

музыкальная
фольклористика



2



МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Выпуск 2

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
МОСКВА 1978

Всесоюзная комиссия по народному музыкальному
творчеству СК СССР

Редактор-составитель
А. А. Банин

М $\frac{90110-064}{082(02)-78}$ 433-78

© Издательство «Советский композитор», 1978 г.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Годы, прошедшие со времени публикации первого выпуска «Музыкальной фольклористики» (1973), отмечены заметным оживлением многих сторон деятельности музыковедов-фольклористов. Их разрозненные прежде усилия теперь в значительной мере начинают координироваться, чему немало способствует созданная пять лет назад Всесоюзная комиссия по народному музыкальному творчеству (ВКНМТ), которая на общественных началах работает в рамках Союза композиторов СССР. Стремясь привлечь к собиранию, пропаганде и изучению народной песни не только собственно фольклористов, но и музыковедов, композиторов, специалистов разного профиля, наша Комиссия стремится создать условия для нового подъема всей музыкально-фольклорной работы в стране. Главное внимание при этом должно уделяться, естественно, уровню научных трудов.

Проводимые ВКНМТ пленумы, конференции, семинары молодых фольклористов, так же как и аналогичные мероприятия созданных во многих союзных республиках собственных фольклорных комиссий (прежде всего здесь должна быть названа уже много лет существующая Фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР), способствуют тому, что в последнее время научный обмен стал более интенсивным, существенно расширился круг разрабатываемых тем, увереннее зазвучал голос молодежи.

Прежде всего, в настоящем выпуске принимают участие авторы из разных городов Советского Союза — Ленинграда, Киева, Казани (авторский состав первого выпуска был целиком московским). Разнообразнее и шире стало тематическое содержание сборника, некоторые

статьи смело выходят за узкофольклорные рамки. Отметим в этом отношении содержательные статьи Р. Исхаковой-Вамбы и Т. Владышевской, на различном национальном материале обратившихся к сравнительно мало разрабатываемой в последнее время проблеме взаимодействия собственно народной и культовой музыки. Намечающееся расширение жанрово-тематических и национальных границ серии следует всемерно приветствовать, хотя нельзя не отметить, что пока еще оно явно недостаточно.

В ряде статей выпуска наблюдается отрадная тенденция учесть состояние и достижения некоторых смежных научных дисциплин (см. статьи А. Банина, А. Иваницкого, М. Мазо). Это отражение общего и благотворного процесса взаимообмена научными методами и усовершенствования научного аппарата, процесса, столь необходимого в музыкальной фольклористике сегодняшнего дня. Но и в тех статьях, которые целиком выдержаны в прежних терминологических традициях и пользуются вполне устоявшимися и общепринятыми методами анализа народно-песенной мелодики, содержится много поистине ценного и по-настоящему актуального в научном отношении. В этом смысле особенно выделяется сравнительно небольшая и посвященная анализу только одной песни статья А. В. Рудневой («О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце»). Работа эта представляет собой большую методическую ценность, ее наблюдения точны и своеобразны, результаты последовательного анализа оригинальны, но одновременно очень убедительны и весомы. Статья проникнута живым ощущением интонационной природы русского мелоса, что нельзя, кстати, не отметить и в статьях М. Мазо и В. Щурова.

Очевидно, здесь нет необходимости давать развернутую характеристику всех статей сборника. Следует только подчеркнуть, что в целом содержание выпуска актуально, выдвигаемые в нем проблемы животрепещущи, ни одна из освещаемых тем не может быть названа устаревшей, малозначительной или несвоевременной. Другое дело, что здесь есть с чем поспорить. И в первую очередь это относится к одной из статей самого составителя сборника (напомню, что А. А. Банин являлся

составителем также и первого выпуска «Музыкальной фольклористики»). Посвященная в значительной мере методике анализа слоговой ритмики в народной песне, статья эта свидетельствует лишь о частично удавшейся попытке систематизировать материалы, относящиеся к истории и существу одного из наиболее действенных аналитических методов¹.

Статья привлекает к себе внимание и желанием по-своему расставить некоторые акценты. И хотя, конечно, нельзя полностью согласиться со всеми ее оценочными суждениями (в частности, с рядом замечаний в адрес К. В. Квитки, В. Л. Гошовского, В. И. Елатова), Бюро ВКНМТ и фольклорная редакция «Советского композитора» не сочли возможным вносить руководящие коррективы в позицию автора статьи, как, впрочем, и в позиции всех остальных авторов выпуска. Поскольку дискуссия (и чем более острая, тем лучше) является общепризнанным и наиболее плодотворным способом поиска истины в науке, разговор о методике фольклористического исследования должен быть продолжен в последующих выпусках «Музыкальной фольклористики».

Что же касается оценки предлагаемых статей, то, разумеется, здесь решающее слово принадлежит читателям и рецензентам.

Э. Алексеев

¹ Конкретное и последовательное применение обсуждаемой А. Банным методики см., в частности, в статьях А. В. Рудневой и Б. И. Рабиновича в предшествующем выпуске «Музыкальной фольклористики».

А. В. Руднева

О СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ
И ЖАНРОВЫХ ПРИЗНАКАХ ПЕСНИ
«ЭКО СЕРДЦЕ»

Настоящий аналитический этюд отражает критический взгляд музыковеда-фольклориста на определение жанра песни «Эко сердце, эко бедное моё», помещенной в сборнике М. А. Балакирева¹. Нашей задачей будет именно жанровый анализ песни.

В учебном пособии Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана дается целостный анализ этой песни в качестве русской лирической². Исследователи обычно относят ее к жанру лирических песен. Действительно, об этом говорит и текст песни. Он, подобно кинокамере, показывая смену различных эпизодов, ведет нас от раздумья и грусти к созерцанию картин природы; вот «объектив» наведен на девушку, притомившуюся на покосе; «невзначай» появляется приветливый молодец с гостинцами и ласковыми словами. Сюжет незатейлив, но сколько в нем проникновенного лиризма, раскрытого в песне в полную меру через широкий мелодический распев.

Обращает на себя внимание мотив труда в содержании (луг, сенокос, девушка с косой). Он заставляет нас внимательно прислушаться к размеренно пульсирующей

¹ Балакирев М. А. Русские народные песни. Лейпциг, 1866. Цитируется по второму изданию — М., 1936, № 23. (Третье издание под ред. Е. В. Гиппиуса — М., 1957.)

² Мазель Л. А. и Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 657.

В нашем распоряжении имеется свыше десяти вариантов записи этой песни. Среди них слуховые: Истомин и Дютш. Песни русского народа. СПб., 1894, №№ 17, 18; Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1969, №№ 35, 37; Пальчиков Н. Е. Народные песни села Николаевки Мензелинского уезда Уфимской губернии. СПб., 1888, № 70. Современные записи: Абрамский А. С. Песни русского Севера. М., 1959, № 35 и др.

мелодии, как бы организующей трудовые движения, о которых нам часто и поэтично рассказывали сельские жители, вспоминая покосные песни.

Однако изучение структурного строения песни «Эко сердце» убеждает нас в том, что она не может быть безоговорочно отнесена к лирическому жанру. На наш взгляд, это более ранняя песня, принадлежавшая в первоначальном своем виде к жанру трудовых земледельческих песен, и теперь еще называемых в народе «покосными» или «летними». В процессе бытования в ней отразились более поздние стилевые напластования, признаки нового, получившего широкое распространение лирического жанра.

Чтобы показать связь песни с древним календарным циклом, необходимо снять позднейшие напластования, изменившие первоначальный ее облик, привести ее к истокам, уходящим в глубь веков.

Мы попытаемся показать читателю, как из-под наслоившейся лирической распетости стиха, мелодии и ритма проступают первичные жанровые черты, строгость и сдержанность древней календарной песни.

Подобная реставрация произведения, возвращение ему первоначального вида путем снятия стилевых пластов более позднего времени — это своеобразная музыкально-археологическая работа над сохранившимися до нашего времени памятниками русской музыкальной культуры устной традиции¹.

Работа эта нелегкая. Она требует от автора знания множества произведений народной музыки разных жанров и разных областных стилей, солидной фольклорно-теоретической базы, огромного аналитического опыта. Важную роль в этом деле играет умение исследователя обнаружить под позднейшими напластованиями стилевые основы жанра песни и раскрыть процесс ее модификации от истоков до современного состояния (момент фиксации в живом исполнении).

¹ Первый, трехдольный такт у Балакирева изложен нами в двух двудольных тактах. Эта редакционная поправка необходима, так как приводит всю песню к двудольности, выравнивает временные пропорции между полустрофами (8+8 тактов). Она дает возможность варьировать начало запевов, ритмически удлинять первые два слога стиха. Позволяет свободно взять новое дыхание перед началом следующей строфы. В наших вариантах такое варьирование имеет место в многострофных фонографических записях.

1 У Балакирева

Э_ко сер_це

Э_ко сер_це, э_ко бед_но.е мо_е, ой да

то_лько же, се_р_дце, да во мне ныть и изнывать!

Эко сердце, эко бедное моё, (11 сл.)

Полно, сердце, во мне ныть и изнывать!

Моему сердцу покоя не видать,

Без покоя темна ноченька долга,

Без просыпу болит буйна голова.

Не глядят на свет веселые глаза,

Днем не видят с неба солнечных лучей.

Из лучей то ли туманик выпадал,

Дождь прибил, примочил шелкову траву.

Прилегла трава ко сырой земле. (10 сл.)

Как за реченькой сенокос скоро поспел.

Сено косила красна девица душа. (12 сл.)

Не берет ее укладная коса. (11 сл.)

Припотела красна девушка душа,

Коленкорова рубашка к телу льнет,

Из-за лесу добрый молодец идет:

«Бог на помочь, — красной девке воздаст, —

Бог на помочь, красна девушка душа!

Я не так к тебе пришел, (7 сл.)

Я подарочек принес, (7 сл.)

Подарочек — сладкой водки полуштоф, (11 сл.)

На закуску одно — мёдных жемков»¹. (11 сл.)

Рассмотрим структуру и ритмическую основу стиха в тексте песни «Эко сердце», как они есть. В тексте преобладают одиннадцатисложные строки, реже двенадцать, десять слогов и есть две строки семисложные;

¹ Мёдные жемки — медовые пряники.

всюду ударение падает на последний слог (стихи под нотами не совсем совпадают со строками в тексте, в них есть лишние вставные слоговые добавления и повторения).

Первые две строки текста читаются как одиннадцатисложники:

3

Э - ко серд - це, Э - ко бед - мо - е мо - е, (11 сл.)
 пол - но, серд - це, во мис - пыть и из - ны - вать (11 сл.)

Ритмически все слоги короткие, а последний слог долгий. В каждой строке при декламировании будет 12 счетных временных единиц.

В музыкальном тексте песни на каждый одиннадцатисложный стих приходится 16 счетных единиц времени (включая и паузу в первом такте), что соответствует не ритмической формуле одиннадцатисложника, а скорее формуле семисложного стиха: 7 слогов — 8 единиц времени (в половинных нотах).

Нам предстоит установить, что лежит в основе данной песни — структура некоего нераспетого стиха или норма музыкального времени? К чему привел процесс распевания — к увеличению количества слогов в стихе или к увеличению единиц времени? А может быть, к тому и другому одновременно? ¹

В песенных стихах возможно увеличивать или уменьшать количество слогов в строке, не меняя по существу их смысла ².

¹ О ритмоформулах стиха, распевании стиха и напева см. в работе: Руднева А. В. Ритмика стиха и напева в русской народной песне. Известия Института музыки Болгарской АН, том. XIII. София, 1969.

² Например: Горы вы мои — 5 слогов
 Горы мои, горы — 6 слогов
 Уж вы, горы вы мои — 7 слогов
 Уж вы, горы, мои горы — 8 слогов
 Ой да, уж вы, горы вы мои — 9 слогов
 Ой да, уж вы, горы, мои горы — 10 слогов и т. д.
 Естественно, что если в песне есть многосложно распетая стиховая строка, ее следует привести к исходной основе методом исключения лишних слов и слогов.

Можно сократить одиннадцатисложную строку до пятисложной:

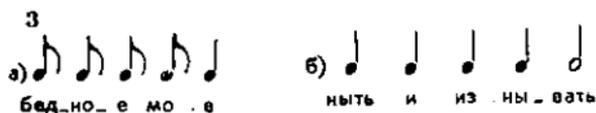
Эко сердце, эко бедное моё — 11 сл. требуют 12 счетн. единиц
Экое сердце / бедное моё — 10 сл. (5+5) требуют 6+6 сч. ед.
Эко сердце / бедное моё — 9 сл. (4+5) требуют 4+6 сч. ед.
Сердце бедное моё — 7 слогов требуют 8 сч. ед.
Сердце бедное — 5 слогов требуют 6 сч. ед.

Пробуем сократить дальнейшие стиховые строки оригинала до пятисложности. Оказывается, текст легко укладывается в пятисложные стихи.

Сердце бедное,
Полно тебе ныть (во мне).
Сердцу моему
Покою не знать.
Болит голова,
Не видят глаза
Солнечных лучей.

Туман выпадал,
Дождичек пошел,
Примочил траву
Ко сырой земле... (и т. д.)

Согласно нашим наблюдениям¹, пятисложные стиховые строки имеют шесть счетных временных единиц и долго-та падает на последний слог. В распетых лирических песнях пятисложно-шестимерные музыкальные строки обычно встречаются в музыкальных отрывках, фразах и попевках, и ритмическая формула выступает в виде «матрешек» разных — малых и больших — величин. В песне «Эко сердце» мы имеем (а) малую матрешку (5—6 такты) и (б) большую матрешку (14—16 такты).



Заключительная мелодико-текстовая строка (б) с формулой $\frac{5 \text{ слогов}}{6 \text{ единиц}}$ становится для нас своего рода «ключиком» к скрытой первооснове песни.

Скрытая общей распетостью всех компонентов песни древняя основа стиха заставляет нас подвергнуть анализу музыкально-поэтическую строфу в целом, освободить ее от повторных попевок.

¹ Подробно об этом см.: Руднева А. В. Ритмика стиха и напева. Указ. изд.

Повторяющееся несколько раз на двух восьмых второй доли некоторых тактов (1, 5, 9, 11) зерно (тонику лада ля) мы выписали на четырех нотных строках одно под другим. Остальные такты разместили на тех же строках так, чтоб сохранить это расположение. Неповторяемое окончание песни вынесли на пятую строку как своего рода продолжение.

1) Э_ко

2) серд_це, э_но бедно_е мо

3) е, ой да по_л_но же

4) са. е_р_це, да

5) во мне нить и из_ны_вать.

Обнаруживаются отчетливые повторы мелодических попевок в пределах первых 11-ти тактов. Если их убрать, четыре нотные строки зримо «спрессовываются» в одну главную четырехтактовую «отжатую» мелодию. В самом деле: первая и четвертая строки (1, 10—11 такты) как мелодические повторы сразу отпадают; в отношении второй и третьей строк логика подсказывает, что должна остаться именно третья строка (6—9 такты), поскольку вторая является ее вариантной разработкой. Она наиболее проста по мелодическому распеву и естественно связывается по тексту с пятой строкой (12—16 тактами).

Соединив третью и пятую строки в одну линию, мы получим девятитактовый напев с соответствующим этим тактам текстом под нотами.

5.

6 7 7Г

Сердце бедное, ой да полно во мне нить и изнывать

Выше мы определили последние три такта как заключительную мелодико-текстовую строку песни, распетую по формуле $\frac{5 \text{ слогов}}{6 \text{ сч. ед.}}$. Остальные шесть тактов естественно цезуруются в две фразы согласно той же формуле. Цезура перед словом «полно» соответствует цезуре между двумя полустрофами песни (см. прим. № 1). С точки зрения наших поисков пятисложных стиховых строк в этом месте должен быть пятисложник «полно во мне нить» (см. выше). Остается найти пятисложную стиховую строку для начальной шестимерной попевки. Мы берем ее тоже из освобожденной от распетости начальной стиховой строки «сердце бедное» и подписываем слоги под ритмическую формулу напева (такты 6, 7, 8).

Полная ритмическая трехстрочная девятитактовая строфа с внутренними распевками (а) и без них (б) будет иметь следующий вид:

6 А-В ед. А-В ед. А-В ед.

б)

а) Сердце бедное, е, полно во мне нить нить и изнывать

А-5 слогов Б-5 слогов В-5 слогов

Строфическая форма этого варианта песни (см. прим. № 5) будет такова:

Мелодия	А	Б	В
Текст	А	Б	В (или А Б Б и т. д., см. № 8)
Ритм	А	А	А
Стиховая структура	5	5	5 слогов
Счетное время	6	6	6 счетных единиц

Нам предстоит не только освободиться от внутрислоговых распевов, но и закрепить за каждой слогонотой какой-либо один звук мелодического распева, причем он должен быть наиболее весомым, ибо соответствующие слогонотам звуки составляют одновременно обобщенную мелодию песни. Звуки такой мелодии поочередно становятся опорными, принимая на себя в каждой попевке функцию устоя. Подобные напевы считаются многустойными, но имеют и основной тонический устой.

а) I (II) 7 1 7 9, 11 13, 16

б) IV 7-8 14

в) III (IV) 6 7 8, 10

г) II (III) 2-3 5 6-7

д) 8, 11 14 15 16

е) 11-12

ж) VII (I) VII I II III IV I III IV IV II I I II IV

В мелодии песни (см. прим. № 1) в качестве основного устоя выступает звук *ля*. С него начинается в первом такте мелодия, к нему она непрерывно возвращается (см. прим. № 4). А в нашем девятитактовом варианте, как, впрочем, и в оригинале, на звуке *ля* покоятся последние долгие слоги второй и третьей (13, 16 такты) фраз (см. прим. № 7а).

Активным звуком является *ре* — четвертая ступень к тоническому устою. Будучи крайней верхней точкой ладовой основы, *ре* становится рубежом, через который звуковая волна нижнего поля (от *ля*) перехлестывается в верхнее (к *фа*) и обратно (см. прим. № 7б).

Устой *до* (см. прим. № 7в) во всех попевках — активный участник ангемитонного трихорда *ля—до—ре*, проступающего в рассредоточенном виде в качестве микроуста в попевках-вариациях. В тактах седьмом — одиннадцатом в мелодии наблюдается появление этого трихорда в чистом виде, без посредника *си*, и происходит это перед решительным сдвигом кварты *ре—ля* в кварту *соль—до*, во внешний переменный трихордный ладовый устой с тоникой *соль* (см. прим. 7д). Появившись в качестве устоя буквально на одну долю времени, *соль* тут же превращается в нижний вводный тон — VII ступень к тонике *ля* и при помощи верхнего вводного тона (II ступени) *си* окончательно утверждает приоритет тоники *ля*. В данном случае это первая долгая остановка мелодии на полуноте (см. прим. 7в).

Нельзя обойти и звук *си*, диатонически заполняющий трихордную основу *ля—си—ре*. Соседствуя в полутоновой дистанции с звуком *до*, ступень *си* конфликтует с ним (см. прим. № 7д).

Следует напомнить, что в народных песнях подобного ладового настроения полутоновые ступени отталкиваются друг от друга, а не тяготеют, участвуя в мелодических распевах на равных началах, в равнозначных ритмических и интонационных ходах.

С этих позиций интересно проследить роль звука *си* и его место в мелодии на протяжении всей песни (см. прим. № 1).

Всюду этот звук сопряжен с тоникой *ля*. Сначала он дважды появляется последним в ниспадающем каскаде шестнадцатых долей (см. такты 2 и 5). Затем, сдерживая устремленность мелодии перед тоникой *ля*, *си* уве-

личивается во времени до одной восьмой (такты 6 и 12).

А перед решительным переходом мелодии к переменному устью *соль* (в срединных 7—11 тактах) *си* исчезает совсем, но при повороте мелодии к устью *ля* оно возникает в качестве верхнего вводного тона, укрепляющего позицию устоя — тоники *ля*.

Здесь следует заметить, что во множестве народных мелодий незаметная вторая ступень, даже игнорируемая в ходе мелодического развития, появляется как бы внезапно и всегда в решительный предкаденционный момент, когда необходимо поддержать позицию главного тонического устоя (см. песни «Не было ветру», «Надоели ночи»).

Верхние тоны *ми* и *фа* остаются за пределами ладовой функциональности, они выполняют роль подголосочных звуков, расширяющих общий амбитус и укрепляющих позицию тона *ре* — переменного в отношении *ля* устоя. Ему помогает примыкающий снизу в качестве некоего нижнего вводного тона *до*, активный двигатель мелодии, заменяющий собой инертную тонику-покой *ля*. Мелодическое начало, чутко реагируя на «единоборство» устоев *ля* и *ре*, вычленяет двух «посредников»: *до*, тяготеющего к *ре*, и *си*, утверждающего тонику *ля* (см. прим. № 8а и б: такты 7—8, 12—13 и вар. 2).

