминологии) природа ладов русской народной музыки /Ц.А.Кюи, 1866; упомянутые работы Лароша, Одоевского и Серова/, проанализирована их модальная функциональность /П.П.Сокальский, 1888/. К 1860-м годам уже был накоплен значительный опыт в освоении ладового строения русской народной музыки, с одной стороны, и все острее вставала проблема адекватной ее гармонизации, с другой стороны. Это активизировало

теоретическое осмысление народного многоголосия и его гармонии, хотя музыканты давно обратили внимание на многоголосное звучание русской народной песни (например, Д. Паизиелло, по свидетельству Н. А. Львова, или корреспондент "*Neue Zeitschrift für Musik*", поместивший там в 1834 году описание пения русских крестьян, работавших на строительстве Исаакиевского собора). Если в теории народного лада русские музыканты были вполне единодушны, то во взглядах на гармонию в русской народной музыке существовали две противоположные точки зрения. Мельгунов (1879), С. Я. Капустин (1884), В. А. Мошков (1890) отстаивали своеобразие и самостоятельность народной гармонии, исследовали ее законы. Ларош (1888) и Сокальский отрицали гармонию в народной музыке, рассматривая ее сквозь призму европейской мажорно-минорной системы.

Позиция Н. А. Римского-Корсакова по отношению к народному ладу и гармонии состояла в отрицании нетемперированности звуковой системы ("Римский-Корсаков заметил, что он не верит в четверти и трети тона, встречающиеся в пении восточных народов и в особенности их муэдзинов, появляющиеся, по его мнению, просто-напросто по недостатку слуха. Ведь те же трети и четверти тонов можно наблюдать нередко и в пении наших русских деревенских баб" ¹⁾), активнейшем внимании к своеобразным ладам народной музыки ("Древние лады <.> продолжали занимать меня <.>" ²⁾) и признании оригинальной народной гармонии, где композитор, естественно, принимал то, что находилось в рамках его представлений о красоте в музыке. В произведениях Римского-Корсакова 1875-1879 годов - четырех вариациях и фугетте на тему "Надоели ночи" (соч. 14), "Сборнике русских народных песен" (соч. 24) и хоровом цикле "Русские народные песни, переложенные на народный лад <.>" (соч. 19) творчески воплощено корсаковское представление о русской народной музыке. От вполне европейской формы вариаций с фугеттой на народную тему к осмыслению народной мелодики и воссозданию народной гармонии - таков второй этап корсаковской "учебы" 1870-х годов. В 1894 году (спустя 15 лет после выхода мельгуновского сборника) Римский-Корсаков сказал В. В. Яст-

1) I7-а, 443.

2) I0, 138.

ребпеву: "Знаете, что меня во всей этой истории обижает более всего? Это то обстоятельство, что никто из кричавших за и против Мельгунова не потрудился заглянуть в партитуру "Майской ночи", где в Троицкой песне (I действия), до выхода в свет мельгуновского сборника, мною уже были применены, и применены вполне художественно, им якобы открытые пресловутые подголоски; однако, повторяю, никто этого не заметил; никто ни одним словом и после ни разу не обмолвился об их существовании, будто и вправду их не было" ¹⁾ (пример I). Действительно, хор "Завью венки" — это блестящая стилизация народного многоголосия (I, II куплеты) с его свободным движением голосов, их переименованиями, двузвучиями и унисонами, модалным ладом.

Знания Римского-Корсакова о русском музыкальном фольклоре формировались на основе подлинного народного пения и инструментального музицирования, народной музыки в исполнении представителей интеллигенции (родственников, друзей, профессиональных музыкантов — интерпретаторов фольклора), изучения сборников народных песен и исследований по музыкальной фольклористике. Слуховой музыкально-фольклорный опыт Римского-Корсакова был очень богат, а интерес к народной музыке, проявившийся еще в детстве, устойчиво сохранялся на протяжении всей его жизни (от фиксации звуков музыкального быта в детстве до записей народной музыки, сделанных композитором в 1900-е годы).

Существенный пласт слуховых впечатлений Римского-Корсакова составляют народные песни в передаче представителей интеллигенции — матери и дяди Петра Петровича, М.А.Балакирева, М.П.Мусоргского, А.И.Рубца, С.Н.Кругликова, Т.И.Филиппова и других. Начиная с 1860-х годов — периода формирования зрелого интереса Римского-Корсакова к фольклору, его собиранию и обработке под влиянием М.А.Балакирева, Римский-Корсаков внимательно следил за появляющимися исследованиями по фольклору и сборниками народных песен. Если перечислить бывшие в поле зрения композитора песенные сборники, получим панораму собирания, изучения и обработки русского музыкального фольк-

1) I7-a, I66.

лора с конца XVIII до конца XIX века: Н.А.Львов - И.Г.Прач (1790) и Кирша Данилов (1818), М.А.Стахович (1851-1854) и К.П.Вильбоа (1860), М.А.Балакирев (1866) и П.И.Чайковский (1869), П.М.Воротников (1870-1871) и А.И.Рубец (1872, 1875), В.П.Прокунин (1872-1873) и Ю.Н.Мельгунов (1879-1885), Ф.М.Истомин и Г.О.Дютш (1894) и А.К.Лядов (1898). За исключением мельгуновского сборника, все остальные представляют собой собрания одногласно записанных напевов, обработанных для пения с фортепиано. Этого принципа, имеющего своей основой просветительские задачи, придерживаясь, составлены два своих сборника, и Римский-Корсаков¹⁾.

В целом, Римский-Корсаков отлично знал опыт русских музыкантов-фольклористов и выработал свое отношение к народной музыке и свой метод ее претворения. Записывание и обработка музыкального фольклора, составление сборников, творческое использование народной музыки в собственных произведениях, теоретическое осмысление этого процесса - таков "полный цикл" фольклористской деятельности Н.А.Римского-Корсакова.