Из трех шестимерных мелодико-текстовых строк нашего сокращенного варианта строфы наиболее наполнена интонационно и концентрирована ладово (сопоставление двух внутренних трихордов) третья строка. В ней движение к вершине мелодии *фа* подкреплено двумя устоями — *до* и *ре*, в то время как в остальных строках даже в полном виде напева (см. прим. № 1) взлет мелодии происходит либо только через *до*, либо только через *ре*. А антагонизм *до* и *си*, соседствующих на расстоянии полутона «посредников», «взаимоотстраняющих» друг друга, позволяет отчетливо слышать взлетный трихорд начала — *ля* — *до* — *ре* и нисходящий трихорд окончания — *ре* — *си* — *ля*.

В последней мелодической фразе (14—16 такты) *си* принимает от «ослабевшего», как бы «утомившегося» действительного устоя *до* эстафету движения и в качестве срединного в кварте *ля* — *си* — *ре* тона утверждает окончательную тонику *ля*. Здесь он действует как тормоз в

движении мелодии, кружащейся вокруг *си*, прежде чем окончательно остановиться на тонике (см. прим. № 7г).

Как видим, положение большой секунды по отношению к малой терции играет важную роль в определении ангемитонных трихордов как средства художественной выразительности, как динамического начала в развитии мелодии.

Теперь у нас есть возможность перейти к выявлению мелодической основы нашего девятитакта, найти для каждого распетого слога соответствующий тон мелодии. Установить это можно только методом вычленения его из общего контура внутрислоговых распевов.

8

а)

Сердце бедно е, полно во мне нить, нить и из-ны вать.

б)

Сердце бедно е, полно во мне нить, нить и из-ны вать.

*) Вар. 1

Вар. 2

Вар. 3

В примере № 8 мы приводим два варианта мелодии нашей девятитактовой строфы. Первый (а) с внутрислоговыми распевами, второй (б) — приведенный к слогонотам (один звук на слог). Во втором случае мелодия сужена до квинты и в сжатом нераспетом виде составляет ладовый звукоряд песни.

Наличие нескольких основных звуков квинтового ряда во внутрислоговом распеве (см. прим. № 8а) указывает на возможность варьирования тонов в слогоноте нераспетого варианта, что бывает в практике народного исполнительства довольно часто. В напеве-основе одни тоны-устои подменяются другими тонами-устоями, входящими в ладовый комплекс. Только внешний переменный устой (в данном случае *соль*) не заменяется никаким другим звуком, ибо он выступает как отрицающий на время весь основной ладовый комплекс (в данном случае трихорд *ля — до — ре*).

Выведенная нами трехстрочная строфа с нераспетым стихом и без внутрислоговых распевов (см. прим. № 8б) позволяет нам оценивать мелодические строки примерно следующим образом:

1. Первая — запевная, вторая — срединная (продолжение) с отклонением в VII ступень, третья — заключительная.

2. В качестве основных смысловых мелодических строк можно рассматривать первую и третью, а вторая будет промежуточной между ними.

3. Возможно, в качестве основы напева нам представляются мелодические вторая и третья строки, первая же — запевная — будет служить связкой между строками.

Здесь нам должен помочь текст¹. В зависимости от того, как в последующих строфах два пятисложника разместятся в трех мелодических строках, можно судить об окончательном варианте трехстрочности.

Существуют разные типы подтекстовки двух пятисложных стиховых строк в трехстрочном напеве.

а)

1. Сердце бед_но_е, полно во мне нить, нить и из_ны_вать,
 2. Нить и из_ны_вать. Сердцу мо_е_му по_ко_ю не знать,
 3. По_ко_ю не знать...

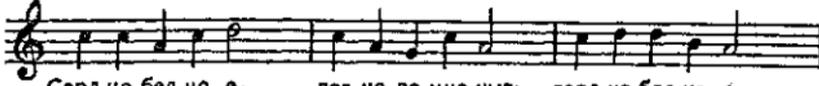
¹ Известно, что в трехстрочных напевах "АБВ" смысловой текст (без припева) состоит из двух стиховых строк, повторение одной из них приходится на третью мелодическую строку.

б)  АБВ
ААВ
ВВГ

Сердце бедно_е, сердце бедно_е, полно во мне нить.
Сердцу мо_е_му, сердцу мо_е_му, по_ко_ю не знать.

в)  АБВ
АБВ
ВГГ

Сердце бедно_е, полно во мне нить, полно во мне нить.
Сердцу мо_е_му по_ко_ю не знать, по_ко_ю не знать.

г)  АБВ
АБ А
ВГ В

Сердце бедно_е, полно во мне нить, сердце бедно_е.
Сердцу мо_е_му по_ко_ю не знать, сердцу мо_е_му.

а)  I
БВ
АБ

Сердце бедно_е, полно во мне нить,

II  II
АБВ
БВГ
ГДЕ

полно во мне нить. Сердцу мо_е_му по_ко_ю не знать,
по_ко_ю не знать. Не глядят на свет ве_се_лы гла_за.

В примере 9а первая строфа заполняется тремя разными стиховыми строками, а во второй строфе слова последней строки предыдущей строфы переходят на начало следующей.

Другой вариант (см. прим. № 9б) встречается в песнях Смоленской области¹. В нем повторяется первая строка текста.

Более часто употребляется повтор второй стиховой строки (см. прим. № 9в).

Интересный прием подтекстовки встречается в свадебных песнях Псковской области² (см. прим. № 9г).

Более сложная, типичная для лирического жанра подтекстовка встречается в календарных песнях Брян-

¹ Павлова Г. Смоленские народные песни, напеты А. И. Глинкиной. М., «Советский композитор», 1969.

² Котикова Н. Л. Народные песни Псковской области. М., «Советский композитор», 1966.

ской области¹. Ее мы называем двухстрочной. Здесь первая двухстрочная строфа — запевная, а вторая трехстрочная становится мерой для последующих строф (см. прим. № 9д).

Определение типа подтекстовки происходит в процессе исполнения, когда слияние интонаций слова и напева подскажет наиболее правильную их взаимосвязь в строфе.

В нашей песне (см. прим. № 1) вторая полустрофа имеет мелодическую цезуру, подчеркнутую цезурой в тексте. Заметное отсечение имеющих самостоятельное смысловое значение последних трех тактов на словах «ныть и изнывать» после долгого *ля* (д) требует пристального внимания к образовавшейся трехстрочности. Однако эта форма нам не представляется окончательной, то есть первичной.

Вопросо-ответное мелодическое построение на основе только двух пятисложных строк тоже возможно. В этом случае следует определить, какое из трех предложений появилось позже и раздвинуло рамки двухстрочности.

Теперь обратимся к ладу. Наша исходная позиция в отношении ладовой организации народной песни утверждает, что для законченной однострочной или многострочной мелодии необходимы три обязательные ладовые опоры: тоника-движение, тоника-переменность и тоника-покой. Для такой первоосновы в нашей песне достаточно одного трихорда *ля — до — ре* (см. прим. № 8б). На нем покоятся первое и третье предложения нашего девяти такта, оба они составляют основу и напева, и лада. Вторая же, срединная строка представляется нам развитой позднейшей мелодической вставкой.



¹ Свитова К. Г. Народные песни Брянской области. М., «Советский композитор», 1966.

Наметившаяся возможность стянуть строфу до двухстрочности может быть подтверждена и текстовой двухстрочностью в результате смыслового сдваивания пяти-сложных строк.

А. Сердце бедное	— А
Б. Полно изнывать	— Б
А. Сердцу моему	— В
Б. Покою не знать	— Г

Ладовая общность первой и последней мелодических строк позволяет увидеть и услышать еще более короткий — однострочный напев, сосредоточенный в третьей (последней) строке.

В ней мелодия опирается на заполненную кварту с двумя внутренними трихордами: восходящим *ля — до — ре* и нисходящим *ре — си — ля* (см. прим. № 7ж).

Здесь возникает ассоциация с трудовой бурлацкой припевкой «Эй, ухнем!»

11

вар.

Из ту - ма - ни - ка дож - дик вы - па - дая

Эй, ух - нем

Как видим, даже и в этом коротком напеве в смысле ладово-ритмической организации есть все необходимое для непрерывного следования повторяющегося мелодического рисунка в сменяющихся строках текста¹. Становится очевидной интонационно-структурная связь между попевками, организующими труд, и развитой лирической мелодией.

Выведенная нами из распетости лирической песни древнейшая иножанровая форма позволяет нам ретроспективно проследить исторически обусловленный путь становления музыкально-поэтической мысли (зерна —

¹ Напоминаем, что ранее поэтический текст мог быть совершенно иным, значительно приближенным к трудовому процессу или восприятию природы, например, начинаться со слов «Туман выпадал, дождичек прошел» и т. д.

действия) через длительный период бытования и переосмысления жанра календарной песни к становлению разнотого лирического жанра.

12

а) Эй, ух - нем
Из ту - ма - ни - ка

б) Ух - нем, гря - нем
Из ту - ма - ни - ка дожд - дик вы - па - дал

В самом деле, если одностроочная и двухстрочная попевки (см. прим. № 12а, б) имеют связь с ритмом труда и несут утилитарную функцию организации коллективных усилий в действии, то уже трехстрочный вариант, даже нераспетый, оживляет напев, придает ему теплоту человеческого чувства, делает песню собственно художественным произведением.

13

а) Из ту - ма - ни - ка дождик вы - па - дал, дождик вы - па - дал.
б) Сердце бед - но - е, пол - но во мне ныть, нить и из - ны - вать.

Появление попевки с переменным устоем *соль*, раздвинувшей двухстрочную основу, придает напеву форму внутреннего диалога; первая и вторая фразы — вопрос, третья фраза — ответ на него.

Свободный от внутрислоговой и мелодической распевности трехсоставный напев не менее (а может быть, и более) глубок по значимости, выразительности, чем «кудрявый», эффектный, говорящий об открытости чувств распев нашего оригинала. Последний ассоциируется с мужским характером, мужской натурой, не скры-

вающей в себе наполняющие душу переживания, в то время как скромный, без внутрислоговых распевов, мелодический контур напоминает нам женские «повествования», за которыми кроется огромная сила терпения, выдержки, мужества. После таких напевов-сказываний почти всегда следует заключительный «вздых», равнозначный обычной в конце разговора реплике: «Что ж поделаешь, жить-то надо», и затем непосредственный переход к повседневным заботам по пословице: «Горе горюй, а руками воюй».

Девятитакт с внутрислоговыми распевами (см. прим. № 8а) кажется нам слишком коротким. Распевной мелодии становится тесно в рамках строгих ритмических формул стиха и напева трехстрочной нераспетой текстовой строфы. Появляется потребность установить музыкальную «рифму», выровнять во времени трехстрочную форму АБВ путем варьирования попевки А до следующей формы:

АА₁ВВ мелодия
 А БВГ текст
 5 5 5 5 слоговый состав
 6 6 6 6 (j) счет. единиц



Однако для широкого лирического излияния двенадцатимерной стиховой строки тоже оказалось мало. Народные певцы (мужчины) довели песню до шестнадцатимерности.

Перед нами вырисовывается длительная жизнь песни. Долгий период перевоплощения, переинтонирования, переосмысления: от попевок ритмо-звуковой команды, организующей коллективный труд, к трудовой, сперва однострочной, потом двустрочной песне земледельческого цикла, а от нее через трехстрочность с внутрислого-

ными (вероятно, еще не столь смелыми) распевами¹ — к возможной четырехстрочности. Окончательно песня отливается в форму двухстрочности (АВ) высшего порядка, раздвигающей рамки нормы (двенадцать счетных единиц при одиннадцатисложном стихе) до шестнадцатимерности.

Двухстрочность высшего порядка приняла необычный вид. Мелодическая арка (1—13 такты) отодвинула цезуру на середину второй поэтической полустрофы. Близость переменного устоя *соль* к конечному устою *ля* делает мелодию незаконченной, и шестимерная заключительная фраза воспринимается как дополнение. Но на самом деле эта фраза — не дополнение к мелодии, а напев-корень, из которого выросла, развилась музыкально-поэтическая форма народного произведения лирического жанра.

15

Э - ко серд - це, э - ко

бед - но - е мо - е, ох да

по - л - но же, се - р - це, да во

мне ныть и из - ны - вать.

The musical score consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a five-line staff. Above the first staff, there are two melodic arches labeled 'NB' (Nota Bene), one spanning measures 1-10 and another spanning measures 11-13. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across measures. The second staff continues the melody. The third staff also features a melodic arch labeled 'NB' spanning measures 11-13. The fourth staff concludes the melody with a double bar line.

На примере № 15 видно, каким путем первая и третья шестимерные строки вобрали в себя дополнительные распевы: такты десятый и одиннадцатый увеличили начало второй полустрофы до пяти тактов повторением мелодии восьмого и девятого соединительных тактов, а

¹ Контраст между напевом-основой и распевной мелодией позволяет предположить долгий путь внутрислогового распевания. Заняться изучением этого процесса здесь мы не считаем возможным.

В первой полустрофе превращение трехтактовой строки в пятитакт произошло благодаря сдвигу стиха к первому такту (в затакт), а тон *ре* из-за ферматы растянулся на два такта (4 и 5).

В целом, подчиняясь мелодическому началу, два одиннадцатисложника свободно раскинулись на музыкальной строфе с непропорциональным соотношением единиц счетного времени по обе стороны мелодической цезуры (26+6).

Снятие напластований с первичной основы песни позволяет нам засвидетельствовать своеобразный переход от одного жанрово-стилевого типа раннего периода к другому, более позднему жанровому типу¹.

Каковы же стилевые отличия лирической песни в записи М. А. Балакирева и полученной нами первоосновы календарной песни? Мы это показываем в нижеследующей сравнительной таблице художественно-выразительных средств.

	ЖАНР ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНИ	ЖАНР КАЛЕНДАРНОЙ ПЕСНИ
Бытовая функция	поют всегда; — выражение лирического настроения	поют на покосе, во время работы, организация ритма труда
Текст	— лирический, пейзажный	трудовой ²
Стих	— одиннадцатисложный, распетый	пятисложный, нераспетый
Ритм	— двенадцатимерный, распетый до шестнадцатимерного	шестимерный

¹ Не следует думать, что ранние формы практически далеки от поздних. По обилию тех и других в современном репертуаре крестьян мы видим, что они в одинаковой мере находят исполнителей в повседневной жизни наших сельских современников.

² Естественно предположить, что в первичном варианте песни в качестве покосной поэтическое содержание было иным, имеющим прямое отношение к процессу труда или явлениям природы.

Счетное время	— от одной до шести и более коротких долей на слог. Короткая слогонота — ♪, ♪, ♪ Долгая слогонота — ♫	короткая слогонота = ♪ долгая слогонота = ♫
Строфа	— двухстрочная (А+Б) в шестнадцать двухдольных тактов, со смещенной цезурой	однострочный напев в шесть счетн. единиц
Амбитус	— септима (VII—VI ступени)	кварта (I—IV ступени)
Звукоряд	— семиступенная диатоника ¹	четырёхступенная диатоника
Лад	— четырехступенная ангемитоника с тремя трихордными ячейками	трехступенная ангемитоника с двумя внутриквартвыми трихордными ячейками
Устой	— главный и переменные устои (ля — I, ре — IV, соль — VII)	многоустойность на ступенях, входящих в восходящую и нисходящую терцовую ангемитонику (до, ре, си, ля — III, IV, II, I)
Мелодические средства выразительности	— широкий амбитус, рыхлость слогового ритма, внутрислоговые распевы, варьирование основного мотива-зерна, перекрытие стиховой и смещение мелодической цезуры.	узкий амбитус, лаконизм мелодии, мерность пульсации слоговот, цезура отсутствует.

¹ См. об этом: Руднева А. В. Народные песни Курской области. М., 1957, № 48,

Такова вероятная логика исторического процесса напластования средств выразительности по мере перехода песни из жанра трудовой календарной в жанр лирической («протяжной»), далеко не полно представленного нами в данном исследовании.

Наше утверждение, что песня «Эко сердце» по истокам календарная, покосная, основывается на результатах снятия распевности, на слышании специфических интонаций древнего песенного слоя, укрепившихся в трудовых календарных и обрядово-семейных песнях, на характерной ритмической пульсации, присущей действительным песням. Некоторые указанные данные сходны с признаками группы песен, относимых исполнителями к покосным, например, курской покосной песни «Да купил Ванька косу», напев которой имеет всего четыре ступени диатонического звукоряда (I—IV).

Нами собрано несколько вариантов песни «Эко сердце», записанных в разное время различными собирателями и отнесенных к разделу лирических песен. Сравнительный анализ вариантов не является задачей настоящей статьи.

Однако важно заметить, что из 11 вариантов только два соответствуют структуре $\frac{11 \text{ сл.}}{12 \text{ ед.}}$. Остальные колеблются между 14- и 16-мерностью. Еще немаловажно, что во всех вариантах последние слова «ныть и изнывать» выведены в обособленную концовку строфы и составляют как бы структурный эталон для всех вариантов (5 слогов, 6 счетных единиц).

В течение ряда лет продолжались (и продолжают) поиски новых вариантов с возможным отнесением их к группе покосных самими исполнителями.

И только летом 1970 года студенческая экспедиция по сбору песен в Рязанской области¹ привезла вариант этой песни с зачином «Не болит, то ли шумит моя буйная голова».

¹ Под руководством сотрудницы Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Н. Н. Гиляровой.

16

а) Не и бо-лит, то шумит мо... мо-я буй-ная го-ло-ва, эх и

б)

а) не и гля-дят, то не гля-дят раз...раз-ве-се-лы-е гла-за,

б)

По словам исполнителей, песню пели во время сенокоса. Напев, ритм, структура стиха, мелодия, лад ря-занского варианта, несмотря на распевность, оказались еще более близки к лексике покосных, календарных песен, чем «Эко сердце». Например, здесь цезурованный одиннадцати-десяти-сложный стих ложится на двенадцать счетных единиц (6+6), а основа звуковой шкалы мелодии в нижнем голосе, расширенная в верхнем голосе до септимы (ля — соль), не выходит за рамки диатонической квинты (I—V ступени, см. прим. № 16б). Ладовая квартовая основа подобна напеву-зерну нашей песни «Эко сердце» с двумя трихордами внутри диатонической кварты. Тем не менее в этом варианте тоже имеются позднейшие наслоения стилевых признаков лирического жанра.

17

1. Не бо-лит, шу-мит

2. мо-я го-ло-ва



3. Ох, и на гля _ дят

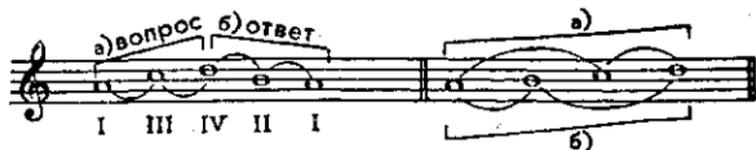


4. ве _ се - лы гда _ за.

Балакирев



ныть и из _ ны _ вать



Особенно важно, что в основе песни лежит одна слегка варьированная пятисложно-шестимерная попевка в чистом виде. Она как бы подкрепляет нашу тенденцию к выявлению исходной однострочности как первоосновы напева в песне «Эко сердце» в записи М. А. Балакирева.

Таким образом, наши предположения о принадлежности песни к покосным подтвердились.

Аналогичный случай наблюдается в песне «Не велят Маше за реченьку ходить», известной во многих вариантах записей. Она тоже значится в литературе как лирическая и тоже, на наш взгляд, несет в себе признаки календарной песни. Ее текст воспринимается как вольный вариант песни «Эко сердце» или даже как продолжение его.

В мелодии песни «Не велят Маше» тоже заметны признаки, характерные для стиля покосных, несмотря на более солидную оснащенность чертами стиля лирического жанра. К тому же в ней гораздо рельефнее, чем в песне «Эко сердце», проявляется обиходный лад.

Интерес к песне подкрепляется и тем, что еще в 1948 году в Курской области нам говорили, что ее пели на покосе. Исполняли песню с движениями, имитирующими работу женщин с граблями при собирании скошенной травы в валки.

Покосных песен в современном репертуаре народных исполнителей — знатоков музыкального фольклора — немало. Некоторые существуют как покосные, другие — как лирические, часто как мужские лирические песни.

Исследование песен этого цикла имеет важное значение во многих отношениях, но одно из них хочется выделить особо. Привлекает эстетическая сущность песен, отражающих связь природы с трудом земледельца и вместе с тем несущих в себе глубокие заветные мысли и чувства любви, преданности, мечты о личном счастье.

Именно о таких песнях писал Б. В. Асафьев, что «Русская песенность ...слагалась в долгом вековом соперничестве с далеко не ласковой природой. Всегда, когда слышишь, как русский голос бодро и волево «выносит», словно плетения корней, орнаментику мелодий, сердце говорит, что не итальянские это фиоритуры (цветики) от беспечности на солнышке, а то же отражение действительности, но ...иной поступью. И полюбил русский человек свою непокоренную природу, борясь с ней и одолевая ее, вот за ее упругость и непокорство. И запел, познав упорный труд. Оттого возникли напевы — корни. Их не переломишь. И красивы же они в своей величавости...»¹.

¹ Асафьев Б. О русской песенности. В кн.: Избранные труды, т. IV. М., 1956, с. 24.

1971 г.

А. А. Банин

О ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ И ГЕНЕТИЧЕСКИХ СВЯЗЯХ ПЕСЕН «ОЙ, ДУБИНУШКА, УХНЕМ» И «ВНИЗ ПО МАТУШКЕ ПО ВОЛГЕ»

Исследуя слоговую ритмику произведений, относящихся к русской традиции трудового артельного пения, мы обнаружили разительное структурное сходство двух песен — «Ой, дубинушка, ухнем» и «Вниз по матушке по Волге», являющихся очень характерными и весьма различными для восприятия произведениями русской фольклорной традиции. «Дубинушка» — это бурлацкая припевка, специфическая музыкальная команда. Она считается своего рода классическим образцом трудового артельного жанра. В литературе ее жанровая принадлежность в целом почти не оспаривается, а возникновение относится к эпохе активного перенесения на север границы возделываемых под пашню земель на русской этнической территории (X—XIII вв.)¹. Песню «Вниз по матушке по Волге» в литературе относят к лирическим (обычно разбойничьим, реже — купеческим)². Имеются указания об исполнении этой песни в процессе артельной гребли, на основании чего она может быть отнесена к разряду песен, функционально связанных с жанром трудовых артельных песен³.

В этой связи было естественно поставить вопрос, является ли замеченное нами сходство случайным совпадением или оно обусловлено какими-либо функционально-жанровыми или даже генетическими связями, воз-

¹ Гиппиус Е. В. Эй, ухнем. Дубинушка. История песен. М., 1962, с. 9—11.

² Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни, изд. 2-е. М., 1956, с. 162; Розанов И. Н. Песни о гостинном сыне. В сб.: XVIII век. М.—Л., 1935, с. 252.

³ Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971, с. 70.

можно, существующими между названными песнями? Перспектива проследить влияние, оказываемое на лирическую песню трудовым артельным жанром, представляется весьма заманчивой. Можно полагать, что данная лирическая песня возникла и в известной степени сложилась первоначально вне трудового жанра и лишь затем оказалась с ним функционально связана. Вместе с тем не исключено и противоположное предположение о ее генезисе. Ответ на эти вопросы и предположения должен дать предпринимаемый в настоящей статье слогоритмический анализ обширной совокупности мелодических вариантов обеих песен¹.

Статья преследует и другую, более общего характера задачу, а именно — постановку проблемы взаимодействия трудовой артельной песни с другими жанрами русского фольклора. Наиболее эффективным методом решения этой проблемы является, на наш взгляд, слогоритмическое изучение песен по совокупности вариантов с последующим сопоставлением между собой результатов анализа, полученных на песнях различных жанров. В этом направлении настоящим исследованием предпринимается лишь первый шаг. Поэтому естественно, что в фокусе оказались вопросы взаимосвязи главным образом двух жанров: трудовой артельной и лирической песни.

Фактическим материалом, который послужил основой исследования, являются как печатные источники, так и главным образом рукописные. «Дубинушка» — одна из наиболее полно записанных трудовых артельных песен. В нашем распоряжении имеется более 70 вариантов ее напева. Старые, как правило, опубликованные записи собраны в книге «Трудовые артельные песни и припевки». Более ценны и многочисленны новые записи, пока неопубликованные. Они записаны в целенаправленных экспедициях по сбору произведений трудового артельного жанра в основном И. А. Истоминым и автором этих строк и хранятся в архиве Фольклорной комиссии СК РСФСР.

¹ О методике такого анализа см. в нашей статье «Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики» на с. 117—157 настоящего сборника.

Несколько сложнее было положение с фиксацией вариантов песни «Вниз по матушке по Волге». Попытка разобраться в структуре песни по опубликованным, многочисленным и разнообразным вариантам казалась малоперспективной. Явно необходим был целенаправленный поиск вариантов в полевых условиях. Однако на пути целенаправленного сбора неожиданно обнаружилось препятствие, на первых порах заметно затруднявшее работу.

Популярность песни в городской среде в XIX в., широкое распространение ее характерного напева через многочисленные перепечатки в песенниках, наконец, постоянное исполнение по радио в наше время — все это привело к тому, что в среде специалистов сложилось мнение об общеизвестности ее напева¹. В результате многие собиратели из экономии времени во время экспедиции не хотели спрашивать об этой песне или тем более прослушивать ее, наперед считая, что услышат общеизвестный напев или его близкий вариант. Вместе с тем наш экспедиционный опыт работы в Горьковской, Костромской, Калининской и Ульяновской областях (1961—1970 гг.) как раз показал, что опрошенным лицам в большинстве обследованных районов песня «Вниз по матушке по Волге» была неизвестна. Наводящие вопросы во многих случаях помогали обнаружить песню «Вниз по Волге реке».

В 1971 г. мною была предпринята экспедиция в три далеко отстоящие друг от друга района Горьковской области для изучения стилистических различий охватываемых этой областью субареалов². Вопрос о песне

¹ См., например, Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни, с. 173; Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Песни Пинежья. М., 1937 (в последующем изложении — Песни Пинежья), с. 454. Косвенное отражение это нашло и в более поздних научных публикациях. Так, комментируя издание одного из вариантов этой песни, В. Харьков пишет: «Певницы утверждали, что эта давнишняя местная песня. По их словам, она очень красиво звучит, когда ее поют на плоту или в лодке» (см. сб.: Мохирев И. А., Харьков В. И., Браз С. Л. Народные песни Кировской области. М., 1966, с. 321).

² В Вознесенском, одном из самых южных районов области, было обследовано пять населенных пунктов; в центральном, Лысковском, который Волга своим течением делит пополам, — три населенных пункта и в Шахунском, северном, — четыре.

«Вниз по матушке по Волге» входил в круг вопросов специальной методики, примененной в данной экспедиции. В результате выяснилось следующее. В Вознесенском районе песня совсем неизвестна, во всяком случае, наши настойчивые поиски не увенчались успехом. В Лысковском районе песня широко распространена с обычным, известным по публикациям, характерным поволжским напевом. Поиски в Шахунском районе привели к записи уникального образца. Две пожилые женщины из коренных жителей спели двухголосный вариант, представляющий собой яркую контаминацию обычного напева «Вниз по матушке по Волге» с «Дубинушкой» мажорного наклонения (см. пример № 31). Мужской характер распева песни был подтвержден репликой одной из женщин¹. Для уточнения особенностей бытования обычного напева в 1972—73 гг. были сделаны дополнительные записи песни студентами Московской консерватории под руководством автора настоящей статьи еще в двух поволжских районах Горьковской области — Спаском и Воротынском (всего 16 образцов).

Чтобы ускорить процесс накопления вариантов, я обратился ко всем собирателям, с которыми имел личный контакт, с просьбой о специальных поисках этой песни. Первым результатом на этом пути было подтверждение нашего наблюдения о том, что напев «общеизвестной» песни знают далеко не в каждой деревне, в которой производились современные полевые записи. (Об этом сообщили Б. Ф. Смирнов, С. И. Пушкина, В. В. Коргузалов, С. Л. Браз и др.). Вместе с тем вскоре появились и первые обнадеживающие новые записи. В. И. Харьков со студентами института им. Гнесиных делает записи двух оригинальных вариантов в Кировской области (1962), В. В. Коргузалов в 1968 г. привозит интереснейший образец песни из Новгородской области (см. примеры № 42 и 40). Много записей вариантов дали последние три года (1971—73 гг.). И. К. Свиридова привезла несколько вариантов из Куйбышевской области, А. С. Кабанов — из Ростовской и Волгоград-

¹ На вопрос своей подруги, «какую песню просят петь», она ответила: «Васильеву». Из дополнительных расспросов удалось выяснить, что эту песню обычно запевал некто Василий, давно умерший житель этого села, который, по словам женщины, был разбойником.

ской, студенты института им. Гнесиных — из Ульяновской и Смоленской областей.

В результате этих поисков наряду с обычным напевом записаны варианты, заметно отличающиеся от него, также обладающие высокими художественными достоинствами. Всего подобрано больше 70 различных по месту и времени записи мелодических вариантов (33 опубликованных и более 37 рукописных) и свыше 150 вариантов поэтического текста без напева. Таким образом, собранного материала теперь, очевидно, достаточно, чтобы приступить к анализу особенностей слогоритмического типа как одной, так и другой песни.

Изложение результатов анализа «Дубинушки» целесообразно начать с общей характеристики ее структуры. По своему поэтическому тексту «Дубинушка» — не песня. Она не имеет сколько-нибудь развитого сюжета и представляет собой набор иногда тематически связанных между собой, но чаще самостоятельных однострочных припевов¹. Как правило, строфа «Дубинушки» состоит из четырех поэтических строк, каждая из которых исполняется на один и тот же слегка варьируемый (внутри строфы) типовой напев. Первые две строки рифмованы, их содержание от припевки к припевке меняется. Содержание третьей и четвертой строк остается в основном постоянным. В результате эти строки приобрели функцию своеобразного поэтического рефрена. Они-то, собственно, и послужили названием песни. Завершается строфа различными припевными словами²:

¹ Среди многочисленных публикаций «Дубинушки» имеются тематические подборки, насчитывающие нередко до 10—15 строк (см., например, «Дубинушка» волжских бурлаков. Композиционная запись составителя сборника П. Новгород, 1916. В сб.: Усов П. А. Русские песни. Горький, 1940, с. 52—56, 368; Бавин А. А. Трудовые артельные песни и припевки (в последующем изложении — Трудовые артельные песни и припевки), № 126, 131 и 132. Авторы большинства таких подборок стремились создать сюжетную канву, располагая строфы в порядке последовательного описания трудовых операций, трудовой обстановки и хода самой работы. Однако нет ни одного образца многострофной «Дубинушки», в котором можно было бы говорить как о сложившемся или закрепившемся в народной практике трудового артельного пения.

² См. Архив расшифровок Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР (ниже именуемый сокращенно — Архив СК), № 5511. Здесь и далее указаны источники, откуда взяты потные примеры.

1 Задорно $\text{♩} = 69$

Как у на - ше - го ка - пра - ла
 по - вер - нул - ся руль на - пра - во!
 Ой, ду - би - нуш - ча, ух - ни!
 Раз - зе - ле - на - я са - ма пой - дет, по -
 дер - нем, по - дер - нем, да ух - нем!

Сравнительный анализ вариантов позволяет разделить припевки на два вида: распетые (10 вариантов) и нераспетые, обычные «Дубинушки» (все остальные варианты). Формула слогоритмического периода нераспетых припевок складывается из восьмых и четвертных слогоновот, распетых — из четвертных и половинных (см. примеры № 7, 15, 17, 20). Кроме того, наблюдаются различного рода отклонения от четырехстрочного строения строфы с припевными словами, рассматриваемого нами в аналитическом плане в качестве нормативного. Так, среди анализируемых вариантов имеется группа «Дубинушек» с ненормативным числом строк в строфе. Прежде всего отметим двухстрочные варианты, позволяющие думать, что первоначально припевка существовала без импровизируемых двустушии, предваряющих слова рефранных строк¹:

¹ Архив СК, № 252. Кроме того, см. Трудовые артельные песни и припевки, № 77, 78 и 87, а также Архив СК, № 154, 156, 535, 1895, 5521 и 6977.

2 $\text{♩} = 208$

Ой, ду - би - нуш - ка, дер - нем!

Раз - ве - се - ла - я, са - ма пой - дет! И -

- дет, и - дет! А ну пой - дет! И - дет, и - дет!..

Интересен состав поэтических строк в трехстрочных вариантах. В них наряду с двумя запевными строками имеется только одна, вторая рефренная строка: «ой, зеленая, сама пойдет»¹:

3 $\text{♩} = 100$

Там по - гля - ди - те - ка на го - ру,

ай, не при - ба - вят ли на - ро - ду? Э -

эй, ну зе - ле - на - я са - ма пой - дет, и - дет!..

Пропуск первой, основной по смыслу рефренной строки свидетельствует, возможно, о том, что в распетых вариантах напева «Дубинушки» (а именно к таким относятся все трехстрочные образцы) четырехстрочное строение с полным повтором рефренных строк воспринималось как слишком затянутое. Пропуск именно первой рефренной строки позволяет также предполагать, что раньше сложилась четырехстрочная строфа, и толь-

¹ См. Архив СК, № 3958, а также № 1356, 1357, 1359, 1361.

ко вслед за тем напев этих вариантов «Дубинушки» подвергся интенсивному внутрислоговому распеванию. Среди распетых образцов имеется несколько вариантов с четырехстрочной строфой (см. примеры № 16 и 22).

Изредка встречаются также образцы с пяти- и шести-строчным строением строфы¹:

4 $\text{♩} = 58$

Ой, как на ма-тушке на Вол-ге да
 про-я-ви-ла-ся ра-бо-та,
 ра-бо-туш-ка не-ма-ла-я,
 не-ма-ла-я, тя-же-ла-я.
 Ой, ду-би-нушка, ух-нем!
 Раз-зе-ле-на-я са-ма пой-дет, и-дет!

Строение музыкально-поэтической строфы «Дубинушки» не исчерпывается нормативными четырьмя строками или каким-либо другим, ненормативным количеством строк. Они в подавляющем большинстве случаев являются лишь «командой запевал». Завершается строфа нерегламентируемым художественной формой повторением

¹ См. Трудовые артельные песни и припевки, № 139, а также Архив СК, № 5531.

припевных слов «команды артели»¹. В качестве последних выступают либо команды: «подернем!», «да ухнем!» (см. примеры № 1, 5, 14), либо ободряющие и ритмизирующие усилие возгласы: «идет-идет!» «сама пойдет!» и «ура!» (см. примеры № 2, 4—6, 8). Ободряющие возгласы сменяются словами команды нередко внутри одной строфы²:

♩=88

5

Эх, ду - би - нуш - ка, ух - не - м!

Раз - зе - лв - на - я са - ма пой - дет! И -

- дет, и - дет! Бе - ри, пой - дет! И - дет, и - дет! Бе -

- ри, пой - дет! По - дер - нем! По - дер - нем! Да

ух - нем!

Уже общий обзор строения строфы «Дубинушки» позволяет выделить в ней элементы более ранние и сравнительно поздние. Несомненно, древнейшими по происхождению являются слова команды: «ой, дубинушка, ухни!». Содержание этой команды позволяет относить рефренные строки к древнейшему периоду русской истории. Превращение рефренных строк «Дубинушки» в команду запевал и присоединение к ним ритмизирующих слов команды артели «подернем, подернем!» или «сама пойдет,

¹ Термины «команда запевал» и «команда артели» предложены И. А. Истоминым. Команда запевал — часть припевки, исполняемая без коллективных усилий, команда артели — подхватываемое всеми продолжение припевки, во время исполнения которого совершаются коллективные усилия.

² Архив СК, № 2624.

сама пойдет!» (как отчасти и сами эти слова) — явление, очевидно, более позднее. На это же указывает, в частности, употребление аналогичной команды артели с иной по сравнению с «Дубинушкой» командой запевал¹:



Эх, да врет — не идет, скажем — пой -
 -дет, пой -дет, да силь-ный раз! А вот и -
 -дет! Бе-ри, пой-дет! А вот и - дет! Бе-ри, пой-дет!..

Еще более поздним элементом в структуре «Дубинушки» являются запевные строки, возникшие в результате увеличения простой двухстрочной строфы до четырехстрочной. Об этом свидетельствует и импровизационный характер их поэтического содержания, и почти обязательная рифма, и, главное, довольно устойчивое, самостоятельное бытование более ранней двухстрочной строфы, состоящей из одних рефренных строк. Вместе с тем наблюдения над запевными строками «Дубинушки» позволяют и в них выделить более ранний пласт, не имеющий рифмы (см. пример № 4)².

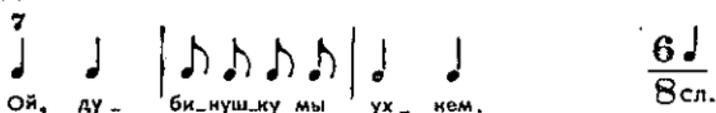
Отличительной особенностью напева древнейшей команды «ой, дубинушка, ухни!» в том виде, как он сохранился в строфе «Дубинушки», является трехтактовость его строения, что как будто находится в противоречии с общими тенденциями формообразования в жанре трудовых артельных песен: двудольностью метра, двутактовостью исходных попевок-формул, объединени-

¹ См. Архив СК, № 5528, а также Трудовые артельные песни и припевки, № 138.

² Импровизационный характер запевных строк «Дубинушки» позволяет ставить вопрос о глубинных связях древнейших трудовых артельных припевок с жанром частушки. Наличие пласта нерифмованных запевных строк говорит в пользу более раннего происхождения жанра частушки, чем это обычно считается в литературе.

ем попевок в группы по две или четыре¹. Приходилось даже слышать мнение, что эта попевка в трудовом артельном жанре является будто бы заимствованной.

Как показывает анализ структуры слогового ритма, трехтактовость действительно является существенным, хотя и не обязательным признаком песенной строки большинства вариантов «Дубинушки». (В распетых вариантах, вследствие переосмысления метрического строения напева, музыкальная строка «Дубинушки» охватывает не три, а шесть тактов.) Обобщенная и вместе с тем наиболее часто реализуемая на практике формула ее слоговой ритмики (слогоритмический период) имеет следующий вид:



Как видно из примера № 7, слогоритмический период «Дубинушки» складывается из 6 счетных единиц музыкального времени, в течение которых 8 значащих слогов текста произносятся так, что образуется трехтактовая слогоритмическая конфигурация, называемая обыкновенно ритмом дробления с последующим суммированием. Однако эта трехтактовость не является исходной. Она — результат развития командной попевки со структурой двухтактового строения. Первоначальную ритмическую структуру, лежащую в основе древнейшей команды, есть много оснований видеть в первой, своего рода реликтовой строке варианта, записанного нами в Ульяновской области²:



¹ См. Трудовые артельные песни и припевки, с. 67.

² См. Архив СК, № 5521.

Слоговая структура этой строки складывается всего из 6 значащих слогов, приходящихся на 4 единицы музыкального времени. Но именно такая структура типична для очень многих трудовых артельных припевок простейшей формы, не имеющих закрепленных за напевом слов команды. В их основе лежит, как правило, попевка-формула секундовой интонации¹:



В процессе работы простейшие двухтактовые команды бесконечно повторяются, объединяются в цепочки, образуя своего рода строфические музыкальные формы трудовой артельной припевки. То же было и с «Дубинушкой». За командой «дубинушку ухнем» следовало «зеленую ухнем», после чего могло быть продолжение «молодчики, ухнем»² или «удалые, ухнем» и снова «дубинушку ухнем» и т. д.

Таким образом, можно полагать, что первоначально «Дубинушка» существовала в виде отдельной, самостоятельной команды с однострочным напевом двухтактового строения. В такой припевке функции команды запевал и команды артели еще не дифференцированы. Традиция однострочного исполнения по имеющимся в нашем распоряжении вариантам обнаружена в трехтактовых «Дубинушках». Примером может служить записанная в Ульяновской области припевка однострочного строения с мелодическим контуром, аналогичным контуру «Дубинушки». Напев этой команды близок общеизвестному. Он только лишь значительно распет и переосмыслен в метрическом отношении³:

¹ См. Трудовые артельные песни и припевки, № 6—16, 33—36, 68, 95—97 и некоторые другие.

² Именно с такими словами встречается первая, двухтактовая строка в варианте, аналогичном примеру № 8 (см. Трудовые артельные песни и припевки, № 87).

³ Архив СК, № 5519.



1. Мор - двин, по - двинь, да - ва - й ух - нем!



2. Ра - бя - туш - ки, да - ва - й, ух - нем!
 3. Мор - дов - ский сын, да - ва - й ух - нем!
 4. Мор - дов - ка с ним, да - ва - й ух - нем!

Следы однострочности «Дубинушки» в виде отчетливого паузирования между строками видны также в примере № 11¹. В первых двух строках обращает на себя внимание более слабое объединение их в пару. Это достигается заменой типичной для второй рефренной строки команды «сама пойдет» более характерной для первой строки командой «ухнем». Приводимый вариант интересен еще и тем, что в нем наблюдается контаминация «Дубинушки» с припевкой «Ой, да раз еще». Это говорит о том, что они действительно находятся между собой, как было отмечено выше, если не в генетическом, то по крайней мере в функциональном родстве.



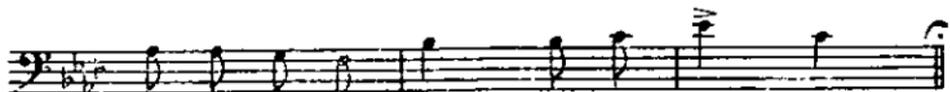
1. Раз - ду - би - нуш - ка, ух - нем!