К важнейшим музыкально-этнографическим впечатлениям композитора относятся крестьянские песни, пастушеские наигрыши, девичьи лесные ауканья Тихвинского и Лужского (где Римские-Корсаковы снимали с 1878 года дачи в Стелёве, Никольском, Нежговцах, Вечаше, Смычкове, Любенске) уездов Петербургской губернии, хороводные песни в Маковницах - имении Лодыженских в Кашинском уезде Тверской губернии, колокольные звоны Богородицкого Успенского монастыря (находившегося напротив дома Римских-Корсаковых на другом

1) Корсаковская концепция отношения к народной музыке претерпела к 1890-1900-м годам определенную эволюцию. Именно так нужно оценивать высказывание Римского-Корсакова (в передаче Ястребцева), относящееся к 1893 году, о том, что русская народная песня уже исчерпана (17-а, 88). Видимо, композитор почувствовал, что народная музыка нуждается в новом к ней подходе. А в 1902 году Римский-Корсаков так отозвался о лядовских обработках: "Все они чудесно сделаны, <.> но только сделаны слишком изысканно. Это все какие-то 9-е или 10-е вариации на народные темы, а не этнографические записи. <.> Если бы я теперь вздумал записывать народные песни, <.> я бы стал их гармонизовать совсем по-иному" /17-б, 233/.

берегу реки Тихвинки), выкрики торговцев и монахов, обряд проводов масленицы в Тихвине, народная музыка, слышанная Римским-Корсаковым на концертах народных музыкантов в Петербурге (например, А. Федосовой в 1895 году или сказителей на Кустарной выставке 1902 года, где композитор записал былинку "С Дону да Дунаю"), и песни крестьян, живших в столице (так, в сборник "100 русских народных песен" вошли несколько песен прислуги Римских-Корсаковых А.Е. Виноградовой), музыкальный быт Петербурга (пение бродячих монашек, выкрики разносчиков) (пример 2).

Вслушиваясь в русскую народную музыку, Римский-Корсаков осмысливал ее самобытные ладо-гармонические структуры. Попытаемся реконструировать музыкально-этнографические впечатления композитора.

Песни, записанные в округе Тихвина в 1940-1950-е годы ¹⁾, в основном двухголосны - голоса образуют различные двузвучия при преобладании терцовых втор и унисонных заключений. Эти песни ладово разнообразны, в них встречаются олиготонные, переменный (с секундовой, терцовой и квартовой сменой устоев), ионийский, миксолидийский, эолийский лады. Примерно такую же ладо-гармоническую картину можно наблюдать и в песнях Лужского уезда ²⁾. Выразительность неполных аккордов и октавных унисонов, ладовая многоликость (лады олиготонные и семиступенные, лады со стабильной и переменной тоникой) - все это органично вошло в систему корсаковской гармонии. По всей видимости модальность народных ладов также оказала воздействие на возникновение в гармонии Римского-Корсакова индивидуализированных структур мажора. Выкрики уличных торговцев и монахов, наигрыши и ауканья должны были укрепить в Римском-Корсакове уверенность в эстетической ценности мало-

1) См.: II, № 22, 33, 34, 36, 37, 39, 43, 49, 53, 56, 62-64, 80, 89.

2) В 1887 году в Лужском уезде собирал народные песни К.П. Галлер, выпустивший вскоре "Сборник русских народных песен Санкт-Петербургской губернии" (1889). Часть этих записей перепечатана в упомянутом сборнике Рубцова. Записи Галлера - современника Римского-Корсакова - особенно ценны возможностью для современного исследователя получить представление о том, как эти песни мог слышать сам Римский-Корсаков.

ступенных ладов и повторности мотивов или фраз как возможном принципе формообразования. В колокольных звонах композитор, вероятно, обратил внимание на особую красочность колокольного звука, разнообразие звучностей (от ударов одного колокола до остродиссонантных сложных аккордов, завершающих звон, "повисающих" и "растворяющихся" в воздухе), на типичные попевок, используемые звонарями (например, трихорд $e - \frac{g}{2} - a$), мотивно-вариантный метод развития. Система русского народного лада и гармонии, освоенная Римским-Корсаковым глубоко и многосторонне, была для композитора источником новаторских гармонических идей.

Характерные созвучия народного многоголосия способствовали появлению в гармонии Римского-Корсакова унисонов и двузвучий, наряду с полнозвучными терцовыми аккордами. Композитор подчеркивает особый колорит и любит специфическим звучанием таких аккордов — от унисона до квинты (квинтооктавы), Масштаб применения новых созвучий — от одиночных вкраплений в трезвучную гармонию до фраз и предложений, строящихся полностью на таких двузвучиях (пример 3).

Под влиянием русской народной ладовости в музыке Римского-Корсакова появились разнообразные звукоряды (от трихорда до обиходного) (пример 4).

Претворение русской народной ладовости утвердило в гармонии Римского-Корсакова модальность как особый тип звуковой организации наряду с тональностью, а также породило обширнейшую область их взаимовлияний.

К модальным влияниям в тональности отнесем:

1. "разрыхление" структуры мажора и минора — тенденция к замещению аккордов главных ступеней побочными (из-за чего смягчаются классически определенные функциональные различия), к обратнoфункциональным последованиям и образованию субсистем, вплоть до свободного (в сравнении с классической тональностью) выбора аккордов (пример 5);
2. "свертывание" полного функционального круга в малоаккордовую структуру (часто как отражение малоступенного лада) (пример 6);
3. модальную хроматизацию тональности, сочетание признаков одноименных ладов ("хроматизм вразбивку" по Кастальскому) (пример 7);

4. возникновение мобильной тоники в тональности — появление переменной тональности (по образцу переменного лада) и смещение тоники на другие ступени мажора или минора (модальный лад "второго плана" в тональности) (пример 8). В тональности у Римского-Корсакова возможны и более сложные сочетания нескольких ладов "второго плана" (пример 9).