2. Раз - ве - се - ла - я, ух - нем!



3. Ой, да раз ве - ще!



4. Ой, да раз - ду - би - нуш ка, ух - нем!

Следующим этапом развития «Дубинушки» было использование двухтактовой команды «дубинушку ухнем»

¹ Архив СК, № 154.

не в качестве команды артели, а в качестве команды запевал с присоединением к ней новой команды артели, например в таком простейшем виде:

12



На это намекает, в частности, то, что в обоих вариантах с двухтактовой первой строкой вторая строка начинается со слова с приставкой «раз» (см. пример № 8).

Если это так, то предположение о возникновении трехтактовой строки «Дубинушки» напрашивается само: в процессе работы при бесконечном повторении таких строк (см. пример № 12) последнее повторение команды артели «раз!» невольно, но почти обязательно приходило в контакт с начальным словом команды запевал, начинавшей новую строку. В результате такт, на который приходилась команда «раз!», сливался с двутактом команды «дубинушку ухнем», образуя озадачивающий на первый взгляд трехтакт. (В этой связи возникает вопрос, не потому ли поэтические тексты «Дубинушки» избыточны словами с приставкой «раз»: раззеленая, раскудрявая, развеселые, разудалые и даже раздубинушка и размолодчики?)

Традиция однострочного исполнения древнейшей команды с добавлением командного возгласа артели обнаружена нами также в трехтактовых вариантах «Дубинушки»¹:

13



Любопытно отметить, что в приводимом примере командный возглас артели и возглас, с которого начина-

¹ Архив СК, № 6146. См. также № 1352.

ется строка — в данном случае «эх», — совпадают, подобно тому как мы это реконструировали в примере № 12 (ср. с примером № 8).

Для понимания механизма становления трехтактовой структуры слогоритмического периода «Дубинушки» много дает анализ распетых образцов, в которых слого-счетная единица музыкального времени по сравнению с аналогичной в нераспетых образцах увеличена вдвое. Десять вариантов распетого типа дают возможность не только установить общность их ритмической формы с аналогичной в обычном напеве «Дубинушки», но и проследить механизм перехода команды артели из конца строки в начало.

Строфа распетых вариантов состоит, как правило, из трех, реже из четырех или шести строк. Она не распадается на команду запевал и команду артели. Коллективные усилия пронизывают во время исполнения всю строфу припевки от начала до конца и приходится на сильную долю каждого такта. (Распетые варианты исполнялись либо в ляжке, либо при вытяжке плотов, либо во время тяги невода на рыбацком промысле; указаний на исполнение распетой «Дубинушки» во время гребли не имеется.)

Анализ показывает, что слогоритмический период распетых вариантов «Дубинушки» бывает двух разновидностей: усеченный и полный. Полный охватывает, как и в обычной «Дубинушке», шесть счетных единиц музыкального времени, усеченный — на одну меньше¹. Достаточно «прозрачна» усеченная структура в малораспетом астраханском (рыбацком) варианте²:



¹ Во избежание недоразумения подчеркнем различие между счетной единицей музыкального времени песни и метрической единицей счета: в нераспетых типах произведений устной традиции эти единицы совпадают, в распетых — первая охватывает по сравнению со второй ноту вдвое большей стоимости (но не фактической длительности!).

² См. Трудовые артельные песни и припевки, № 133, а также Архив СК, № 1890.



рас - ка - чай - ка нам на счас - тье!



Ой, ду - би - нуш - ка, гоп - нем!



Раз - зв - ле - на - я са - ма пой - дет, по -



дер - нем, по - дер - нем, да гук - нем!

Здесь в такой структуре выдержаны три из четырех строк строфы. Для этой структуры характерно ритмическое выравнивание двух первых слогов текста, в результате которого элемент дробления, имеющийся в слогоритмическом периоде обычной «Дубинушки», уступает место репетиционному разбегу перед двумя заключительными основными слогонотами:

15



Ах ты, те - туш - ка Нас - та - сья,
 Рас - ка - чай - ка нам на счас - тье!
 Ой, ду - би - нуш - ка, ух - нем!..

$\frac{5}{8}$ сл.

Усеченная разновидность слогоритмического периода встречается, вообще говоря, довольно редко — как правило, не во всех, а только в одной или нескольких строках строфы, чаще в последней или первой (см. пример № 3 и 21).

В подавляющем большинстве случаев распетые варианты «Дубинушки» обладают яркими признаками протяжной народно-песенной формы — наличием внутри-слоговых распевов, словообрывов, рассредоточенного стиха и пр. Поэтому при выявлении обобщенных структур слогового ритма требуется моделирование. Рассмотр-

рим слоговую ритмику рязанской «Дубинушки», наиболее характерного в этом отношении варианта ¹:

16 $\text{♩} = 72$

Ой, да мы у-дар-на-я бри-га-да, эй!

Ой, да нам ма-ши-ну та-щить на-до, эй!

Ой, да разду-би-на, ты мо-я ду-би-на, ду-би-на, эй!

Ой, да раззе-ле-на-я са-ма пой-дет!

Ее распетый поэтический текст легко приводится к нерассредоточенному виду, представляющему собой восьмисложник с добавленным незначащим слогом, выполняющим, однако, в данном варианте роль значащего:

Мы ударная бригада, эй,
 Нам машину тащить надо, эй,
 Раздубина, ты дубина, эй,
 Раззеленая сама пойдет.

Слогоритмическая конфигурация стиха в рязанской «Дубинушке» аналогична структурной формуле астраханского варианта во всем, кроме одного, очень существенного момента. В конце этой формулы добавлены полторы единицы музыкального времени, распеваемые на уже отмеченный добавочный слог в виде междометия «эй» ².

¹ См. Трудовые артельные песни и припевки, № 140.

² Во всех остальных вариантах протяжной «Дубинушки», имеющих структуру слогоритмического периода полного вида, это междометие охватывает одну счетную единицу, и слогоритмический период

17

Мы у - дэр - на - я бри - га - да, эй!.. $\frac{6,5d}{(8+1)сл.}$

Рассмотрим этот элемент ритмической формы подробнее. Он имеется только в трех строках четырехстрочной строфы (его нет на стыке строф). Это позволяет утверждать, что в данном варианте рассматриваемый элемент ритмической формы мыслится (исполнителями) и воспринимается (слушателями) в конце строки, а не в начале. В связи с этим можно, очевидно, полагать, что данный элемент является своего рода рудиментарным остатком команды артели, замыкавшей когда-то команду запевал в том прототипе, который послужил отправным моментом для развития данного варианта (уже не распадающегося, в силу новой особенности своего прикладного назначения, на две фазы — подготовку и исполнение усилия).

Противоположная картина наблюдается в некоторых других вариантах протяжной «Дубинушки». В них рудиментарная команда артели имеется во всех образующих строфу строках и находится не в конце, а в начале строки¹:

18 $\text{♩} = 116$

Эй, ка-ра-ван-но-го по-хва-лим! Да
эй, мы на пень е-го по-ва-лим!

состоит строго из шести единиц музыкального времени. О причине растяжения этого элемента в рязанском варианте можно заметить следующее. Рудиментарная команда артели состоит в нем не из двух, как у всех остальных, а из трех метрически счетных времен. Это плохо увязывается с двухфазностью трудовой команды и как бы намекает на наличие в исходной форме прототипа этой команды еще одного счетного времени, утраченного впоследствии.

¹ Архив СК, № 1360.

Эй, раз_зе_ле_на_я са_ма пой_дет! И_дет! И_дет! И_дет!

Структура слоговой ритмики в данном случае выглядит так (моделирование в первой трети формулы выполнено не до конца, так как требует особого рассмотрения):

19

Эй. ка_ра_ван_но_го по_хва_лим.

$\frac{6 J}{(8+1) \text{ сл.}}$

Здесь мы видим, как перешедший из конца слогоритмического периода в его начало командный возглас «эй» ритмически расширяется, захватывает следующую за ним единицу времени, что приводит к ускоренному пропеванию первых значащих слогов стиховой строки (см. фрагмент, отмеченный скобкой в примере № 19). Последующее моделирование этого фрагмента проведем в два приема. Сначала снимем указанное ритмическое расширение и получим усеченный слогоритмический период протяжной «Дубинушки» с рудиментарной командой артели в начале строки (пример № 20а ср. с примерами № 15 и 17). Затем, убрав незначащее междометие «эй» и распределив его длительность между двумя следующими значащими слогами, получим конфигурацию слогоритмического периода обычной «Дубинушки», изложенную в двукратном увеличении (см. пример 20б):

20

а)

Эй! Ка_ра_ван_но_го по_хва_лим.

$\frac{6 J}{(8+1) \text{ сл.}}$

б)

Ка_ра_ван_но_го по_хва_лим.

$\frac{6 J}{8 \text{ сл.}}$

Имеются и промежуточные варианты, как бы запечатлевшие на себе процесс перехода рудиментарной команды артели с конца строки в ее начало¹:

21 $\text{♩} = 110$

Ле_ший на бе_рег у_сел_ся, да ой,

он го_ро_ши_ной объ_ел_ся, э_

_эй, эй, раз_зе_ле_на_я са_ма пой_дет!

В приведенном примере командного междометия нет ни в начале первой строки, ни в конце последней, третьей. Находясь между первой и второй, а также второй и третьей строками, оно может быть отнесено формально как к предшествующему, так и к последующему построению. Однако подготовленное восприятие относит его больше к предшествующему, чем к последующему построению в первом случае, и наоборот — при его втором появлении, когда оно выступает не в нормативном, как в первой строке, а в сокращенном виде.

Логическим завершением процесса переосмысления положения командного междометия в слогоритмическом периоде явилось, очевидно, то, что оно предпосылалось первой строке в строфе «Дубинушки». Этому в немалой степени способствовала специфичность строения последней строки, завершающейся командным словом (или словами) более позднего происхождения («идет, идет», «сама пойдет» и др). Эта специфичность исключала произнесение после нее рудиментарной команды артели. Показательно также то, что в наиболее завершенных образцах в отношении переосмысления местоположения остаточного командного междометия последнее не только безоговорочно ощущается в начале строки, но и

¹ Архив СК, № 1359.

втягивает в сферу своего влияния половину слоги-
ты, приходящейся на последний значащий слог ритми-
ческого периода, как это имеет место в нижеследующем
примере ¹:

22 $\text{♩} = 84$

Эх, вот да у ба-ра - на кру - ты ро - ги,
Эх, вот да не най-ти е - му до - ро - ги!
Эх, вот да ой ду-би - нуш - на, ух - нем!

Эх, вот да ой зе-ле - на - я са-ма о-на и -дет!

Таким образом, наблюдения за слоговой ритмикой распетых вариантов также подтверждают наше предположение о происхождении трехтактовости слогоритмического периода «Дубинушки» из команды двухтактового строения.

Подводя итог рассмотрению слоговой ритмики «Дубинушки», подчеркнем следующие моменты. В основе ее строфы лежит многократное повторение (от одного до шести раз) слогоритмического периода продолжительностью в 6 (иногда в 5) единиц музыкального времени. Вычленяемый слогоритмическим периодом из поэтического текста «Дубинушки» стих представляет собой восьмисложник (в зачинных строках), выступающий в первой рефренной строке, как правило, в семисложной модификации, во второй — в девятисложной. Конфигурация слогонот в слогоритмическом периоде «Дубинушки» бывает двух видов: а) дробление с последующим суммированием и б) репетиционный разбег с замыканием. Между конфигурациями обоих видов прослеживается четкая структурно-генетическая связь. Установление родства всех вариантов «Дубинушки» на слогоритмическом

¹ Архив СК, № 10715. См. также вариант протяжной «Дубинушки» с зачином «Э-ой, что, ребята, братцы, не поете», опубликованный в статье И. А. Истомина «К вопросу о стиле бурлацких припевок» («Советская музыка», 1971, № 10, с. 142).

уровне дает веские основания предполагать, что все они восходят в конечном счете к одному прототипу.

С установлением факта слогоритмического родства появляется возможность выполнения корректного сопоставительного анализа различных вариантов песни на предмет выявления ее ладовых и других закономерностей. Опуская сам анализ (поскольку он выходит за пределы статьи), отметим, что и ладовые закономерности напева «Дубинушки», в частности наличие значительных следов лада с секундовым сопряжением опорных тонов¹, также подтверждают наше наблюдение о ее генезисе и эволюции.

Посмотрим далее, что представляет собой песня «Вниз по матушке по Волге» в совокупности имеющихся в нашем распоряжении вариантов ее напева и поэтического текста. В наиболее полном, сводном варианте текст песни охватывает 26—37 поэтических строк и состоит из пяти поэтических мотивов: 1) описание разбушевавшейся Волги, 2) изображение приближающейся издали лодки, 3) описание наряда «хозяина», 4) изложение его действий и команд, 5) описание встречи «хозяина» на берегу. Наиболее устойчивым является первый мотив, включающий в себя зачинную строку текста²:

Вниз по матушке по Волге,
По широкому раздолью
Разыгралася погода,
Погодушка немалая,
Немалая, волновая.

Образ могучей Волги обрисован в экспозиционном поэтическом мотиве скупыми штрихами (всего пять

¹ См. Банин А. А. Об особенностях ладообразования в жанре трудовых артельных песен. В сб.: Музыкальная фольклористика, вып. I. М., 1973, с. 106.

² Нам известен только один вариант, в котором строке «Вниз по матушке по Волге» предшествуют еще десять строк другого текста (см. Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1956, № 50).

строк!) и рельефно подчеркнут в большинстве вариантов самим характером напева ¹:



Этот поэтический мотив является стержнем песни, имеется во всех известных вариантах и почти не подвергается сокращению или расширению. Монументальность образа Волги с ее размахом и ширью становится особенно ощутимой, зримой в разработке этого мотива в различных вариантах песни. Так, уже в первых двух строках привычная, несколько слащавая характеристика «широкое раздолье» заменена в большинстве северных вариантов (Новгородская, Псковская, Архангельская, Кировская области, северная часть Горьковской области и др.) более строгой, точной и разносторонней: ²

Как по матушке по Волге,
По широкой, славной, долгой.

В последующих строках величие Волги получает дополнительное описание через характеристику волжской «погоды» (в других вариантах «погодка», «бурь-погода»), которая не просто «разыгралась», но «подымала-

¹ Хранится в личном архиве автора.

² В связи с северным вариантом первых двух строк отметим некоторую смысловую неточность более известной зачинной строки. Действительно, почему поется, что погода разыгралась именно в н и з по матушке по Волге? Не является ли с точки зрения норм языка более точным выражение «как по матушке по Волге»? Можно полагать, что вариант зачинной строки со словом «вниз» заимствован из другой песни, в которой она оказывается логичной в контексте с иной третьей строкой:

Вниз по матушке по Волге
По широкому раздолью
Плывет лодочка косная,
Что косная, воровская.

ся» (иногда «сподымалася»), «расходилася» и даже «взбушевэлася».

Второй мотив поэтического текста вырастает из первого как его естественное продолжение:

Ничего в волнах не видно,
Только видно легку лодку.
Легка лодочка чернеет,
Паруса на ней белеют,
Да весельцы зеленеют.
А гребцы-то только мреют¹,
На гребцах шляпы чернеют,
А рубашечки краснеют,
Подпоясочки синеют.

Второй мотив почти так же устойчив, как первый, хотя в большинстве вариантов используется всего пять из девяти строк (1—4-я и 6-я). Нетрудно видеть, что «мотив лодки» не только дополняет «мотив Волги», но имеет большое самостоятельное значение. Лодка не просто плывет по Волге; она постепенно приближается издалека к месту действия, совершаемого в конце песни. Этот своего рода зрелищный эффект постепенного приближения (весьма редкий не только в лирических, но и в других песнях) достигается последовательным описанием все более и более мелких предметов. Сначала констатируется отдаленность лодки в целом («ничего в волнах не видно, только видно легку лодку»), затем показывается парус, начинают различаться весла. Аналогично описываются сидящие в лодке гребцы, которые «только мреют» в момент, когда уже различимы взмахи весел: сначала их шляпы, затем неполностью видимые рубашки и, наконец, удается разглядеть даже «подпоясочки»².

Исследование вариантной разработки второго мотива позволяет отметить характерное разночтение во 2—3 строках поволжских вариантов Горьковской области в сравнении со всеми остальными, заключающееся во

¹ «Мреют» — от древнерусского слова «мреять», что означает, согласно толковому словарю В. Даля, — «неясно видеться».

² Зрелищный характер второго поэтического мотива связан, очевидно, с широким использованием песни в народном театральном представлении «Шайка разбойников» (подробнее об этом см. ниже, с. 85—89).

введении для характеристики отдаленности лодки дополнительной строки со словами «черновинка»¹:

Ничего в волнах не видно,
Только видно черновинку,
Черновинку — легку лодку.

Третий мотив связан с изображением наряда плывущего вместе с гребцами в лодке атамана, который величается как «хозяин»:

А во лодке сам хозяин,
Сам хозяин при наряде —
В белой вышитой рубашке,
Во шелковых чулочках,
Во сафьяновых ботинках.

Этот мотив менее других устойчив как по своей разработке, так и особенно по объему. В вариантах, связанных с исполнением в народных представлениях, он разрастается иногда до 9—10 строк (см., например, вариант из сборника Ф. Трутовского), в большинстве других вариантов, наоборот, сжимается до 2—3 строк:

На корме сидит хозяин,
Сам хозяин во наряде,
В синем бархатном халате.

О четвертом мотиве, описывающем действия атамана и его приказание, можно говорить только по совокупности всех имеющихся вариантов, так как в большинстве случаев он сведен до минимума или опускается совсем. Приведем две реконструированные версии четвертого мотива:

- | | |
|----------------------------|-----------------------------|
| а) Он по лодочке-то ходит, | б) Уж как взговорит хозяин: |
| А гребцов-то понукает: | — Ну-те, грянемте, ребята, |
| — Вы гребите, не робейте, | Вниз по матушке по Волге, |
| Белых ручек не жалеите! | По широкому раздолью, |
| Поскорей лодку гоните, | Ко Еленину подворью, |
| Пригребите к бережочку, | Ко Ивановной здоровью! |
| Ко желту-мелку песочку, | |
| Ко Катюшину дворочку! | |

¹ Присутствуя в 15 из 16 местных вариантов Спасского и Воротынского районов, эта деталь вместе с тем ни разу не встретилась в других вариантах песни, что, конечно же, свидетельствует о глубине традиции этой песни в крестьянском репертуаре. В шестнадцатом варианте ее нет, и это не случайно, так как он записан от певицы, которая назвала себя уроженкой Саратовской области.

Пятый, заключительный мотив, касающийся встречи атамана с любовницей, имеется примерно в одной трети известных нам вариантов. Приведем также две его в различной степени разработанные версии:

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>а) Аленушка выходила,
Свою дочку выводила,
Таки речи говорила:
— Не прогневайся, хозяин,
В чем ходила, в том и вышла,
В одной тоненькой рубашке
И в кумашной телогрейке.</p> | <p>б) А Машенька выходила,
Графин водки выносила,
Своему другу подносила.</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|

Поэтический текст в большинстве вариантов значительно распет. Его нераспетая основа представляет собой восьмисложный стих, образованный сочетанием слоговых групп двух видов: 4+4 и 5+3. Анализ обобщенной слоговой ритмики показывает, что все без исключения варианты, содержащие основной поэтический образ песни — мотив Волги, — хотя и с некоторыми отклонениями, но очень жестко реализуют следующую формулу слогоритмического периода:



Формула представляет собой равномерное произнесение первых шести слогов стиха (экспозиционная часть) и широкое, замедленное произнесение двух последних (заключительная часть слогоритмического периода). Особенностью формулы является необычное соотношение величин образующих ее слогонот: не 1 к 2, как обычно, реализующее в большинстве случаев дробление или суммирование — универсальные принципы ритмообразования в народной песне¹, а 1 к 4. Поэтому, в строгом смысле слова, считать эту формулу реализующей принцип суммирования, очевидно, нельзя. В ней нашли отражение не только обычные, собственно на-

¹ Подробнее об этом см. в настоящем сборнике в статье А. И. Иванецкого «Типологическая характеристика некоторых принципов формообразования в украинском фольклоре».

родно-песенные приёмы ритмического развития, но и какие-то иные ритмические модели, связанные, возможно, с прикладными функциями фольклора.

Обращает на себя внимание разительное сходство формулы слогоритмического периода «Вниз по матушке по Волге» с одной из формул слогоритмического периода распетых образцов «Дубинушки» (ср. примеры № 24 и 17). Экспозиционная часть той и другой формулы охватывает шесть слогов нераспетого стиха, ритмически организованных на основе репетиционного принципа развития. Заключительная часть формулы, приходящаяся на два оставшиеся слога стиха, имеет в «Дубинушке» шесть четвертей, в песне «Вниз по матушке по Волге» — восемь.

Сходство этих двух слогоритмических формул позволяет высказать следующее предположение об одной из вероятных причин необычного соотношения величин слогонот, образующих слогоритмический период песни «Вниз по матушке по Волге». Не сложилась ли эта песня гребцов, как и протяжные образцы «Дубинушки», на основе ритмической формы древнейшей трудовой артельной припевки, состоящей из команды запевал и команды артели? При этом нужно иметь в виду, что в слогоритмический период припевки, являвшейся прототипом «Вниз по матушке по Волге», включалась, в отличие от прототипа протяжной «Дубинушки», не одна, а две следовавшие одна за другой команды артели, в результате чего слогоритмический период песни «Вниз по матушке по Волге» оказался на две четверти продолжительнее. Последующее изложение результатов анализа вариантов песни «Вниз по матушке по Волге», в связи с предположением о генезисе ее слогоритмической структуры, целесообразно вести не столько в плане перечисления встречающихся отклонений от основной, нормативной формулы, сколько в плане исследования деталей, доказывающих или, наоборот, опровергающих наше предположение.

Сначала рассмотрим варианты, репетиционной слогонотой которых является четверть¹, затем образцы с по-

¹ Такие варианты записаны на очень широком географическом ареале: в Калининской, Тамбовской и Тульской областях (В. П. Прокунин), во Владимирской (Е. Э. Линева), в Воронежской (В. П. Прокунин и Е. Э. Линева), в Новгородской (А. А. Банин), в Псковской

ловинной репетиционной слогонотой. Напев первых строится на двукратном проведении слогоритмического периода и охвате двух строк поэтического текста. В результате строфа четко распадается на две полустрофы (ав, ав, ав... — по мелодии и АВ, ВС, СД... — по стиху). В мелодическом отношении полустрофы имеют как сходство (связанное, очевидно, с тем, что в основе их лежит один и тот же слогоритмический период), так и различие (являющееся следствием особых законов образования двустрочной строфы из предшествующей ей по времени однострочности).

Сходство состоит в том, что словесно-смысловую нагрузку в обеих полустрофах несет в основном экспозиционная часть полустрофы (см. пример № 25а), в то время как музыкально-смысловой акцент сделан на ее заключительной части (см. пример № 25б). Действительно, если на экспозиционную часть полустрофы приходится шесть из восьми слогов нераспетого стиха, а элементы протяжной формы здесь ограничены лишь распетыми фигурами пунктирного ритма (да и те нередко подтекстованы рассредоточивающими стих двухсложными вставками типа «братцы», «было» и т. д.), то в заключительной части полустрофы, наоборот, всего на двух оставшихся стиховых слогах осуществляется широкое музыкальное развитие с использованием протяженных попевок внутрислогового распева, разрывов слова, повторов целого слова или его частей.

25

а)

Вниз по ма - туш - ке по Во...

по ши - ро - ко - му раз - до...

(И. И. Земцовский), в Горьковской (Е. Э. Линева и А. А. Банин), в Архангельской (Ю. Е. Красовская), в Кировской (В. И. Харьков) и в ряде других областей.

б)

по Во... по Во _ лге,

раз _ до... й да раз _ до _ лью.

Различие между полустрофами связано с вопросоответным характером их взаимного соподчинения: мелодико-интонационное развитие в первой полустрофе направлено от I к V ступени минорного лада, во второй — от V к I. Место возникновения вопросоответного соподчинения приходится на заключительные разделы полустроф. Рассмотрим их подробнее¹. Наиболее типично строение заключительного раздела первой полустрофы — повтор в четырехкратном увеличении трех слогов (с образованием характерного затакта), если строка оканчивается трехслоговой группой, или двух слогов (с образованием обрыва в слове), если строка оканчивается четырехслоговой группой:

а)

по Вол _ ге

по Вол _ ге

Нередко этот раздел песенной формы несет на себе следы команды артели в виде распева на возглас «ой» (с увеличением количества слогов в повторе):

¹ Что касается экспозиционного раздела полустроф, его специфика в рассматриваемой группе вариантов сложилась, по-видимому, на позднейшем этапе развития песни под воздействием всесельной работы. Это находит отражение в обилии характерно распетых фигур пунктирного ритма, которые образуют в обычных вариантах 2—3, а в распетых нередко 5—6 двухчетвертных тактов.

27 $\text{♩} = 100$

3. По-годушка не-больша-я, эй, ой!

6) $\text{♩} = 56$

1. Вниз по матушке по Волге...

Особенно отчетливо связь данного раздела песенной формы с трудовыми артельными припевками проявляется в закономерностях ладового строения. Каким бы ни был конкретный распев в тактах, связанных с повтором в четырехкратном увеличении последних двух слогов первой полустрофы, его ладовый костяк во всех вариантах представляет собой систему с большесекундовым сопряжением опорных звуков, включенных в ладовую структуру песни в целом как IV и V ступени натурального минора¹:

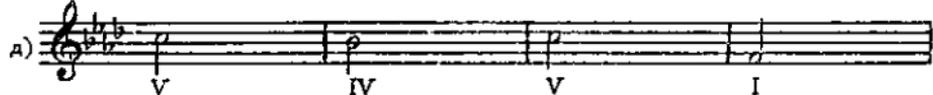
¹ Нельзя не заметить сходства «Вниз по матушке по Волге» в отношении ладового строения с ветлужской трудовой артельной припевкой «Ой, да разочек берем его» (см. Трудовые артельные песни и припевки, № 1—5, 37—38, 53—55, 63, 69—70, 74, 122), ладовый костяк которой также является системой с большесекундовым сопряжением опорных звуков (Подробнее об этом см.: Банин А. А. Об особенностях ладообразования в жанре трудовых артельных песен. В сб.: Музыкальная фольклористика, вып. I. М., 1973, с. 96—99). Интонационно-ладовое развитие в обоих случаях основано на присоединении к каждому из опорных звуков нисходящего звукоряда в объеме квинты. Это приводит к большесекундовому сопоставлению минорного и мажорного (расположенного снизу) трезвучий, характерному для значительного слоя русской народной песни.

а) 
Вол _ ге

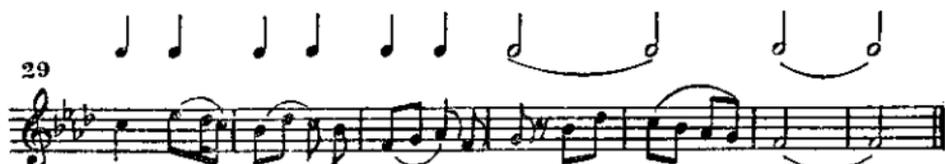
б) 
Во _ л(ы) _ ге

в) 
Вол _ ге, э _ ой!

г) 
Э _ хэ - хэ - э _ э _ ой!

д) 
V IV V I

Во второй полустрофе строение заключительного раздела иное, что связано с функцией кадансирования, которую выполняет данный раздел в песенной строфе в целом. Оно также основано на повторе последних слогов поэтической строки, но не двух или трех, а всех четырех (с добавлением нового слога, если строка оканчивается трехслоговой группой). Как правило, в повторе имеется словоразрыв:

29 
по ши - ро - ко - му раз - до... по раз - доль - ю.

Таким образом, как показывает анализ, первая полустрофа в большей степени, чем вторая, сохранила черты сходства с прототипом, на основе которого возникла двухстрочная строфа песни.

Далее рассмотрим варианты, имеющие некоторые особенности в слогоритмической форме песни. Прежде всего отметим изредка встречающееся сокращение сум-

марного музыкального времени слогоритмического периода (то во второй, то в первой полустрофе). Наиболее характерным в этом отношении является псковский вариант, в котором сокращению подвергнуты обе полустрофы. Это дает основание сближать его в отношении конфигурации слогоритмического периода с вариантом «Дубинушки» Рязанской области (ср. примеры № 16 и 30) ¹:

30

Как по ма - туш - ке по Вол - ге,
по ши - ро - кой ре - ке дол - гой.

Вариант одного из северных районов Горьковской области в отношении слогоритмической формы является гибридным. Он представляет собой контаминацию напева «Вниз по матушке по Волге» с напевом «Дубинушки» ²:

31 ♩ = 63

Вниз по ма - туш - ке по Во...
Вол - ге, э - ой!
По ши - ро - кой Вол - ге
до... Вол - ге дол - гой.

¹ Два варианта «Вниз по матушке по Волге» из Псковской области любезно предоставлены мне И. И. Земцовским из личного архива.

² Архив СК, № 7127.

Контаминация обнаруживается не только на уровне мелодии (на слух), но и аналитически, в структуре обобщенного слогового ритма в объеме строфы:

32 Слогоритмический период «Дубинушки» $\left(\frac{6}{8-1}\right)$ сл.

Вниз по ма_ту_шке по Во... Вол_ге, эй!

$\frac{12}{8}$ сл.

По ши_ро_кой Вол_ге дол_гой.

$\frac{14}{8}$ сл.

В этой формуле место репетиционных слогонот в слогоритмическом периоде первой полустрофы¹ занято формулой слогоритмического периода нераспетой «Дубинушки» (в примере отмечено скобкой). Заключительная часть слогоритмического периода осталась почти неизменной. Общая продолжительность ее слогового времени строго выдержана. Ладовые опоры образуют систему большесекундового сопряжения. Нет лишь четырехкратного ритмического увеличения двух последних слогов с их повтором. Зато отчетливы следы рудиментарной команды артели в виде характерной трудовой попевки (см. такты 6—7 в примере № 31)².

Итак, напев обычной «Дубинушки» занял место не всей полустрофы песни «Вниз по матушке по Волге», а только зачинную ее часть. Это подтверждает и предположение о составе протяжной «Дубинушки» (из команды запевал и команды артели), и предположение о генетической связи рассматриваемых двух песен. А органичность и естественность, с которой оказались соединенными два по существу задолго до этого соединения сложившихся напева, заставляет думать, что инвариантами музыкального мышления являются в данном жанре не только слогоритмические периоды, но и их существенно значимые подразделения.

¹ Вторая полустрофа в структурном отношении отклонений от нормы не имеет и в мелодическом отношении является далеким вариантом обычного напева «Вниз по матушке по Волге».

² Аналогичная попевка лежит в основе большой группы артельных припевков (см. Трудовые артельные песни и припевки, № 25—30, 50, 51, 104, 109—113).

Аналогичные особенности в структуре обобщенной слоговой ритмики имеются в варианте Куйбышевской области¹:

33 Решительно ♩ = 40-46

Вниз по ма - туш - ке, брат_цы, по Вол -

э - эй! по Вол - ге!

Ой, да по ши - ро - кой му, брат_цы, раз -

доль - ю, по раз - до... раз - доль - ю.

¹ Архив СК, № 5432.

Характерным моментом его слогоритмической структуры является вдвое более быстрый темп произнесения репетиционных слогопот в первой полустрофе по сравнению с аналогичными в нормативной формуле (см. пример № 24), в которой строго выдержана вторая полустрофа:

34 $\frac{14 \text{ } \downarrow}{8}$

Вниз по ма_туш_ке по Вол_ге, $\frac{11 \text{ } \downarrow}{8 \text{ сл.}}$

По ши_ро_ко_му раз_доль_ю. $\frac{14 \text{ } \downarrow}{8 \text{ сл.}}$

Чем вызван этот ускоренный темп репетиций? Наблюдение за спецификой строения заключительного раздела первой полустрофы показывает, что структура слогоритмического повтора внутри него такова, что первая распетая слогонота не выполняет роли такта, связующего оба раздела полустрофы, как это имеет место в большинстве вариантов. Здесь повтор слогов равномерно распределен между четырьмя слогонотами — по две на каждый. В результате возникает впечатление, что исходной структурой первой полустрофы была структура, точно соответствующая нормативному слогоритмическому периоду (изложенному в данной записи в двукратном уменьшении), а добавление в две распетых слогоноты есть не что иное, как повтор заключительного раздела этой исходной структуры (ср. первую строку примера № 34 с примером № 35):

35 Слогоритмический период в уменьшении

Вниз по ма_туш_ке по Вол_ге, эй, по Вол_ге $\frac{(14+8) \text{ } \downarrow}{(8+4) \text{ сл.}}$

Учитывая предположение относительно генезиса слогоритмической структуры песни «Вниз по матушке по Волге» из структуры протяжной «Дубинушки», а также факт существования вариантов песни «Вниз по матуш-

ке по Волге» с вдвое увеличенной по сравнению с нормативной репетиционной слогонотой, можно предположить, что величина репетиционной слогоноты при записи рассматриваемого варианта была выбрана ошибочно. Другими словами, приведенный в примере № 33 вариант должен быть записан вдвое более крупными длительностями¹. В пользу такого вывода говорит и характер напева — большая распетость его в целом, наличие трех распетых фигур пунктирного ритма и другие особенности.

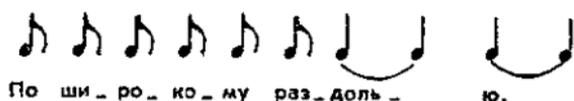
Далее перейдем к исследованию распетых вариантов «Вниз по матушке по Волге». Оно многое дает не только для понимания эволюции слогоритмической формы, но и мелодики песни. Всего в нашем распоряжении таких вариантов тоже десять. В отношении строфического строения некоторые из них ничем не отличаются от нераспетых вариантов песни. Их строфа состоит из двух полных слогоритмических периодов, которым соответствуют две строки поэтического текста²:

¹ В этой связи можно предположить, что в ранних публикациях рассматриваемой песни (см. сборники: Трутовского — № 24, Львова-Прача — № 81, Бернарда — № 7) также не была найдена правильная величина основной слогоноты. В этих вариантах структура точно соответствует нормативной формуле (и в отношении конфигурации слогонот в слогоритмическом периоде, и в двухстрочности строения музыкально-поэтической строфы), но изложена вдвое меньшими длительностями:

36



$\frac{14 \text{ н.}}{8 \text{ сл.}}$



Кстати, вариант из сборника Кашина (Кашин Д. Русские народные песни. М., 1883), не отличающийся по степени распетости от указанных ранних публикаций, записан по сравнению с ними вдвое более крупными длительностями. Однако с окончательным мнением по этому вопросу необходимо все же повременить. Наше предположение следует проверить на других песнях, вошедших в первые сборники.

² Этот вариант, записанный в Ульяновской области, любезно предоставила мне М. А. Енговатова.

37 $\text{♩} = 80$

Вниз по ма - туш - ке да
вниз по Во... и - о -
- ль, да
по... по ши - ро - ко -
- му да по раз - до... по раз -
- доль - ю.

Конфигурация слогоритмического периода данного варианта во всех своих существенных компонентах соответствует типовой формуле. Почти все ее слогоноты увеличены вдвое (ср. примеры № 24 и 38):

38

1. Вниз по ма - туш - ка по Вол - ге,
По ши - ро - ко - му раз - доль - ю.

$\frac{13}{8}$ сл.

Ладоинтонационный анализ расстановкой мелодии с учетом структуры слогового ритма позволяет быстро уста-

новить близость её нераспетого прототипа к мелодии обычного волжского варианта (ср. такты 4 и 5 в примере № 37 с 3 тактом в примере № 23 и далее, соответственно, 8 и 9 — с 5, 10 и 11 — с 6, 12 и 13 — с 7, 20 и 21 — с 11).

Идентичную по сравнению с ульяновским вариантом слогоритмическую структуру (ср. примеры № 37 и 39) и аналогичную ладоинтонационную основу (ср. в примерах № 23 и 39 те же группы тактов, которые указаны в предыдущем абзаце) имеет вариант, записанный в Архангельской области¹:

39 ♩ = 100

Вниз по ма-тушке да
вниз по Во-
-лга да по-ой,
по ши-ро-кой бы-ло
реч-ке до- реч-ке дол-
-гой.

Иначе обстоит дело в других распетых вариантах песни. Все они имеют так называемую ненормативную

¹ Архив Института русской литературы АН СССР, № 378.

первую строфу, которая по структуре соответствует одному слогоритмическому периоду, а по напеву является в одних случаях достаточно далеким, в других — весьма близким вариантом второй половины обычного напева. Специфика последующих, нормативных строф состоит в том, что по структуре они соответствуют не целому количеству слогоритмических периодов: в одних вариантах — несколько больше одного слогоритмического периода, в других — несколько меньше двух. Нецелая часть всегда предшествует целому периоду и подтекстована повтором заключительной группы слогов из предшествующей строки текста. Усеченным образцом обычной двухстрочной строфы является нормативная строфа в новгородском варианте ¹:

40

1. Вниз да по ма — туш — ке, брат —

— цы, по Во... вот по Вол —

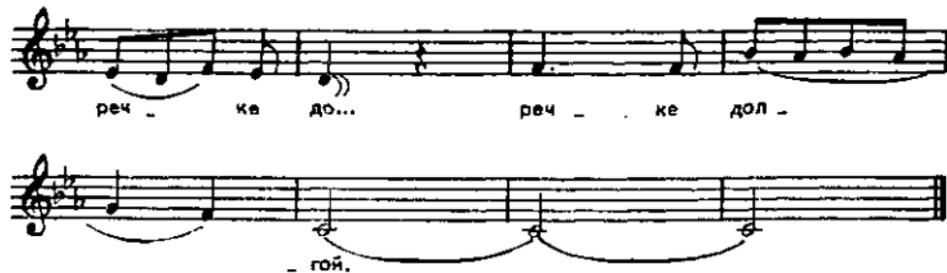
— ге. 2. Вот по

Вол — ге, э — хэ —

хэ — хэ — хэ — хэ, Эй, да

по ши — ро — кой, ста — по,

¹ Хранится в архиве автора.



Сокращение коснулось, как это следует из структуры слоговой ритмики, начала первой полустрофы:

41

1. Вниз по ма_туш_ке по Вол_ ге, $\frac{11}{8}$ сл.

2. Вот по Вол_ ге,

По ши_ро_кой реч_ке дол_ гой. $\frac{12}{8}$ сл.

Более полутора слогоритмических периодов нормативная строфа охватывает также в нижегородском и пинежском вариантах¹. Ладонтонационный анализ², а также анализ особенностей подтекстовки и характера рассредоточения (распевания) текста в полной и усеченной полустрофах позволяют установить, что оба образца являются не «индивидуализированными крестьянскими распевами» напева «Вниз по матушке по Волге», а вариантами (хотя и далекими) обычного, артельно-го (гребного) напева этой песни³.

¹ Песни Пинежья, с. 202—203, 537—538.

² В тактах, относящихся к заключительной части слогоритмического периода, отчетливо видно большесекундовое сопряжение опорных звуков мелодии.

³ Начало песни со второй полустрофы, сокращение первой полустрофы в последующих строфах, а также значительная распетость, очевидно, и оказались причиной ошибочного вывода З. В. Эвальд о том, что пинежский вариант «в значительной степени может считаться авторским достоянием певиц» (см. Песни Пинежья, с. 456—457).

Сокращение первой полустрофы в названных вариантах вызвано, по-видимому, значительным замедлением темпа произнесения значащих слогов. Возможно также, что такое сокращение способствовало кристаллизации вдвое увеличенной формулы слоговой ритмики. На это намекает, в частности, вариант Кировской области¹:

42 $\text{♩} = 76$

1. Вниз - то по ма - туш - ке да вниз по Во... вниз по

Вол - ге, вниз по Вол - ге да.

По ши - ро - ко - ю да слав - ной до... слав - ной

дол - гой, слав - ной дол - гой.

Здесь сокращенный повтор предыдущей строки текста, выполняющий функцию усеченной первой полустрофы, оказывается полностью «втянутым» в заключительный раздел предшествовавшего слогоритмического периода:

43

Вниз по ма - туш - ке по Вол - ге, вниз по Вол - ге.

13/8 сл.

Аналогичное строение имеет распетый вариант Ростовской области, отличающийся необычной по сравне-

¹ Мохирев И. А., Харьков В. И., Браз С. Л. Народные песни Кировской области. М., 1966, № 2.

нию с другими манерой распевания, что связано, возможно, со спецификой стиля южнорусского песенного ареала, к которому принадлежит данный образец¹:

44 ♩=60

1. Взвол _ но _ ва _ па _ си
на ма _ ра да по _ го... ай,
ну по _ го _ душ - ка.
2. Ну по _ го _ душ - ка,
по... го _ душ - ка да
вол _ на не _ боль - ша... ай,
не _ боль - ша - я.

Однако и здесь слогоритмический период, так же как и нераспетый стих (во всех восьми имеющихся в этом варианте строфах), моделируется на основе реальной слоговой ритмики без особых трудностей (на схеме показаны два этапа моделирования):

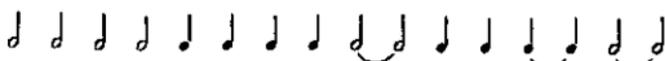
¹ Архив СК, № 8272 (первых двух, традиционно зачинных строк этот вариант не имеет),



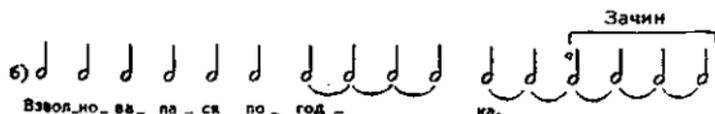
1. Взво_л_но_ва_пась на мо_ре по_го... ну по_го_душ_ка.