Модальная трактовка народных звукорядов у Римского-Корсакова связана с их самостоятельностью и независимостью от тональных структур (модальный лад "сам по себе", а не как "второй план" тональности). Отсутствие тяготений к единому центру, возможность каденционной остановки на любом звуке лада, "расщепление" тоники на начальный тон (аккорд) и конечный тон (аккорд), расположение устоя в разных местах звукоряда, составной характер лада (например, из двух тетрахордов) — таковы характерные проявления модальности в корсаковской музыке (пример 10).

Модально-гармонические структуры у Римского-Корсакова основаны либо на малой функциональной "подвижности" гармонии (выдержан один аккорд, чередование двух аккордов, смена одного аккорда-устоя другим таким же — переменный лад), либо — в гармонически развернутых построениях — на секундо-терцовых сопряжениях аккордов (пример 10 г, б).

Воздействие русской народной музыки на гармонический язык Римского-Корсакова также ощутимо в изобилии органичных пунктов разных ступеней (простых и двойных) и национальном переосмыслении европейских приемов голосоведения (такова, например, часто встречающаяся "русская" камбиата или септима, движущаяся вверх). Наиболее ярко "фольклоризм" корсаковской гармонии проявляется в музыке, связанной с образами древности, язычества (русского и западно-славянского), народной жанровости, но эти приемы пронизывают и всю систему гармонии в целом, определяя ее неповторимое "лицо".

Список литературы

Г. Бачинская Н. Народные песни в творчестве русских композиторов: Учебное пособие. — М.: Гос. муз. изд-во, 1962. — 215 с.

2. Гиппиус Е.В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII и начале XIX в. // Советская этнография. - 1948. - № 2. - С.86-104.
3. Евсеев С.В. Римский-Корсаков и русская народная песня. - М.: Музыка, 1970. - 174 с.
4. Зайцева Е. Фольклорные истоки трех последних русских опер Н.А.Римского-Корсакова: Дипломная работа / Московская государственная консерватория. - М., 1987. - 147 с.
5. Истомин И. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни. - М.: Сов. композитор, 1985. - 183 с.
6. Кастальский А.Д. Основы народного многоголосия. - М.-Л.: Гос. муз. изд-во, 1948. - 362 с.
7. Маслов А. Русская народная песня в произведениях Н.А.Римского-Корсакова // Музыка и жизнь. - 1909. - № 6. - С.1-4.
8. Обрам В.А.Римский-Корсаков и народная песня // Римский-Корсаков: Исследования, материалы, письма. - М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. - Т.1. - С.252-284.
9. Прохоров Я. Элементы народности в творчестве Н.А.Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. - 1913. - № 26-27. - Стлб.578-581; № 46. - Стлб.1035-1039; № 48. - Стлб.1100-1102; № 50. - Стлб.1156-1159; № 51-52. - Стлб.1189-1191.
10. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни // Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка. - М.: Гос. муз. изд-во, 1955. - Т.1. - 399 с.
11. Рубцов Ф. Народные песни Ленинградской области. - М.: Сов. композитор, 1958. - 226 с.
12. Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы. - М.: Музыка, 1979. - 366 с.
13. Цуккерман В. Римский-Корсаков и народная песня // Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. - М.: Сов. композитор, 1970. - Вып.1. - С.311-350.
14. Щуров В.М. Ижорусская песенная традиция. - М.: Сов. композитор, 1987. - 304 с.
15. Ярешко А. Влияние колокольных звонов на особенности колорита в творчестве русских композиторов // Традиции русской музыки XVIII-XIX веков: Сб. трудов / ГМПИ им.Гнесиных. - М.: 1978. - Вып.38. - С.47-65.

16. Ярешко А. Колокольные звоны - инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества // Из истории русской и советской музыки. - М.: Музыка, 1978. - Вып.3. - С.36-74.

17. Ястребцев В.В. Н.А.Римский-Корсаков. Воспоминания. - Л.: Гос. муз. изд-во, 1959...

а. Т.1. - 1959. - 527 с.

б. Т.2. - 1960. - 634 с.

Нотные примеры

(записаны по Полному собранию сочинений Н.А.Римского-Корсакова)

① [Moderato quasi allegretto] "Майская ночь" (т.30, с.93, р.13)

voce: Да ра-но, ой да ра-но да ра-но ра-но на все времена.

оркестр

② а) Пастушеский наигрыш (т.1, с.134)

б) Давилы ауканы (Банин А.А., Вадакарис А.А., Канзавели А.Г. Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области. - Новгород, 1988)

12 [Allegro] Феброния "Скитание о невидимом граде Китеже" (т.42, ч.12)

sf dim.

dim.

а-а-а!

p dim.

2) В) Хороводная пляска Каминского уезда Тверской губернии,
Росо allegretto запись Н.А. Римского-Корсакова (т. I, с. 59)

2) Выкрик уличного торговца в Тихвине (Ястребцов В.В.,
Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания, т. II, с. 455)

са- а-а-ки, бул-ки! Креп-де-ли ко-ро-ши-е!

Выкрик монаха Тихвинского монастыря (Ястребцов В.В.,
Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания, т. II, с. 455)

Та- ты-ки, ма-лушки, де-ви-цы крас-ны-е! По-
гу- те, по-граб-ма *всича заз бошь-ед ма-не-ру!

Moderato

"Смерчовика"
(т. III, с. 35, с. 2-4)

II Бирюл 3

Го-су-да- ра-ви но-гу! Бо-а-ре, дво-ра-не, бо-арские

sf

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальная линия: ге-ми, бе-се-лы-е го-ло-вы, шы-ры-ше-бо-го-го!

Музыкальные обозначения: *p*, *pp*, аккорды, триола.

2) Выкрик торгубуев зелению и обоняем в Памертуре (Астрейбуев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания т. II, с. 454)

Музыкальный фрагмент: 0 - цур-ти-ки зе-ле-ние, ре-дус-ка по-ло-га!

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальная линия: Клар за-кли-ка-ли по ле-су тем-но-му.

Музыкальные обозначения: *Andante*, *mp*, *pp*, *vc*, аккорды, триола.

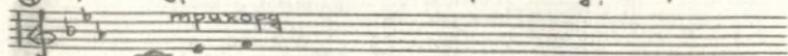
3) а) "Майская ночь" (т. 30, с. 137, стр. 3-4) [Allegro vivo]

Музыкальный фрагмент: *mf*, *sf*, аккорды, ритмические рисунки.

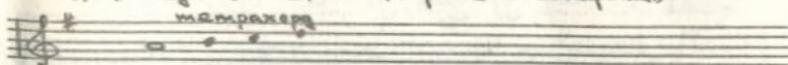
3) б) "Сажо" (т. 34, с. 204, стр. 1)

Музыкальный фрагмент: *f*, аккорды, ритмические рисунки.

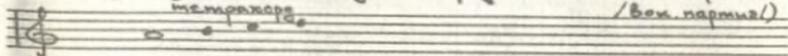
4) а) „Снегурочка“ (т. 31 А, с. 92, стр. 2/8 Баси; с. 93, с. 1-2)



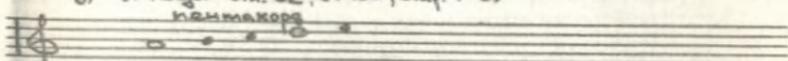
б) „Млада“ (т. 32, с. 157, стр. 1-2 /Вок. партия/)



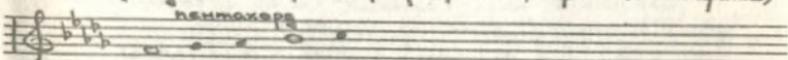
„Сказание о невидимом граде Китеже“ (т. 42, ч. 67 /Вок. партия/)



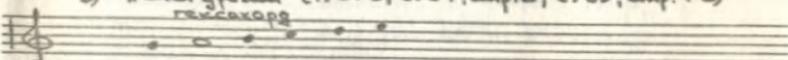
б) „Млада“ (т. 32, с. 155, стр. 1-3)



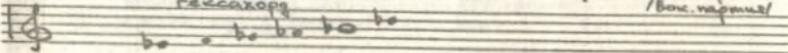
„Садко“ (т. 34, с. 194, стр. 2; с. 195, стр. 1-3 /Вок. партия/)



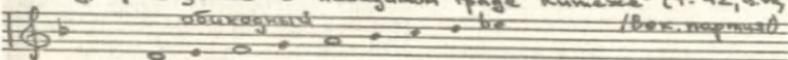
в) „Снегурочка“ (т. 31 Б, с. 84, стр. 2; с. 85, стр. 1-2)



„Ночь перед рождеством“ (т. 33, с. 9, стр. 4; с. 10, стр. 1-2) /Вок. партия/



г) „Сказание о невидимом граде Китеже“ (т. 42, ч. 72 /Вок. партия/)

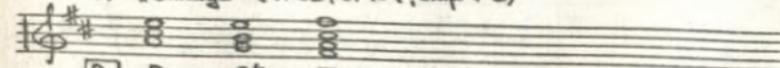


5) а) „Майская ночь“ (т. 30, с. 9, стр. 2-3)



E: T F ♯ D°
cis: .. °D T °D

б) „Млада“ (т. 32, с. 104, стр. 1-2)



D: D S° F
fis: ph:

8) „Сказание о наводившем грае Кумае" (т. 42, ч. 2)

Des: T D Tr Dp Tr D T
b: T °D T

2) „Саго" (т. 34, с. 264, стр. 2-4)

Es: T Tr Sp T °D Sp Tr T
c: T Tr S °D Sp Tr T

гармонизация (инструментально)

3) „Снагуролка" (т. 31А, с. 76, стр. 2; с. 77, стр. 1)

Es: S T

7) „Сказка о царе Салтане" (т. 38, с. 36, стр. 3)

h: Фригийский ионийский эолийский

а) „Саго" (т. 34, с. 446, стр. 1-3)

fis: T D...
Cis: T °Dp, T °Dp T S...

E: Sp D T °D...
A: Sp D T

б) „Снагуролка" (т. 31Б, с. 42, стр. 1-2; с. 43, стр. 1)

g:

3) „Сказка о царе Салтане" (т. 38, с. 89, стр. 1-2)

fis: звучащий

A: T S T D S T T S T T S T
fis: гармонизация (инструментально)

E: D T

10

а) "Снегурочка" (т. 31Б, с. 242, стр. 4)

Maestoso e piacere

Свет и си- ла, Бог и ри- ло, кра- но-е

солн-ца на- ша, нетте-го-ви-ра кра- ме!

б) "Сказка о царе Салтане" (т. 38, с. 3, стр. 4-6; с. 4, стр. 12)

а) в вос-рес-ный ден ку- де-лош-ки ку- пи- ла,

а) до- ль-ца при-шла, под лав-ку по- ло- жи-ла, рад-во!