2. Ну по_го_душ_ка...



По_го_душ_ка, вол_на не_боль_ша... не_боль_ша_я.



Взво_л_но_ва_па_ся по_год_ка,

$\frac{16}{8}$ сл.

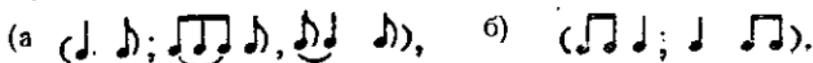


По_го_душ_ка не_боль_ша_я.

$\frac{12}{8}$ сл.

Итак, результаты анализа слогового ритма большой группы вариантов песни «Вниз по матушке по Волге» говорят о том, что ее слогоритмический период имеет единственную конфигурацию слогонот. Ладоинтонационный анализ, проведенный на основе корректного сопоставления между собой напевов, показал, что все варианты песни, несмотря порой на значительные интонационные различия, восходят в мелодическом отношении к одному прототипу. Иначе говоря, все имеющиеся записи песни являются вариантами (иногда весьма далекими) одного напева. Другого напева эта песня, по-видимому, не знает. Вопрос о принципе тактировки песни решается также в опоре на специфику ее слоговой ритмики (с учетом прикладного назначения—ритмизовать коллективную греблю). Как показывает анализ собственно музыкальной, вокальной ритмики, наиболее характерными для песни являются или двудольные фигуры пунктирного ритма различных разновидностей (см. пример № 46а) или двудольные фигуры предшествующего или последующего дробления (см. пример № 46б):

46.



Исходя из этого, наиболее естественной следует считать сквозное деление песни на такты по $2/4$. В опубликованных вариантах тактировка песни носит, к сожалению, случайный, нередко произвольный характер. Наряду с тактами на $2/4$ встречаются такты на $3/4$, $3/2$, $4/4$ и даже $5/4$. Можно привести примеры, когда одна и та же слогонота в разных строфах оказывается в различном метрическом положении¹. Ближе других к пониманию существа тактировки этой песни подошли Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин, однако и у них имеется аналогичная ошибка. Такт в $2/4$, как остаток деления 14 четвертей слогоритмического периода песни на такты по $4/4$, занимает в полустрофах различное место: в первой полустрофе — 13 и 14 четверть, во второй — 5 и 6².

Результаты сравнительного анализа обобщенной слоговой ритмики песен «Дубинушка» и «Вниз по матушке по Волге» сведены нами в структурный ряд, представляющий собой своего рода генеалогическое древо структуры их слогоритмического периода (см. схему № 1). Это генеалогическое древо с учетом ряда дополнительных критериев позволяет существенным образом пересмотреть имеющуюся в литературе концепцию происхождения песни «Вниз по матушке по Волге».

Первые научные наблюдения над песней принадлежат Н. М. Лопатину. В сборнике «Русские народные лирические песни» она помещена в раздел разбойничьих песен. Содержание ее поэтического текста Лопатин объясняет как «разгульное плавание по Волге, одинаково применимое к разбойникам, и к бурлакам, и к кому угодно»³. С такой трактовкой не согласен В. И. Харьков. В своей комментарии к этой песне он пишет, возражая Лопатину, что «в народе ее такой не считают»⁴.

¹ Ср., например, положение такта в $3/2$ во второй и третьей строфах пинежского варианта песни с его положением в четвертой и пятой строфах (см. Песни Пинежья, № 74).

² Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни, № 47 и 48.

³ Там же, с. 162.

⁴ Мохирев М., Харьков В., Браз С. Народные песни Кировской области. «Музыка», М., 1966, с. 321.

Однако нетрудно видеть, что в данном высказывании Лопатина акцент сделан не столько на содержании песни, хотя и этот момент присутствует («разгульное плавание по Волге»), сколько на ее жанровой принадлежности к лирическим, а не историческим песням (содержание, «одинаково применимое к разбойникам, и к бурлакам, и к кому угодно»).

Неудачно в этом смысле полемизируя с Лопатиным, Харьков вместе с тем более точно характеризует смысловое содержание песни. Он видит в ней «поэтизацию народом широкой могучей Волги и удалства плывущих по ней в непогоду молодцов-гребцов»¹.

Справедливости ради следует отметить к тому же, что слово «разгульное» Лопатин, по нашему мнению, употребил с оттенком значения скорее «удалое», нежели «увеселительное». Очевидно, что недоразумение с пониманием смысла этого слова возникло у Харькова под воздействием исторического комментария песни, данного З. В. Эвальд (см. ниже), в котором «Вниз по матушке по Волге» отнесена к слою «веселых песен, центральными образами которых являются купеческие пьяные гулянки»².

В 1935 г. была опубликована статья «Песни о гостинном сыне», в которой ее автор, И. Н. Розанов, высказал о происхождении песни «Вниз по матушке по Волге» мнение, диаметрально противоположное: «К песням о гостинном сыне следует причислить и знаменитую «Вниз по матушке по Волге», хотя точного сословного обозначения мы тут и не имеем»³. Эту мысль Розанов стремится подтвердить анализом пяти (!) вариантов поэтического текста песни, опубликованных за период с 1773 по 1931 г., в результате которого ему якобы удалось проследить «выветривание социально-бытовых черт», проявившихся в сокращении и изменении описания наряда «хозяина», а также в изменениях в эпизоде прибытия лодки к подворью.

В другой работе Розанов развивает свою мысль: «Знаменитая песня «Вниз по матушке по Волге» обычно

¹ Мохирев М., Харьков В., Браз С. Народные песни Кировской области. Цит. изд., с. 321.

² См. Песни Пинежья, с. 454.

³ Розанов И. Н. Песни о гостинном сыне. В сб. «XVIII век». М.—Л., 1935, с. 252.

трактовалась как разбойничья: под этой рубрикой она нередко и фигурировала в песенниках. В одном песеннике находим указание такого рода: «сочинена волжскими бурлаками». Но если вчитаться в текст этой песни в том виде, в каком она помещена у Чулкова, легко убедиться, что разбойничьего в ней ничего нет, а призна-на была такой потому, что она тоже волжская, как и многие разбойничьи песни. Мы склонны считать эту знаменитую песню одним из самых ярких проявлений купеческого фольклора»¹.

Дальнейшее развитие мысль Розанова получила в сборнике «Песни Пинежья»². Помимо почти исчерпывающего библиографического перечня музыкальных и поэтических вариантов песни «Вниз по матушке по Волге», а также специального нотного приложения, в сборнике подробно рассматривается вопрос ее генезиса, З. В. Эвальд считает, что эта песня возникла не в крестьянской, а в городской, купеческой среде около середины XVIII в. «Этот купеческий вариант, — пишет исследовательница, — был создан в подражание разбойничьей песне через использование ее зачина»³. Свое предположение о возникновении и развитии рассматриваемой песни Эвальд, как и Розанов, строит на основе анализа вариантов поэтического текста. Однако количество анализируемых вариантов значительно расширяется, охватывая практически все публикации за период с конца XVIII в. до 1937 года.

Основной темой вариантов XVIII в. является, по мнению Эвальд, приезд «хозяина» «ко Аленину подворью». Слово «хозяин» в вариантах XVIII в. истолковывается ею как «хозяин-купец» (в этом Эвальд опирается, возможно, на предположение Розанова, хотя ссылки на его работы в «Песнях Пинежья» нет), а приезд его к Алене — как «купеческие пьяные гулянки в обществе веселых девиц»⁴.

¹ Песни русских поэтов. Сост. Розанов И. Н. М., 1936, с. XI—XII.

² Песни Пинежья, с. 454—459, 535—538.

³ Там же, с. 454. Эвальд обратила внимание на факт близкого совпадения первой строчки «Вниз по матушке по Волге» с первой строкой старой разбойничьей песни о Степане Разине, опубликованной впервые в сборнике Трутовского (СПб., 1776—1795, № 46).

⁴ Там же, с. 454.

Отсутствие эпизода прибытия к Лениному подворью в вариантах текста середины XIX в., постепенное замедление темпа песни, обнаруженное Эвальд при сопоставлении вариантов в сборниках Трутовского, Прача, Кашина и Вильбоа, а также ряд других наблюдений (использование А. Даргомыжским песни в качестве темы оркестровой фантазии «Баба-яга», исполнение песни в народном представлении под названием «Царь Максимилиан, или Непокорный сын Адольфа» и др.) послужило ей основанием утверждать, что в конце XVIII в. — начале XIX в. «Вниз по матушке по Волге» попадает в помещичье-дворянскую среду, где в силу национально-патриотических тенденций романтизируется.

Процесс трансформации песни завершается, по мысли Эвальд, к 60—70 годам XIX в. в среде революционно-народнической интеллигенции. При этом «хозяин» обращается снова в разбойника, а замедленный, скорбно-унылый напев¹ превращается из символа русской нации, каким он был в начале века (и тогда напев, по ее же словам, еще якобы не имел скорбно-унылого характера) в символ страданий русского народа.

Далее Эвальд пишет, что «вариант напева, помещенный в сборнике Вильбоа, без всяких изменений сохраняется вплоть до настоящего времени»². «Таков, по-видимому, исторический путь песни «Вниз по матушке по Волге» в городе. Деревня несколько раз осваивала ее в различное время уже из города (разрядка З. Эвальд. — А. Б.). Об этом свидетельствует тот факт, что все крестьянские варианты этой песни представляют переработки городского напева»³.

Ошибочность взгляда Эвальд на происхождение песни «Вниз по матушке по Волге» уже отмечалось в литературе⁴. Шаткость своего вульгарно-социологического

¹ По поводу ошибочности определения Эвальд характера напева «Вниз по матушке по Волге» см. Трудовые артельные песни и припевки, с. 55, 66 и 70.

² Песни Пинежья, с. 455.

³ Там же, с. 456.

⁴ Так, Харьков пишет, что доводы Эвальд «в пользу предположения, будто бы песня возникла не в крестьянской, а в городской, купеческой среде, совершенно неубедительны» (Народные песни Кировской области, с. 321). Однако вопрос о генезисе песни «Вниз по матушке по Волге» не такой простой, чтобы о нем упомянуть мимоходом.

объяснения данного фольклорного явления понимала, по-видимому, и сама исследовательница, о чем свидетельствует брошенное между прочим замечание, что «происхождение напева и текста этой песни точно установить не удалось»¹.

Посмотрим далее, что можно сказать о происхождении «Вниз по матушке по Волге» на основе проведенного нами сравнительного слогоритмического анализа. Чье мнение ближе к истине — Н. М. Лопатина или И. Н. Розанова? Прежде всего обратимся к уже упомянутому генеалогическому структурному ряду слогоритмической формы (см. схему № 1). Эта схема наглядно демонстрирует, каким образом из простейшей слогоритмической формы командного возгласа путем многократного дробления слогоноты исходной формы и последующего замедления темпа ее песенного произнесения сложились развитые структуры песен протяжной формы.

Структурный ряд составлен из десяти слогоритмических периодов, пронумерованных и расположенных так, что все они соединены генетической эквиритмической осью (см. линии тактового деления, соединенные пунктирной чертой) в порядке нарастания степени распетости, развитости слогоритмической структуры. Каждый из включенных в схему слогоритмических периодов может быть подтвержден тем или иным количеством образцов конкретных напевов. Слогоритмические периоды, занимающие четыре верхние строчки, иллюстрируют первый этап в развитии структуры командного возгласа². Пятая строка показывает, каким образом древнейшая команда «Ой, дубинушка, ухнем» включена в схему первого этапа развития командного возгласа³. Все пять первых слогоритмических периодов разделены жирной тактовой чертой, отчленяющей моменты подготовки и выполнения коллективного усилия. Для каждого из них характерно то, что команда запевал и команда артели

¹ Песни Пинежья, с. 454.

² Подробное обоснование этой части схемы см. в нашей диссертации «Трудовые артельные песни как жанр». М., 1971, с. 114—115.

³ Все последующие формулы обобщенного слогового ритма, начиная с пятой, выведены в настоящей статье.

здесь как бы совмешены во времени — основанные на этих слогоритмических периодах бесконечно повторяющиеся в процессе работы двухтактные музыкальные команды исполняются, как правило, всей работающей артелью.

Шестой слогоритмический период отражает качественный скачок в развитии рассматриваемой слогоритмической формы. Скачок состоит в том, что команда «Дубинушку ухнем» «теряет» момент выполнения усилия, превращается в команду запевал и присоединяет к себе новую команду артели. (Это показано смещением: а) акцента, отмечающего момент усилия, и б) жирной тактовой черты, разделяющей моменты, воплощающие подготовку и выполнение усилия). В результате исходный слогоритмический период оказался увеличенным на две метрические единицы времени.

Дальнейший ход эволюции слогоритмической формы протекал в двух направлениях. Во-первых, в перемещении новой команды артели в начало слогоритмического периода (см. седьмую строку схемы № 1). На этом пути сложилась наиболее распространенная припевка «Дубинушки», в основе которой лежит трехтактный слогоритмический период. Во-вторых, в распределении музыкального времени новой команды артели поровну между началом и концом исходной формы (см. восьмую строку схемы № 1). Так сложились, по-видимому, некоторые варианты протяжной «Дубинушки», в частности рязанский вариант. Необходимо отметить, что исходная (шестая) форма по отношению к обеим производным (седьмой и восьмой) потеряла момент, отражающий исполнение коллективного усилия. В вариантах, реализующих седьмой слогоритмический период, функция момента усилия переходит к новой команде артели («идет-идет!»); в вариантах, основанных на восьмом слогоритмическом периоде, момент усилия как бы равномерно распределен по всей слогоритмической форме и приходится на сильную долю каждого двухчетвертного такта. При этом в последнем случае произошло также и замедление темпа чередования слогот. Надо полагать, что восьмой слогоритмический период складывался не без влияния формы седьмого. Однако этот вопрос требует дополнительного исследования с привлечением новых вариантов «Дубинушки».

Наконец, форма слогоритмического периода протяжной «Дубинушки» послужила в известном смысле исходной для слогоритмической формы песни «Вниз по матушке по Волге» (ср. восьмую и девятую строчки схемы № 1). При этом произошло расширение слогоритмического периода еще на две четверти, а также дальнейшее замедление темпа чередования слогов, приведшее в конечном итоге к распетым образцам песни «Вниз по матушке по Волге» (см. десятую строку на схеме № 1).

Таким образом, схема № 1 показывает, что на слогоритмическом уровне связи лирической песни «Вниз по матушке по Волге» с трудовой артельной «Дубинушкой» носят непосредственный характер, что структура слогоритмического периода «Вниз по матушке по Волге» является ритмической моделью трудовой артельной команды и генетически восходит к древнейшему периоду русской истории; подчеркнем — структура слогоритмического периода, но не сама песня.

Генеалогический ряд структуры слогоритмической формы может стать основой для хронологической ориентировки в истории как самой песни «Вниз по матушке по Волге», так и других, так или иначе связанных с ней фольклорных явлений.

В этой связи рассмотрим подробнее факт существования слогоритмического периода обеих песен в двух видах: обычном и распетом — ср. слогоритмические периоды седьмой с восьмым и девятый с десятым (на схеме № 1). Появление вариантов с вдвое увеличенной слоговотой (при сохранении общей конфигурации слогоритмического периода) свидетельствует о переходе постепенно накапливаемых количественных изменений (в смысле распетости напева и рассредоточенности текста) в качественные, проявляющиеся в переосмыслении метрического строения напева и в существенном замедлении темпа произнесения слогов обобщенной ритмики. Хотя степень распетости варианта, как правило, бывает нетрудно определить, исходя из собственно музыкальных признаков, однако представляют интерес и относящиеся к этому количественные показатели темпа. Так, средний темп произнесения слоговоты в распетых образцах «Дубинушки», вычисленный на основе сорока фактических данных о темпе исполнения песни, соответствует

ММ_д = 88; в то же время соответствующий темп в распетых образцах, аналогичным образом вычисленный на основе десяти вариантов, соответствует ММ_д = 54. Аналогичное соотношение темпов для нераспетого и распетого образцов «Вниз по матушке по Волге» таково: ММ_д = 66 (по 26 фактическим данным) и ММ_д = 44 (по 8 вариантам). Приведенные данные означают, что слоговой темп в распетых образцах в среднем в полтора раза медленнее, чем в нераспетых. В результате этого в распетых образцах фактически пульсирует, как правило, длительность, равная половине длительности слогоноты.

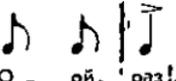
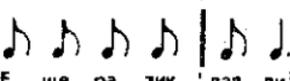
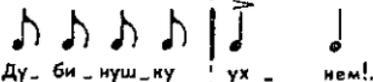
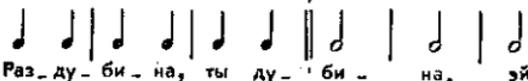
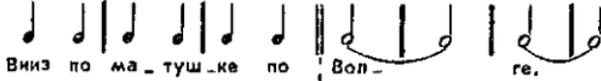
Преобразование нераспетого напева в распетый осуществляется во множестве вариантов и представляет собой цикл перехода из одного его качественного состояния в другое. Для прохождения этого цикла требуется определенный отрезок времени, величину которого, как оказывается, можно приблизительно оценить. Для этого необходимо знать время существования данной слогоритмической формы, количество ее циклических переходов и предположить дополнительно, что сам процесс развития формы, обеспечивающий переход из одного ее состояния в другое, протекал более или менее равномерно.

Чтобы оценить примерное количество циклических переходов рассматриваемой слогоритмической формы, обратимся к формулам, расположенным на схеме № 1 с правой стороны. Из сопоставления этих формул между собой видно, что исследуемая слогоритмическая форма за время своего существования прошла не менее четырех-пяти циклов развития¹. Таким образом, если общее

¹ Наличие таких циклов между 1 и 3, 7 и 8, а также 9 и 10 состояниями слогоритмического периода особых пояснений не требует. Можно полагать также, что переход из 3 в 7 состояние слогоритмической формы занял время, равное одному циклу. Наконец, еще один, не совсем очевидный цикл имеется между 8 и 9 состояниями. Дело в том, что единица музыкального времени нераспеты «Вниз по матушке по Волге» (ММ_д = 66), как это следует из приведенных выше данных, отличается от эквивалентной ей половины единицы музыкального времени распетой «Дубинушки» (ММ_д = 108) более чем в 1,5 раза. Именно это и дает основание усматривать наличие цикла развития в переходе из 8 в 9 состояние и записывать формулу нераспеты «Вниз по матушке по Волге» не в виде $\frac{7\text{д}}{8\text{сл}}$, по аналогии с распетой «Ду-

бинушкой», а в виде $\frac{14\text{д}}{8\text{сл}}$.

Схема № 1

1.		$\frac{2 \text{ } \downarrow}{2 \text{ сл.}}$
	Ой, раз!..	
2.		
	О - ой, раз!..	
3.		$\frac{4 \text{ } \downarrow}{4 \text{ сл.}}$
	Раз - два, взя - ли!..	
4.		
	Е - ще ра - зик взя - ли!..	
5.		$\frac{4 \text{ } \downarrow}{6 \text{ сл.}}$
	Ду - би - нуш - ку ух - нем!..	
6.		$\frac{6 \text{ } \downarrow}{7 \text{ сл.}}$
	Ду - би - нуш - ку ух - нем, раз!	
7.		$\frac{6 \text{ } \downarrow}{8 \text{ сл.}}$
	Ра - аз, ду - би - нуш - ку мы ух - нем, ра - аз, за - ле - на - я..	
8.		$\frac{6 \text{ } \downarrow}{(8+1) \text{ сл.}}$
	Раз - ду - би - на, ты ду - би - на, эй!..	
9.		$\frac{14 \text{ } \downarrow}{8 \text{ сл.}}$
	Вниз по ма - туш - ке по Вол - ге.	
10.		$\frac{14 \text{ } \downarrow}{8 \text{ сл.}}$
	Вниз по ма - туш - ке по Вол - ге.	

время жизни данной слогоритмической формы принять равным 1000 лет, то, следовательно, на один цикл развития было затрачено около 200—250 лет. А это значит,

что слогоритмическая форма песни «Вниз по матушке по Волге», на которую приходится согласно схеме № 1 два таких цикла развития, существует до крайней мере 400 лет, то есть начиная с XVI в., поскольку первая запись распетого варианта этой песни была сделана Линевай еще в начале XX в.

Естественно, что полученный результат следует рассматривать пока только как предварительный и сугубо ориентировочный. В дальнейшем он должен быть проверен и уточнен (в ту или иную сторону) с помощью дополнительных критериев, в качестве которых можно назвать следующие: а) различия строфической реализации слогоритмического периода песен «Дубинушка» и «Вниз по матушке по Волге»; б) специфику восьмисложного стиха их слогоритмической формы и механизм его образования в сравнении с аналогичным стихом в других слогоритмических формах; в) особенности прикладной функции произведений, реализующих данную форму, и некоторые другие.