нож-ко-ю под- ки-ну-ла ку- даль- ку: Ты на-

ж, но-я ку- де-лош-ка сна- даль- ку!

в) "Майская ночь" (т. 30, с. 301, стр. 1-2)

2) "Снегурочка" (т. 31А, с. 83, стр. 4-4)

мелодия, звукоряд

гармония

К ПРОБЛЕМЕ НАРОДНЫХ ПЕРВОИСТОКОВ
В ПАРТЕСНОМ МНОГОГОЛОСИИ

Одна из актуальных задач, возникающих сегодня при изучении памятников древнерусского музыкального искусства, может быть сформулирована как проблема адекватного понимания художественного содержания тех явлений, которые отделены от нас значительно большими временными периодами. Наиболее важным для исследователя становится необходимость видения произведения древнерусского искусства в его диалектической сложности, взаимодействии порой разнонаправленных устремлений и, таким образом, преобразование степени погружения сознания в историко-культурный контекст прошедших эпох. При таком подходе возможно создание особого рода диалога культур, в котором триада "текст - контекст - подтекст" получает свое дальнейшее развитие.

В настоящей статье в качестве проблемы исследования избраны некоторые аспекты голосоведения и фактуры в одном из видов раннего профессионального многоголосия России, получившего свое название от конкретного певческого стиля. Речь будет идти о партесных гармонизациях мелодий подлинных старинных роспевов в певческой практике русских музыкантов конца ХУП - начала ХУШ веков.

Многоголосные переложения, использующие в качестве первоосновы мелодии знаменного, греческого, болгарского, киевского роспевов, а также разнообразных местных вариантов, имеющих локальное распространение, создавались повсеместно. Об этом свидетельствуют не только официальные исторические документы того времени, но и сами певческие рукописи, на полях которых переписчиками, владельцами книг оставлены многочисленные записи. Примечательно, что практика многоголосного партесного пения была принята как в крупнейших русских городах (Тверь, Ярославль, Москва, Казань и др.), так и в удаленных от центральных областей местностях. Приведем некоторые из записей на полях певческих рукописей, свидетельствующих о достаточно демократичной среде бытования партесного стиля пения: "Книги четвероголосные устюжанина Михаила Искрина" /ГБЛ ОР ф.122 № 29.1 л.22/, "Каргопольца посадского человека Петра Федо-

рова сына Потылипына..." /ГБЛ ОР ф.199 № 393, полистная за-
пись/, "...воронежца посадского человека Антипа Федорова сына
Сахорова" /ГБЛ ОР ф.379 № 100, запись на верхней крышке/.
Таким образом, можно говорить о повсеместном бытовании и ис-
полнении произведений, созданных в стиле партесных гармониза-
ций: от придворных хоров до всевозможных местных певческих
коллективов. Следовательно, необходимо выделение таких поня-
тий, как с п е ц и ф и к а с т и л я многоголосия партес-
ных гармонизаций. А это невозможно без выяснения степени со-
прикосновения и взаимодействия двух разнонаправленных стили-
стических традиций: музыки к у л ь т о в о й и музыки
н а р о д н о й.

Распространение традиции многоголосных переложений мелодий
старинных песен происходило в тесной связи с изменениями
в системе музыкального мышления русских композиторов второй
половины XVII века, которые чаще всего являются и певцами.
После длительного господства знаменного одноголосия, форм
троестрочия с его нередко диссонантными звучностями во второй
половине XVII века отчетливо осознается необходимость в более
точном осмыслении гармонической вертикали, а линейность как
принцип мышления начинает постепенно вытесняться функциональ-
ностью гармонических соотношений. Уникальность партесных гар-
монизаций, на наш взгляд, как раз и заключается в том, что в
отечественной медиевистике создавался свой взгляд на возможно-
сти дальнейшего развития профессионального многоголосия, а
также участия в этом процессе такого явления, как знаменный
песен, который у русских музыкантов различных времен всегда
вызывает ассоциации глубоко национального характера¹⁾. Поэто-
му тот факт, что русские певчие XVII века использовали для
переложений прежде всего мелодии знаменного песен, должен
учитываться при изучении стиля партесных гармонизаций.

Мелодия знаменного песен в певческих рукописях конца
XVII — начала XVIII веков, созданных как партесные гармонизации,
всегда излагается в партии тенора. Сравнение идентичных мело-
дий по различным источникам — дwoезнаменным рукописям, одно-
голосным нотолинейным того же времени, позднейшим печатным
изданиям — в большинстве случаев показывает практически пол-
ное совпадение, хотя возможны отдельные расхождения, касаю-

шие варианты прочтения отдельных попевочных групп при их переводе на нотолинейную нотацию. Выделение знаменной мелодии происходило за счет увеличения количества исполнителей на данную партию. Этот факт указывается А. Преображенским ²⁾, а также подтверждается многими сохранившимися певческими рукописями. Многие из них, представляющие собой комплекты расписанных хоровых партий, при сведении голосов в партитуру обнаруживают значительное количественное преобладание тетрадей с записью теноровой мелодии: например, нотные рукописи из библиотеки Петра Первого, являющиеся, в основном, четырехголосными переложениями знаменных мелодий, содержат от шести до девяти идентичных теноровых партий и по одной — четырем тетрадям на каждый из других голосов /ЦГАДА ф.396 оп.2 ч.7, № 3745, в комплекте имеется 9 теноровых партий, 4 альтовых, 3 басовых, 1 дискантовая партия/.

Мелодия знаменного роспева, как правило, практически полностью соответствует и крижовым расшифровкам, ритмическая и звуковысотная стороны чаще всего остаются неизменными, что в условиях линейного развертывания нескольких самостоятельных мелодических голосов нередко приводит к кратковременным перекрещиваниям. В этом случае правомерно провести аналогию со свободой голосоведения русской народной лирической песни, одним из основных свойств которой является красота линий (пример I ³⁾).

На наш взгляд, подобные перекрещивания средних голосов партитуры встречаются в практике народного исполнительства повсеместно. Это же можно сказать и обо всех известных нам произведениях рассматриваемого периода, выполненных в стиле партесных гармонизаций.

Метод создания многоголосных обработок мелодий знаменного роспева подчинен определенному принципу. К знаменной мелодии первоначально присочинялся строго функциональный бас. Тщательным образом анализировались возможности гармонического оформления окончаний мелодических и текстовых строк, выбирались наиболее соответствующие содержанию текста формы движения басового голоса. Фигуры так называемого эксцелентованного баса (от *excellentar canere* — "прекрасное пение") способствуют особой мелодизации фактуры, а также всегда на-

ходятся в согласии с функциональным ритмом гармонии. Это наиболее подвижный голос хоровой партитуры, амбитус которого может достигать почти двух октав. Чаще всего используется диапазон от G до e¹, f¹, хотя возможны и отклонения в обе стороны. Если же вычленишь из партитуры два указанных голоса, то слуховая ассоциация сразу же фиксирует наличие типично народных элементов как на интонационном уровне, так и на уровне последования гармонических оборотов (пример 2).

Признаки параллельно-ладовой переменности, типично народных последовательностей трезвучий VI-U-I, VI-III ступеней, опора на диатонику создают в партесных гармонизациях специфически русский "колорит".

Так же последовательно присочинялись к знаменной мелодии верхние голоса — альт и дискант (в рукописях — "алт" и "дышкант"). В них можно видеть отражение народного принципа терцовой вторы. В ритмическом отношении эти голоса, как правило, дублируют знаменную мелодию, хотя возможны и элементы более самостоятельного линейного развертывания: появляются фигурации более кратких длительностей, создаются своеобразные "переклички" верхних голосов с мелодизированной линией баса. Таким образом, перед нами своеобразный образец разнотемной полифонии, в котором каждый из голосов хоровой партитуры обладает относительной самостоятельностью. На наш взгляд, в данном случае можно говорить о генетической связи многоголосия партесных гармонизаций с таким уникальным явлением русской музыки, как строчное многоголосие, основным из принципов которого принято считать независимость развертывания во времени нескольких самостоятельных мелодических линий. Так, в исследовании Н. Успенского "Древнерусское певческое искусство" при анализе истоков строчного пения делается вывод об органической связи явления с формами русского народного многоголосия, практикой исполнения народной песни⁴).

Многое уходит корнями в музыкальный фольклор и в традиции партесных гармонизаций. Не только интонационный уровень светских и культовых напевов, но и нормы голосоведения, фактуры оказываются сходными.

Рассмотрим несколько наиболее типичных для многоголосия партесных гармонизаций форм голосоведения, неординарных с

точки зрения классических требований к подобного рода соотношениям вертикали.

В певческих рукописях рассматриваемой традиции часто встречающееся явление — кратковременное движение в октаву крайних, а также смежных голосов хоровой партитуры. В предлагаемом отрывке из стихир пятого гласа "Вся реки российския да возрадуются" /ЦГАДА ф.396 оп.2 ч.7 № 3741/ эпизодическое образование параллелизмов между крайними голосами аналогично приему народно-песенной традиции, определяемого понятием ленточного голосоведения (пример 3а, 3б⁵⁾).

Метод создания партесных произведений по принципу постепенного присочинения голосов во многом объясняет тот факт, что образование между отдельными голосами последований параллельных квинт и октав теоретически не осознавалось русскими композиторами того времени, потому и не считалось ошибочным явлением. В одних случаях параллелизмы имеют чисто мелодическую природу и возникают из стремления разнообразить фактуру при наличии длительно выдержанных звуков в партии тенора, в моменты подходов к кадансам, в других — при гармонизации определенных мелодических попевок: например, в большинстве случаев окончание попевок второго гласа типа "мережа полная с поддержкой" образует характерный гармонический оборот с последованием нескольких параллельных квинт в партиях баса и тенора /ЦГАДА ф.396 оп.2 ч.7 № 3733, стихира на хвалитех слава и ныне 2 гласа/ (пример 4а, 4б).

Кроме того, осознание функциональной связи трезвучий секундового соотношения в партесных гармонизациях нередко выступает в таких формах вертикали, которые, исходя из принципа сочинения произведения, приводят к образованию параллелизмов. Так, в приведенном ниже отрывке из догматика второго гласа "Прейде сень законная" по четырехголосной партитуре "Октоиха" конца ХУП века /ГИМ Еп.-певч. собр. № 25, л.115/ линия басового голоса не могла быть другой, так как произошло бы нарушение заданного принципа мелодического движения (пример 5).

Подобные формы голосоведения могут быть оценены по-разному. Но относить их к разряду недостатков музыкального стиля партесных гармонизаций, на наш взгляд, не совсем верно. Про-

изведения данной традиции представляют собой поиск собственного пути развития нового для русской музыки гармонического многоголосия, поэтому их необходимо рассматривать как отражение специфики национального певческого стиля. Явления квинтовых и октавных параллелизмов — следствие не отсутствия у музыкантов того времени музыкально-теоретического образования, не ориентации на стиль хоровых произведений западноевропейских мастеров более раннего времени со своей сложившейся системой и нормами голосоведения, фактурного развития, а один из возможных путей взаимодействия с народно-песенными формами многоголосия. Частично об этом говорилось выше. Кроме того, самобытные черты народного многоголосия позволяют определить песню как совокупность мелодических подголосков, обладающих оригинальной логикой развертывания в процессе звучания.