Рассмотрим сначала, что может дать как критерий дополнительной хронологической ориентировки прикладная функция. Совпадение слогоритмической структуры на уровне стиха, а также отсутствие вариантов «Дубинушки», исполнявшихся в процессе гребли, позволяет предположить следующее. Первоначально «Вниз по матушке по Волге» складывалась (в отношении песенной традиции и ее носителей¹, а также отчасти в отношении времени возникновения) параллельно с распетой «Дубинушкой» на основе общего для обеих песен слогоритмического прототипа как ее далекий по напеву вариант, приспособившийся для исполнения в процессе гребли. Другими словами, с точки зрения прикладной функции «Вниз по матушке по Волге» — это разно-

¹ Наличие в одном из вариантов «Вниз по матушке по Волге» мелодической попевки со структурой «Дубинушки» нельзя рассматривать, конечно, как решающее подтверждение генезиса исследуемой песни. Эта контаминация произошла скорее всего в очень отдаленный от эпохи ее возникновения и формирования момент, то есть когда песня как фольклорное явление уже полностью сложилась. Зато этот вариант очень убедительно подтверждает мысль, что и «Дубинушка», и «Вниз по матушке по Волге» на протяжении всей своей истории в рамках русской народной песенности относятся принципиально к одной песенной традиции — к очень глубокой, устойчивой и широко развитой традиции трудового артельного пения.

видность «Дубинушки», ее «гребная» версия. По отношению к «Дубинушке» такое предположение вполне естественно, так как подтверждаемое документами наиболее интенсивное развитие бурлацкого промысла приходится как раз на XVI—XIX вв.¹ Несколько сложнее обстоит дело с песней «Вниз по матушке по Волге». Коллективная гребля как средство передвижения в широких масштабах применялась у русских задолго до XVI в. Достаточно вспомнить многочисленные походы новгородских ушкуйников, осваивавших в течение XII—XV вв. северные и северо-восточные районы будущего русского государства и не раз выходивших со своей флотилией на Волгу². В этой связи возникает вопрос: существовала ли у новгородских ушкуйников традиция коллективного пения во время гребли или нет? И если существовала, то что они пели?

Строфическое строение исследуемых песен принципиально различно. Это различие, при некоторых условиях, также может быть использовано в качестве дополнительного хронологического критерия. Строфа «Дубинушки» строится по принципу простого вариационного повтора, в основе которого лежит песенная однострочность, и состоит из двух, трех, четырех или шести слогоритмических периодов, имеющих сходное мелодическое оформление. Завершается строфа припевными словами артели. Строфа песни «Вниз по матушке по Волге» строится по принципу вопроса-ответного повтора, в основе которого лежит песенная двухстрочность, и состоит из двух слогоритмических периодов (иногда неполных), имеющих различное мелодическое оформление. Интонационное сходство слогоритмических периодов внутри строфы обнаруживается лишь на уровне лапа. По словесному тексту строфа имеет цепную форму. Из указанных различий в строфической реализации слогоритмического периода песен следует, что возникновение первой предшествовало возникновению второй.

Следует попытаться также подтвердить возможность появления двухстрочной строфы в XVI в. на ином фактическом материале. Еще один хронологический аргумент

¹ См.: Трудовые артельные песни и припевки, с. 6.

² См.: Бернадский В. Н. Новгород и новгородская земля в XV в. Л., 1961.

может дать различный характер «выветривания» элементов строфы в распетых образцах обеих песен. Оказывается, что замедление темпа произнесения слогонот отразилось на строфике обеих песен также по-разному. В распетых образцах «Дубинушки» замедление приводило либо к изъятию одной из припевных строк, либо к увеличению количества запевных строк до четырех. В обоих случаях очевидна тенденция перехода от бесконечного повторения слов команды к небольшой песенке, еще не развитой, но уже несущей в себе начало развития поэтической мысли. Приложенное к иной по сравнению с «Дубинушкой» строфической основе замедление темпа слоговой ритмики в песне «Вниз по матушке по Волге», естественно, привело в отношении «выветривания» элементов строфы к иным результатам. Эти результаты, как было показано, сводятся к постепенному сокращению первой полустрофы с тенденцией к превращению двухстрочной строфы в однострочную. Имеющиеся среди распетых вариантов двухстрочные образцы свидетельствуют, возможно, о некоторой неравномерности течения процесса замедления, а также о взаимодействии его с какими-то иными закономерностями развития песенного фольклора.

Итак, результаты сравнительного изучения песен «Дубинушка» и «Вниз по матушке по Волге» в совокупности имеющихся вариантов показали, что между ними и в функциональном, и в генетическом плане существует закономерная связь. Слогоритмическая структура песни «Вниз по матушке по Волге» и тесно связанный с этой структурой характерный напев возникли задолго до середины XVIII в. и не в купеческой, а преимущественно в бурлацкой, трудовой артельной среде. Картина происхождения и эволюции поэтического текста песни более мозаична. Однако и текст позволяет провести ряд параллелей между обеими песнями.

Прежде всего, о вероятном происхождении основного поэтического мотива. Выше, в распетых образцах «Дубинушки», уже отмечалась тенденция перехода от бесконечного повторения слов команды, перемежаемых импровизируемыми двустипиями, к небольшой песенке. Особенно показательной в этом отношении представляется одна из строк новгородского варианта «Дубинушки» (см. пример № 4):

Как на матушке на Волге
Проявилась работа,
Работушка немалая,
Немалая, тяжелая,
Ой, дубинушка, ухнем,
Ой, зеленая сама пойдет,
Идет!

Нетрудно увидеть, что такого «поэтического материала» было вполне достаточно, чтобы путем цепного повтора строк в строфе и связанного с ним вопросо-ответного построения мелодических полустроф получилось произведение, имеющее все основания называться песней. Именно такая или сходная с ней модель и послужила, по нашему мнению, отправным поэтическим моментом при возникновении песни «Вниз по матушке по Волге». Поэтому есть достаточно оснований поэтическим зерном этой песни считать следующее четверостишие (на этапах, предшествовавших становлению песни, оно могло завершаться припевными строками «Дубинушки»):

Как на матушке на Волге
Взбушевдалася погода,
Погодушка немалая,
Немалая, волновая.

Кроме сближения основного поэтического мотива с одной из строф «Дубинушки», можно провести и более частные параллели, например, между часто встречающимися запевными строками «Дубинушки» и двустихием из четвертого поэтического мотива «Вниз по матушке по Волге», также содержащегося во многих записанных вариантах:

а) Эх, ребята, не робейте,
Своей силы не жалейте!

б) Вы гребите, не робейте,
Белы руки не жалейте!

В вопросе генезиса образно-смысловой стороны поэтического текста песни «Вниз по матушке по Волге», происхождения ее поэтических мотивов дополнительную ясность может внести факт использования ее в различных народных представлениях, известных в фольклористике под собирательным названием «разбойничья драма «Лодка». В специальных исследованиях установлено, что исполнение (не просто пение, но игровое воплощение содержания) «Вниз по матушке по Волге»

имеется во всех зафиксированных вариантах «Лодки» (их насчитывается около 50)¹. Среди других исполняемых в представлении песен «Вниз по матушке по Волге» занимает особое место, так как выполняет в ней, как показала В. Ю. Крупянская, важную конструктивно-композиционную функцию². Исходя из этого, а также опираясь на широкое бытование «Лодки» в XIX в. и тесные связи ее с лубочной литературой, Крупянская высказывает предположение, что зерном, из которого выросла и развилась народная драма «Лодка», является инсценировка песни «Вниз по матушке по Волге» и что игра в «Лодку» связана непосредственно с текстом этой песни и возникла, как и сама песня, не ранее середины XVIII в.³

Вместе с тем ряд наблюдений над бытованием «Лодки» — существование кратчайшего варианта драмы под названием «Шлюпку спускать», исполняемого как святочная игра⁴, а также бытование одного из вариантов «Лодки» в виде хороводной игры⁵, — позволяет в генетическом плане связать ее с жанром древнейших игрищ. На этом основании Крупянская допускает существование сценки, разыгрывавшейся между атаманом и есаулом, еще в XVII в. Попытку развить это предположение предпринял В. Н. Всеволодский-Гернгросс, справедливо и аргументированно сближавший «разбойничью драму» с песнями о «разбойных походах Ермака и Разина»⁶. Однако верную по существу мысль исследователю не удалось подкрепить убедительным решением вопроса о генетических связях между драмой «Лодка» и песней «Вниз по матушке по Волге».

Понимая принципиальную важность этого вопроса, Всеволодский-Гернгросс уделяет ему специальное вни-

¹ Всеволодский-Гернгросс В. Н. Русская устная народная драма. М., 1959; Крупянская В. Ю. Народная драма «Лодка» (Генезис и литературная история). В сб.: Славянский фольклор. М., 1972, с. 258—302.

² Крупянская В. Ю., указ. работа, с. 362, 365 и др.

³ Для хронологической ориентировки Крупянская некритически использовала мнение Розанова—Эвальд о времени возникновения «Вниз по матушке по Волге».

⁴ Савушкина Н. И. Записи народной драмы на Онеге. В сб.: Фольклор и этнография русского Севера. Л., 1973, с. 223—241.

⁵ Крупянская В. Ю., указ. раб., с. 262.

⁶ Всеволодский-Гернгросс В. Н., указ. раб., с. 38—54.

мание. При этом он, как и Крупянская, исходит из предположения Розанова — Эвальд о возникновении песни в середине XVIII в. А для того, чтобы показать возможность существования «Лодки» на основе инсценировки «Вниз по матушке по Волге» в XVI—XVII вв.¹, Всеволодскому-Гернгроссу пришлось развить наблюдение Эвальд о сходстве «Вниз по матушке по Волге» с песней об астраханском походе Разина (см. выше, с. 75) в тезис о коренной трансформации первоначального поэтического текста, происшедшей якобы в XVIII в.² Однако этот тезис ввиду вытекающей из него противоречивости позиции Всеволодского-Гернгросса в целом следует признать ошибочным, на что правильно указала Крупянская: «Гипотеза, выдвинутая В. Н. Всеволодским-Гернгроссом о существовании в XVII в., а может быть и в конце XVI в., «Лодки» как инсценировки разбойничьей песни более старой, чем песня «Вниз по матушке по Волге», мне кажется необоснованной. Возникает вопрос, почему же текст, легший в основу инсценировки, не удержан ни одной из известных нам записей, в то время как песня «Вниз по матушке по Волге» сохраняется устойчиво во всех текстах»³.

Между тем выход из возникшего противоречия напрашивается очень простой. Необходимо, очевидно, допустить возникновение «Вниз по матушке по Волге» задолго до середины XVIII в. и распространить ее бытование по крайней мере на всю предшествующую XVIII в. эпоху крестьянских восстаний. Но именно такой же в хронологическом отношении вывод получен нами из структурного анализа песни «Вниз по матушке по Волге», и, следовательно, цепь умозаключений естественно замкнулась⁴.

¹ Мысль об ошибочности мнения Розанова — Эвальд и, следовательно, о возможности существования песни «Вниз по матушке по Волге» ранее середины XVIII в. Всеволодским-Гернгроссом не рассматривалась.

² Всеволодский-Гернгросс В. Н., указ. раб., с 56—58.

³ Крупянская В. Ю., указ. раб., с. 265.

⁴ Здесь уместно также напомнить о социальном составе бурлаков и других слоев народа, осуществивших походы под руководством Ермака и Разина, как о взаимосвязанных, взаимопересекающихся социальных группах. См.: Банни А. А. Трудовые артельные песни как жанр. Диссертация. М., 1971, с. 192—198.

Верность предположения о времени возникновения «Вниз по матушке по Волге», а также правильность выводов, полученных из слогоритмического анализа, подтверждаются следующими соображениями. Это допущение не только снимает противоречие, возникшее в литературе относительно генезиса «Лодки», но и позволяет сделать в вопросе о генетической связи этих двух фольклорных явлений существенно важную логическую переакцентировку, которая открывает в свою очередь новые возможности в истолковании смысла и генезиса поэтического текста песни. Эта переакцентировка вытекает из игрищного характера ряда вариантов «Лодки» и состоит в том, что преимущественная направленность генетической связи в этой паре явлений имела место не от песни к драме, как предположила Крупянская (инсценировка песни — зерно драмы), а наоборот, от не дошедших до нас первых редакций драмы, уходящих своими корнями в древнейшие игрища, — к песне. Другими словами, не драма внезапно возникла из песни (путем инсценировки), а развернутое поэтическое содержание песни, известное по записям начиная с конца XVIII в., постепенно складывалось под воздействием менявшегося с течением времени содержания устного народного представления.

В соответствии с этим эволюцию поэтического текста песни «Вниз по матушке по Волге» можно представить состоящей из двух этапов. На раннем этапе происходило постепенное складывание (по модели трудового артельного четверостишия) лирико-эпического ядра песни — картины разбушевавшейся Волги и плывущих по ней в лодке гребцов. Возможно, что уже тогда песня была соединена с игровым действием. На это указывает отмеченный выше «зрелищный эффект», возникающий в результате особого приема описания постепенного приближения лодки. На последующем этапе, охватывающем отрезок времени как после, так и до момента первой публикации песни, сложившееся лирико-эпическое ядро обрастало дополнительными поэтическими мотивами бытового характера: описание исполнения во время гребли любимой песни атамана, его наряда, приплытия к подворью любовницы и др. Очевидно, что содержание дополнительных поэтических мотивов связано по происхождению с содержанием народной драмы

«Лодка». Это подтверждается, во-первых, традицией разделения исполнения песни (судя по имеющимся вариантам «Лодки»), как правило, на две половины (на словах «приворачивай, ребята»)¹, во-вторых, вообще отсутствием поэтического мотива приплытия к подворью во многих вариантах песни, не связанных с «Лодкой». Существовали, по-видимому, и другие, не дошедшие до нас поэтические мотивы, которые развивали сюжет песни, либо присоединяя к нему продолжение, либо предвзя его мотивом, предшествующим по смыслу основному. Последнее вытекает из того факта, что ряд распетых вариантов песни, как отмечалось выше, начинается по напеву со второй полустрофы и, следовательно, песня дана в них как бы не с начала².

Таким образом, не только анализ рассмотренных в статье структурных компонентов песни, но и анализ содержания ее поэтического текста заставляют отказаться от уже успевшей пустить корни концепции Розанова—Эвальд о происхождении песни «Вниз по матушке по Волге». Изучение песни необходимо продолжить. В сферу внимания должны быть включены и поиски новых вариантов, и сравнительный анализ вариантов, представляющих собой явную контаминацию с другими песнями (таких образцов имеется немало). Последнее особенно важно для того, чтобы более детально разобраться в эволюции поэтического текста песни. Однако решающее значение будут иметь результаты исследований других песен русской фольклорной традиции, выполненные методом слогоритмического изучения совокупности вариантов. Когда такие исследования будут проведены, появится возможность корректировать обобщения, сделанные в настоящей статье, не только на фактологическом уровне, но и на уровне теории.

¹ Гусев В. Е. Песни в народной драме. «Русский фольклор», т. XII. Л., 1971, с. 67—79.

² Это наблюдение находит подтверждение в тексте одного из вариантов, в котором основному, довольно полному содержанию песни предпослан дополнительный мотив, охватывающий десять поэтических строк. См.: Лопатин Н. М., Прокунин В. П., Русские народные лирические песни, № 50.

А. И. Иваницкий

**ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА
НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПОВ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ
В УКРАИНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ**

Народная песня поражает исследователя двойственной сущностью: с одной стороны, фольклор — неисчерпаемый клад изобретательности, художественное явление, которому чуждо сознательное накопление норм и правил; с другой стороны, — внимательный наблюдатель каждый раз встречает те или иные повторяющиеся явления. Вследствие того, что повторяемость часто усложняется видоизменением (варьированием), она не всегда очевидна в качестве базиса формообразования.

Повторяемость свидетельствует не просто о наличии сходных явлений, но одновременно указывает на существование более глубоких закономерностей. Некоторые из них могут рассматриваться как композиционные принципы формообразования, в них отражается логика кристаллизации художественного опыта поколений.

В данной статье предпринята попытка вскрыть типологическую сущность употребляемых в устном творчестве принципов формообразования. Их действие прослежено на двух уровнях — на уровне интонационно-ритмического оборота (типа музыкальной фразы) и — песенной строфы. Вследствие этого статья состоит из двух разделов. В первом исследуется строение интонационных оборотов с учетом слоговой ритмики. Поскольку типология предполагает необходимую схематизацию явлений (без нее анализ не может быть достаточно действенным), мы прибегаем к помощи употребляемого обычно в подобных случаях моделирования¹. Терми-

¹ Моделирование применено К. Квиткой в статье «Песенные формы с вдвое увеличенными ритмическими группами». См.: Квитка К. Избранные труды в двух томах, том I. М., 1971, с. 50. а также: Гошовский В. У истоков народной музыки славян. М., 1971.

нология и общие методические посылки исследования заимствованы из работ Л. Мазеля¹. Отмеченные видным советским теоретиком закономерности становления музыкальной формы в связи с фольклорным материалом пока еще не получили специального исследования. Здесь есть известные особенности, на которых мы и сосредоточиваем свое внимание.

Во второй части статьи рассмотрены песенные строфы, типы которых имеют сходные структурные признаки. Оба раздела статьи объединяет прослеживание логических принципов формирования музыкальной речи в масштабах как интонационно-ритмического оборота, так и песенной строфы. Вследствие того, что принципы эти общие («объединение» и «дробление» в первую очередь), а масштабы их действия разные («фраза» и «строфа»), нами употребляются составные термины «ритм объединения» и «структура объединения», «ритм дробления» и «структура дробления». Эти рабочие термины («ритм» и «структура»), с одной стороны, указывают на разграничение масштабов построений (соответствующих фразе и строфе), с другой стороны, — на одни и те же способы логического оформления, формирования построений — замкнутость или разомкнутость ритмики («объединение» и «дробление»).

Народной песне свойственны два ритмических плана — мелодический и музыкально-стиховой. Задачи данного исследования ограничены рамками музыкально-стихового ритма². Музыкально-стиховой ритм служит опорой мелодического развития, но вместе с этим он имеет и самостоятельное конструктивное и художественное значение. Именно потому, что музыкально-стиховой ритм менее индивидуален, чем мелодический, он особенно пригоден для целей систематики. Она и будет выпол-

¹ См. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967, главы III и VII.

² Этот термин употребляет Б. Рабинович в статье «Стилевой анализ песни «Петербургская дорожка» (см. сб. Музыкальная фольклористика, вып. I. М., 1973, с. 40).

нена ниже, то есть мы попытаемся выделить основные формы музыкально-стихового ритма, возникающие в музыкально-поэтических ячейках (фразах) песни.

Эти простейшие ячейки имеют различную степень устойчивости, по-разному оформлены, в песне они выступают в роли «строительных кирпичиков», из них складывается песенная речь. В фольклористике они известны под многими названиями¹. Глубокая диалектичность этих образований не позволяет современной науке прийти к одноплановому толкованию их сущности, вследствие чего неоднократно возникали дискуссии о принципах их строения. Мы не намерены искать новые аргументы в пользу однозначности их определения. В рабочем порядке оставим термин, введенный Ф. Колессой, — «музыкально-синтаксическая стопа».

Изучая строение украинской народной песни и, в частности, основу песнесложения — музыкально-синтаксические стопы, мы обратили внимание на их ритмические формы. Попытка систематизации этих форм на материале песен различных жанров привела к убеждению, что их ритмическое строение подчинено во многих случаях действию весьма ограниченного числа закономерностей. Они лучше просматриваются в лирической песенности, то есть в жанрах хронологически более поздних.

Оказывается, что при необъятном количестве конкретных образцов ритмического строения музыкально-синтаксических стоп формирование их подчинено четырем главным типологическим принципам. Действие двух из них проявляется в разомкнутых ритмических построениях (репетиция и дробление), двух других — в замкнутых (объединение и дробление с объединением). Вследствие этого мы выделяем четыре типа ритмического строения музыкально-синтаксических стоп — ритм объединения, ритм дробления с объединением, репетиционный ритм и ритм дробления. Остановимся на каждом из них подробнее.

¹ «Прозодический период» (Восток А. Опыт о русском стихосложении, изд. 2-е. СПб., 1817, с. 100); «полустих» (Сокальский П. Руська народна музика. Київ, 1959, с. 235); музыкально-синтаксическая стопа (Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. Київ, 1970, с. 86) и др.

Ритм объединения. Особенность ритмики такого типа — завершение музыкально-синтаксической стопы более протяженными длительностями, как, например в следующей песне ¹:

У неді лю ра_но_па_ра_ нень_ко та зібрав жен_ців Ко_ва_лен_ко.