Принцип параллельного движения голосов октавами и квинтами характеризует многоголосие различных песенных стилей. Для отдельных региональных традиций это явление более распространено, для некоторых — менее (например, в западно-русской певческой традиции). Однако движение голосов консонирующими интервалами встречается практически повсеместно. Вероятнее всего, подобная норма голосоведения сохранялась и во времена создания партесных произведений. Не только в песнях лирических жанров, но и в некоторых обрядовых жанрах (например, в свадебных песнях) сохраняются подобные формы соотношений полифонических созвучий. Свадебная песня "Ох, не шипите, гуся" Рязанской области /Кабинет народного творчества МГК, Р. 6934, записана Н. Гильровой в 1971 г./ — один из таких образцов (пример 6).

В свадебной песне на девичнике "Эх, да уж вы любезные мои подруженьки" /Записана В. Щуровым в 1981 г. в Алтайском крае, ИНВ № 3485-2061/19 /хоровое трехголосие сориентировано на периодическое повторение трезвучий УП натуральной и I ступеней. Образующиеся в процессе последования параллельных трезвучий создают особый колорит звучания (пример 7).

К рассмотренным образцам народного творчества близко при-
мыкает и специфика фактуры ряда культовых многоголосных пес-

нопений в стиле кантового трехголосия, об органической связи которого с русской народной песенностью существуют специальные исследования⁶⁾. Важно отметить, что, создавая произведения, казалось бы, далекие от народных первоисточков, мастера партесного пения прежде всего заботились о красоте звучания мелодических линий, их полному соответствию духу и характеру мелодии первоисточника, а также сохранению национального колорита. Так, в рукописном собрании Д.Разумовского /ГБЛ ОР ф.379 № II5, II6, II7/ песнопение "Ныне силы небесные" из литургии преждеосвященной - в типично кантовой традиции многоголосия, а возникающее движение параллельными трезвучиями напоминает прием народного голосоведения (пример 8).

Наибольшая развитость мелодических голосов характерна для многоголосия лирических песен. Именно в песнях этого жанра полифонические сочетания развертывающихся звуковых линий отличаются особым разнообразием и гибкостью в выведении "рисунка" песни. В этом смысле подголосочно-полифоническому складу народно-песенной лирики оказывается родственным фактурный принцип партесных гармонизаций.

В песенной лирике Полесья - особый пласт народного многоголосия. Сочетание элементов архаики, сдержанной гетерофонии с полифоническим звучанием нескольких мелодических линий, строгих одноголосных запевов и их последующего динамического развертывания в песенной партитуре - все это придает полесским песням неповторимость. В силу вышесказанного мы сознательно ограничиваем круг привлекаемых лирических певческих традиций стилем белорусского Полесья, отнюдь не умаляя уникальности других локальных стилей.

Основной напев в полесских лирических песнях помещен в нижнем голосе, а подголосок является голосом, контрапунктирующим с ним: образуется своеобразное состязание между двумя ведущими голосами певческой партитуры, как указывает З.Можейко⁷⁾. Возникающие вследствие этого квинтовые параллелизмы имеют чисто мелодическую природу и в значительной степени зависят от наличия в манере исполнителя элементов вариантно-импровизационного начала. Так, в лирической песне "Осень наша доўгая", приуроченной в Полесье к осени, в лирической "Эй, кавалю, эй, слаўны кавалечку" подобные явления движе-

ния параллельными созвучиями чередуются с почти унисонными "отрезками" звучания (пример 9а, 9б⁸).

Удвоение основной мелодии в октаву — один из излюбленных приемов, которым пользуются мастера народного пения, а также создатели произведений в стиле партесных гармонизаций.

Особенностью фактуры пятиголосной "Херувимской", имеющей в рукописи название "киевопечерской большой" /ГИМ Син.-печ. № 657/, является последовательно выдержанный принцип дублирования основной мелодии в октаву у разных голосов. Оригинальный красочно-колористический эффект достигается обильным использованием движения параллельных секстаккордов. Тем не менее, основной напев "Херувимской" не теряется в подобной хоровой партитуре (пример 10).

В многоголосии полесской лирики, особенно в песнях с "подводкой", "з закрутками" (ярко индивидуальной орнаментированной мелодической линией верхнего голоса, по определению З.Можайко), движение крайних голосов партитуры в октаву — наиболее распространенный прием (пример II⁹).

Таким образом, даже краткий обзор предложенных песенных примеров позволяет делать вывод о наличии целого ряда фактурных форм, норм голосоведения народного многоголосия, родственных стилистике партесных гармонизаций конца XVII — начала XVIII веков. В подголосочно-полифонической организации народной песни в качестве главных элементов выступают такие факторы, как относительная независимость движения голосов, возникающие вследствие этого кратковременные перекрещивания линий, различного рода параллелизмы. И воспринимаются подобные "недостатки" сегодня не как несовершенство народного многоголосия, а как особое художественное достоинство русской песенной традиции. Мастера партесного пения, певчие, композиторы XVII века были выходцами из народа, они воспитывались на живой практике исполнения народной музыки, "... и потому вложили в свои гармонизации всю силу подлинно русского чувства и виртуозности"¹⁰. Стиль этих произведений фактически является отражением принципов народно-подголосочного склада. Поэтому так разнообразно и противоречиво по внутреннему наполнению профессиональное музыкальное искусство переходного периода: в диалектически сложном взаимодействии находятся элементы заимствованные и

глубоко национальные. Поэтому идея линейной подчиненности голосов, относительной самостоятельности голосоведения — это не только принадлежность народных форм многоголосия, но и письменной традиции русской музыки ХУП века. Многие непроясненные вопросы, связанные со спецификой адекватного прочтения раннего русского профессионального многоголосия, невозможно исследовать без активного привлечения материала музыкального фольклора.

Изучение народно-песенных традиций с позиций их возможного взаимодействия на более раннем этапе с культовым пением позволит не только расширить уже имеющиеся сведения по истории музыкального искусства России того времени, но и внести определенные коррективы в оценку отдельных явлений. По высказыванию М.В.Бражникова, "...самым сильным опровержением предвзятого и неправильного отношения к древнерусскому певческому наследию должно быть его глубокое и всестороннее изучение, но не как принадлежности культа, а как сокровищницы глубочайших музыкально-поэтических переживаний и мыслей русского народа" II).

Примечания

1. О связи мелодий знаменного роспева с русской народной песенной традицией посвящены многочисленные высказывания в классических исследованиях отечественных медиевистов. Некоторые из последних публикаций: Владышевская Т. К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства. — В кн.: Музыкальная фольклористика. Вып.2. — М.: Сов. композитор, 1978, с.315—336; Лозовая И. Знаменный распев и русская народная песня. — В кн.: Русская хоровая музыка ХУI—ХУШ веков. — М., 1986, с.26—45.
2. Преображенский А. Словарь русского церковного пения. М., 1896; с.28.
3. Все примеры народных песен приводятся, в основном, по современным публикациям. Материалы отбирались из регионов с хорошо сохранившейся певческой традицией. Так как песенные образцы выбирались из разных стилей, то в каждом конкретном случае в примечании указывается источник заимствования материала. Здесь: Устьянские песни. Вып. I. Л., 1983, составители А.Мехнецов, Ю.Марченко, Е.Мельник. — "Севодняшную ноценьку да мне-то малешенько спалось".

4. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971, с.223-262.
5. Пример 3б заимствован из сборника: Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. - СПб., 1909, вып.2. - "Горы".
6. Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. - М., 1938.
7. Можейко З.А. Песни белорусского Полесья. - М., 1984, вып.2.
8. Цит.изд., с.45, 57.
9. Цит.изд., "Салавей, салавей".
10. Смоленский С.В. Общий очерк исторического и музыкального значения певческих рукописей соловейской библиотеки. - В к.: Православный собеседник. 1887, I часть, с.246.
11. Бражников М.В. Певческие рукописи собраний Д.В.Разумовского и В.Ф.Одоевского. - В кн.: Рукописные собрания Д.В.Разумовского и В.Ф.Одоевского. М., 1960, с.21.

Нотные примеры

Пример 1 ЦГАДА, ф. 396 оп. 2 л. 7 № 3753

ста- ло- се да

Пример 2 ЦГАДА, ф. 396 оп. 2 л. 7 № 3754

и всак му- же-кий пол ло-же ана раз-вер-за- я

Пример 3(а)

ис- тол- ни- чи ру...

Пример 3(Б)

ЦГАДА, ф. 396 оп. 2 з. 7 № 3741

Handwritten musical score for Example 3(B). It consists of two systems of two staves each. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are: "ли, ли гу-си-я, ой, да ни-за го-то-ви, го-ри, го-ри не по-ра... ой, да не по-ра-гу-ли".

Пример 4(а)

ЦГАДА, ф. 396 оп. 2 з. 7 № 3733

Пример 4(Б)

Handwritten musical score for Example 4(a) and 4(b). It consists of two systems of two staves each. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The music is in 4/4 time. The first system (a) is in G major, and the second system (b) is in G minor. The lyrics are: "пре-зи-ла е-ли".

Пример 5

ГИМ, Ен. № 25 собр. № 25

Handwritten musical score for Example 5. It consists of two systems of two staves each. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are: "пре-зи-ла е-ли".

Пример 6

$\text{♩} = 56$

Handwritten musical score for Example 6. It consists of two systems of two staves each. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The music is in 4/4 time and D major. The lyrics are: "О-х, не ши-ши-та, да гу-си, гу-гу-си се-ри ... ши-ши-те, да гу-си, гу-си се-ри".

Пример 7
♩ = 56

Эх, да у-х вы ли спо- (а)и-ме-ка вы мне

Пример 8

ГБЛ, ф. 375 № 115, 116, 117

се бо вхо-дит царь сла-вы

♩ = 48 Пример 9 (а)

♩ = 116 Пример 9 (б)

а ночьюка цѣ-мня-я зде-чю-ра, да а-ны-ку.

Пример 10

"Киевопегарская болница" ГИМ, Сим. павл. собр. №: 3751

и-же хе-ру-ди-ти, хе-ру-ди-ти

♩ = 48 Пример 11

за и по-ве-си-б га-лоу-цѣ, зѣ-ло-рна не мю-аш

СО Д Е Р Ж А Н И Е

	От редактора.....	2
В.М.Шуров	Методика собиpания русского музыкального фольклора в условиях студенческой музыкально-этнографической практики.....	4
С.В.Концадалова	Полевая запись, как материал для изучения народного исполнительства.....	29
С.В.Гордиенко	О классификации русских народных музыкальных инструментов.....	38
С.Н.Старостин	О некоторых разновидностях пастушьих музыкальных инструментов верхней Волги.....	64
Т.А.Старостина	По следам А.В.Рудневой (заметки о курской инструментальной традиции).....	82
А.С.Кочелев	Некоторые особенности собиpания народной балалаечной музыки на юге России.....	93
Н.Н.Гилярова	О современной фольклористической терминологии в связи с анализом формульных напевов в русской народной песне.....	113
Е.В.Сердечная	Народно-русское в системе гармонии Н.А.Римского-Корсакова.....	132
С.Б.Буцкая	К проблеме народных перьвистокков в партесном многоголосии.....	146