Предшествующий ритмическому объединению слоговой пульс, как правило, «замирает» на фразовом ударении ² (или же торможение начинается сразу перед ним). Фразовое ударение музыкально-синтаксической стопы — это вообще одна из наиболее вероятных зон ритмического укрупнения. И это именно зона, поскольку торможение-объединение происходит на фразовом ударении, перед или (редко) сразу за ним. С одной стороны, момент торможения определяется художественными задачами, колористической целью (например, послеударное торможение сопровождается довольно часто эффектом легкой синкопы), с другой же — ритмическим планом музыкально-стиховой строфы. Здесь особенности торможения во многом определяются видом клаузулы — мужской, женской, дактилической. Поэтому в фольклоре (в данном случае украинском) сложился ряд типичных формул, направленность которых — выделение фразового

¹ Сб. Пісні Явдохи Зуїхи. Київ, «Наукова думка», 1965, с. 603.

² Опорный акцент музыкально-синтаксической стопы нередко называют «логическим ударением». Однако с помощью логического ударения выделяются слова «прежде всего в начале или в середине предложения» (Багмут А. И. Интонаційна будова простого розповідного речення у слов'янських мовах. Київ, «Наукова думка», 1970, с. 22).

Фразовое же ударение располагается в конце речевого отрезка, перенос его «на первый элемент в предложении («влево») нарушает конструкцию, что связано с эмфатическим выделением слова» (там же, с. 15). Из этого следует, что фразовое ударение отличается автоматичностью, оно почти всегда является психологическим центром высказывания.

ударения. Вот несколько образцов:

2

мужские клаузулы

Ой пі - ду в са - док

3

А ві - тер ві - о, ліс шумить

4

женские клаузулы

По над га - ем, га - ем

5

Та не - ма герш ні - ко - му

6

дактилические клаузулы

До - ли - на, до - ли - нуш - ка

7

А - ще сон - це не за - хо - ди - ло

В распевных песнях в тормозные процессы могут включаться не только фразовые, но и прочие словесные ударения, что иногда вуалирует главный центр торможения (как в примере № 3). Все безграничное разнообразие конкретных образцов ритмики клаузул, по существу, вырастает из типовых форм, которые приведены под номерами 2, 4, 6.

Ритм объединения — наиболее распространенный тип организации музыкально-синтаксической стопы. Причины этого, по-видимому, в том, что в нем специфическим образом трансформированы общие закономерности речевого синтаксиса и речевой ритмомелодики — в частности, опора на конечное (фразовое) ударение, тенденция к протяжению ударного и послеударного слогов. Кстати, последнее явление более свойственно польскому и украинскому языкам, в русском же такая тенденция не

наблюдается¹. Есть и другие стимулы, влияющие на употребительность ритма объединения: это физиология дыхания (на выдохе легче тянуть звук, нежели речитировать). Далее, объединение отвечает простейшей схеме развития, предполагающей «остановку», итог (по принципу: возбуждение — торможение, движение — остановка). Поэтому ритм объединения даже в небольших по объему музыкально-синтаксических стопах легко образует замкнутые устойчивые мелодические обороты (чаще — фразы).

Ритм объединения распространен во всех жанрах. Это — весьма гибкая форма ритмического развития. На его основании расппеваются как отдельные фразы в песне, так и целые мелодии (см. пример № 1).

Ритм дробления с объединением. Этот тип ритмического строения также основан на конечном ритмическом торможении, но имеет от ритма объединения то отличие, что в начале фразы присутствует относительное (сравнительно с дальнейшими длительностями) протягивание. Таким образом, структура выглядит следующим образом: протягивание — дробление — заключительное торможение-объединение. В следующем примере² 5-й такт распет в ритме дробления с объединением:

8.

Протяжно $\text{♩} = 50$
Один

Всі

Один

1. Ї_хав, ї_хав та чумаки_ма_ра, на_дра_бично_чу_схи_ли_вся... 2-й. Не_дро_бично_ку_схи_ли_вся...

Ритм дробления с объединением может возникать и в том случае, когда словесная группа начинается с междометия, не входящего в слогочислительный размер (см. пример № 18, фразы 4, 5).

Дробление с объединением особенно легко наблюдать

¹ Николаева Т. М. Интонация сложного предложения в славянских языках. М., «Наука», 1969, с. 244.

² Українське народне багатоголосся. Київ, «Мистецтво», 1963, с. 66.

в западноукраинских, в частности, в закарпатских и лемковских песнях ¹:

В
Умеренно

Ко _ ли ме _ не од _ да _ ва _ ли, ве _ ли _
_ ку ми часть да _ ва _ ли: ед _ ну ко _ зу, ку _ пу сі _ на,
до по _ луд _ ня ко _ за з'ї _ ла.

Песни с этих территорий почти не требуют моделирования ритма. Аналогичные формы свойственны словацкому фольклору. Не случайно, по-видимому, они встречаются у лемков и закарпатских украинцев, соседствующих со словаками.

Репетиционный ритм. Словесные группы текста могут пропеваться на одинаковых длительностях (восьмых или четвертных). Песня или ее отдельные фразы в таких случаях будут моноритмичными, а слоговый ритм, состоящий из одинаковых длительностей, будет репетиционным. При отнесении ритмики музыкально-синтаксических стоп к репетиционному типу мы не учитываем частичное сокращение или удлинение звука, если оно не превышает половины его ритмической стоимости: сокращение или удлинение соседних звуков на основе взаимной компенсации не служит в украинском фольклоре каким-либо осознанным композиционным средством, а принадлежит к исполнительским, колористическим моментам.

На четвертных длительностях чаще всего пропеваются словесные группы, состоящие из 4—6 слогов ²:

¹ См. об этом в кн.: Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. М., «Советский композитор», 1968, с. 254.

² Пісні Явдохи Зуїхи, с. 48.

Ой бря_ ну_ ли клю_ чи се_ ред мо_ ря йду_ чи,
се_ ред мо_ ря йду_ чи.

Подобной ритмической «поступью», как в приведенном примере, хорошо передается величавость, грация. Не случайно репетиционность подобного вида распространена в хороводных и величальных свадебных песнях. Медленное и равномерное произнесение текста придает пению торжественность и серьезность.

Репетиция восьмью длительностями основывается на словесных группах, преимущественно состоящих из 8-ми слогов (обычно это две стопы-пеона). В новых песенных пластах в репетиционных ритмах распеваются почти исключительно 8-сложники. Репетиция на основе 6-сложников хронологически более ранняя, она скорее показательна для обрядового фольклора. Значительно реже встречаются в репетиционных ритмах иные словесные группы (например, 5-ти или 7-сложники).

Ритм дробления. Это форма разомкнутая, поскольку в начале фразы помещаются сравнительно крупные длительности, завершается же фраза дробным ритмом. Таким образом, этот тип ритмического строения представляет собой как бы зеркальное отражение ритма объединения. В нижеследующей песне ритм дробления присутствует во 2-й и 3-й фразах¹:

11 | Весело

Як кра_ льо_ ва со_ ва, як кра_ льо_ ва со_ ва
ве_ сіл_ ля справ_ ля_ ла, ве_ сіл_ ля справ_ ля_ ла.

¹ Українські народні пісні з Лемківщини. Зібрав Орест Гига. Київ, 1972, с. 289.

Как правило, фразы, пропеваемые в ритме дробления, размещаются в середине песенной строфы. Однако существует устоявшаяся форма, в которой в ритме дробления распеваются заключительные фразы строк песни. Укажем на коломыечный 14-слоговый стих, когда традиционный распев заключительной 6-слоговой группы в ритме объединения заменяется зеркальной фигурой дробления. Одна из таких песен — широко известная в обработке Н. Леонтовича песня «За городом качки плывуть». Такие формы более употребительны в шуточных песнях и меньше — в иных жанрах. Окончания в ритме дробления способны выразительно подчеркнуть комизм ситуации — и не случайно: ведь ритм дробления — ритмическая антиметабола по отношению к той композиционной «норме», какой воспринимается ритм объединения.

Ритм дробления имеет весьма существенную выразительную черту, состоящую в ярко «ниспадающем» характере ритма: «тяжелая» часть фразы падает не на окончание, как это обычно бывает в народных песнях, а на начало, то есть вопреки речевым законам и музыкально-песенным традициям располагать фразовое ударение в конце. Поэтому времяизмерительное выделение начальных слогов в музыкально-синтаксических стопах приближается по значению к логическому ударению. Так или иначе, все это свидетельствует, с одной стороны, о довольно позднем формировании дробления как принципа ритмического становления песенных ячеек, с другой же стороны, в дроблении явно усматривается итог осознанных поисков средств музыкально-ритмической выразительности. Это в какой-то степени сознательно усвоенный прием, имеющий определенную моторно-жанровую природу и вариативную направленность. Ритм дробления особенно выразителен в сопоставлении фраз, когда дробление соседствует с объединением или ритмом дробления с объединением (как в примере № 11). Эта направленность смены ритмических типов в пределах одной мелодии — вообще одна из особенностей ритмического развития в народной песне (об этом речь пойдет несколько ниже), но если репетиция или объединение в общем не имеют целью варьирование ритмики строфы (они относятся к основным формам ритмической организации музыкально-синтаксических стоп), то в

дробления заметна уже определенная технологически осмысленная цель — видоизменение ритмики отдельных фраз песенной строфы.

Заканчивая нашу характеристику типов ритмического строения музыкально-синтаксических стоп, остановимся вкратце на ритмическом развитии песенных строф. В целостной мелодической форме видна логика взаимодействия ритмических типов и их выразительное значение. Особенно хорошо это заметно в случаях текстовых повторов, когда смена типов ритмического строения оказывается средством и варьирования ритмики строфы, и развития¹:

12 Широко

Бу-ли в дядь-ка бджо-ли, по-ли-ну-ли в по-ле,
по-ли-ну-ли в по-ле.

В этой песне первая фраза репетиционная, вторая — в ритме дробления, третья — в ритме дробления с объединением. Кроме задач варьирования ритмики при повторении текста, здесь смена ритмических типов имеет явную композиционную направленность: противопоставление двух первых разомкнутых фраз (экспозиция и дальнейшее продвижение) — замкнутости третьей фразы.

Смена типов ритмического строения — один из неисследованных принципов ритмического варьирования при повторениях словесных групп в восточнoукраинских «гуртовых» (многоголосных) песнях. В выше приведенной мелодии «Іхав, іхав та чумак Макара» (пример № 8) ритм объединения в тактах 3-4-м (у хора) сменяется затем в 5-м такте (у солиста) ритмом дробления с объединением. И это довольно употребительный прием при диалогах хора и солиста.

В следующем примере после ритма повторного объединения (первая двухмотивная фраза) следует репети-

¹ Колядки та щедрівки. Київ, «Наукова думка», 1965, с. 635.

ция, что обеспечивает непрерывность развития мелодии и ритмическое переинтонирование текстового повтора. Репетиция в свою очередь органически «вливается» в ритм объединения третьей (заключительной) фразы¹;

13 Протяжно

Сум_ний ту _ ман по до_ли _ ні, сум_ний ту_ман

по до_ли _ ні, ши_ро_кий лист на ка_ли _ ні.

Смена типов ритмического строения внутри строфы обуславливается, естественно, не только потребностями варьирования ритмики текстовых повторов. Из приведенных выше примеров (см. примеры №№ 8, 9, 11) видно, что смена ритмических типов музыкально-синтаксических стоп вытекает из логики развития музыкальной мысли, имеет композиционную направленность. Особенно распространена смена ритмических типов в песнях, состоящих из равных слогочислительных групп (в украинском фольклоре наблюдается предпочтение шести- и восьмисложников). Песенная строфа, слогочислительные группы которой распеты в разных типах ритма, отличается особой монолитностью формы, логика развертывания мелодии основывается на дистантных ритмических связях между отдельными фразами песни.

Как уже говорилось, типы ритмического строения делятся на замкнутые (объединение и дробление с объединением) и разомкнутые (репетиция и дробление). Это качество определяет их функции в строфе и связи между собой. Репетиционный ритм и ритм дробления кинетизируют развитие, отличаются определенной неустойчивостью, поэтому они редко замыкают строфу. Да и в том случае, когда они находятся в конце строфы, это далеко не всегда означает замыкание: нельзя забывать, что народная песня имеет куплетную форму, поэтому репетиционное строение последней фразы (или дробление, как в песне «За городом качки плывуть») не всегда очер-

¹ Українські народні пісні, вип. 4. Київ, «Мистецтво», 1965, с. 64.

чивает заключение периода, а во многих случаях только подготавливает появление следующей строфы. Налицо непрерывность развития «в глубь строф», и динамизация развития усиливается, если заключительными фразами строфы являются незамкнутые ритмические типы — дробление или репетиция.

Однако большинство песен все же отличается замкнутостью музыкальной строфы. Поэтому место незамкнутых ритмических типов, как правило, — в середине строфы. Особенно это касается ритма дробления, который редко появляется в самом начале мелодии. Этот ритмический тип больше пригоден для «проталкивания» срединных фраз. Дробление заметно оживляет развитие ритмики песенной строфы, а дистантные арочные связи образуются между крайними фразами замкнутого типа (яркий образец — пример № 11, «Як кральова сова»).

Репетиционные фразы располагаются не только в середине, но и в начале строфы. Вообще говоря, репетиционность — довольно сложное функциональное явление. Как основной тип ритма (наряду с объединением), репетиционность встречается декламационного вида, распетого характера, поэтому ее место в строфе менее ограничено, чем дробления. Декламационная репетиционность употребительна как средство контраста в мелодиях, где присутствуют замкнутые типы ритма (например, в песнях №№ 12, 13). Так, в песенной строфе возникают кратковременные эффекты «кантилены» и «речитирования».

В строфе ритмические типы обычно располагаются в следующем порядке: экспозиционная фраза — ритм объединения, дробления с объединением (реже репетиция); вторая и третья фразы (или одна из них) — незамкнутые типы ритма (см. №№ 9, 11, 13, 20); заключительная фраза чаще всего пропеваается в замкнутом ритме — то есть имеет место объединение или дробление с объединением. Безусловно, это только примерная схема, охватывающая наиболее общие, чаще всего наблюдаемые случаи. Как иллюстрацию к сказанному выше приведем песню «Голуб на черешні». В ней присутствуют музыкально-синтаксические стопы трех типов: первая и третья — объединение, вторая — дробление, четвертая — дробление с объединением. Они употреблены в тех ме-

стах песенной строфы, которые по своей структурной функции отвечают динамике ритмических типов¹.

14 Помірно

Го_ луб на че_ реш_ ні, го_ луб_ ка на виш_ ні,
ска_ жи, ми_ лий, прав_ ду, що ма_ єш на мис_ лі?

Можно также попытаться провести параллель между формой песни и местом в ней типов ритмического строения. В форме АБАБ незамкнутость приходится на вторую фразу (репетиция или дробление, пример № 14). В форме АББА незамкнутыми могут быть и вторая, и третья фразы (в примере № 1 обе имеют ритм дробления). В случае ААБА незамкнутость, естественно, падает на третью фразу (в примере № 9 — репетиция).

В восточнoукраинских песнях очень употребительны замкнутые типы ритмов, особенно в медленных распевных мелодиях, где вся строфа может состоять из ритмов объединения (или повторного объединения). Более двух ритмических типов (чаще всего это объединение — репетиция или объединение — дробление с объединением) в восточнoукраинских песнях встречается очень редко. Объяснить это можно значительной метрической и ритмической свободой мелоса, решительным преобладанием мелодического компонента над ритмическим в логике развития напева, для которого показательно как бы «избегание» явно выраженных схем, периодичности, обнаженной симметричности. Свобода же мелодического развития наиболее полно обеспечивается ритмом объединения, который здесь решительно преобладает. Это сказывается также в его количественном преобладании (объединение — основная форма ритма в песнях всех народов) по сравнению с другими типами ритмического строения музыкально-синтаксических стоп.

¹ Пісні з Волині. Київ, «Музична Україна», 1970, с. 108.

Ритмическая структура западноукраинских песен (естественно, мы говорим лишь о наиболее общих признаках) отличается сравнительной простотой в том смысле, что к моделированию приходится прибегать реже. Форма ритма музыкально-синтаксической стопы обычно не вуалируется распевами, добавочными слогами, она более очевидна. Это — следствие некоторого преобладания ритмического фактора. Поэтому в западноукраинских песнях смена типов ритмического строения представляет собой одну из существенных возможностей развития музыкальной строфы. В частности, шире используется дробление и дробление с объединением — это обращает на себя внимание на фоне всеобщего преобладания объединения и репетиционности в украинском фольклоре. Если в Восточной Украине строфа развивается на основе одного-двух типов ритма, то на Западе можно встретить и по три в одной песне (см. выше пример № 14).

Показательно, что на всей территории Украины в пределах одной песенной мелодии не встречается «полный набор» — четыре типа ритмического строения музыкально-синтаксических стоп. Практически и употребления одновременно четырех типов отрицать нельзя, однако это скорее всего исключительно редкие образцы: нам, по крайней мере, среди тысяч просмотренных песен не удалось встретить ни одной такой мелодии¹.

До сих пор рассматривались «слагаемые» песенной формы — элементы песенной строфы и частично — их расположение в строфе. Ниже мы остановимся на частных вопросах, имеющих отношение к типологии строфики украинской лирической песни. В то же время эти вопросы сопряжены с принципами развития, рас-

¹ Объяснение этого интересного факта нужно искать, очевидно, в особенностях внутренней структуры песенной формы: песни лирического пласта чаще состоят из четырех фраз, и в случае употребления всех четырех ритмических типов в строфе отсутствовала бы ритмическая повторность. Но поскольку ритм — важнейший фундамент песнесложения, а повторность — одна из существенных черт фольклора, отсутствие ритмических повторений, вероятно, в сознании народного певца противоречило бы композиционным и эстетическим законам песенного сложения,

смотренными выше, но проявляющимися на ином масштабном уровне.

Между мелодией и стихом обычно существует связь такого рода: отсутствие строфичности в строении текста, значительные колебания количества слогов в стихе сочетаются, как правило, с асимметрией ритма и музыкальной формы (например, такое строение имеют мелодические фразы украинских народных дум и ряда свадебных песен). Напротив, правильное строфическое строение текста сочетается с различными видами музыкально-структурной симметрии (как это и наблюдается в основной массе украинских песен). Можно утверждать, что в украинском фольклоре стихотворная форма служит важнейшей конструктивной канвой для мелодического формообразования. Стремление народных певцов к строфическому построению текста проявляется и там, где мелодия охватывает лишь один стих (пол-строфы) ¹:

15

За_ку_ва_ла зо_зу_лень_ка, за_ку_ва_ла,
Як_ку_ва_ла зо_зу_лень_ка, я_ду_ма_ла,

гей_ гей!
гей! за_ку_ва_ла,
гей! я_ду_ма_ла,

Роль стихотворной формы хорошо заметна в песнях протяжного характера. Сколь бы значителен ни был мелодический и словесный распев, он всегда осуществляется с учетом архитектоники поэтической формы. Отсюда и своеобразие украинского распевного стиля — распространение четырехчленных мелодических строф, а также их видов (именуемых в дальнейшем структурами) — структур объединения, дробления, дробления с объединением.

Ниже мы последовательно рассмотрим общие признаки четырехчленных мелодических строф, которые назовем четырехчастными построениями, а затем струк-

¹ Лисенко М. Збірник українських пісень, вип. VII, № 23.

туры объединения, дробления с объединением, дробления, являющиеся конструктивными ответвлениями четырехчастных построений.

Четырехчастные построения. Деление стиха на два полустаха — наиболее древний и употребительный композиционный принцип формообразования в песенной культуре многих народов, точно так же, как и образование строфы из двух стихов. Поэтому первичные формы «вокальных периодов» были четырехчленны, то есть состояли из четырех фраз мелодии. Такая форма, без повторений и припевных элементов, встречается во многих песнях, как, например, в цитированной выше песне «У неділю рано-пораненьку» (№ 1).

Четырехчастный период — качественно новый этап в эволюции песенной формы. Его возникновение, по-видимому, совпадает с утверждением лирического начала в фольклоре. В обрядовых жанрах, где напев имеет более ярко выраженный прикладной характер, четырехчастный период еще не стал главной формой выражения музыкальной мысли. В определенной степени это объясняется также тем, что и само мышление наших далеких предков, в быту которых зарождались обрядовые жанры, не отличалось той степенью развития, которая соответствует более позднему времени зарождения лирического песенного пласта. Таким образом, исторически возникновение четырехчастной структуры мелодической строфы происходило вместе с усложнением речевого синтаксиса и развитием довольно сложных формул художественного мышления (в частности, параллелизма).

С теоретических позиций четырехчастность (без повторов и припевных слов) можно рассматривать как основную среди многообразия строфических форм фольклора, ибо за нею явно закрепляется своеобразная «нормативность». В какой-то степени это объясняется еще и тем, что четырехчастные построения сходны с квадратными периодами профессиональной музыки: во всех случаях имеют место четыре фразы. К тому же в фольклоре среди таких четырехчастных структур существует немало и чисто квадратных форм. Однако времяизмерительная квадратность — явление частное по сравнению с четырехфразовостью, поскольку многие мелодии состоят из четырех неравных по протяженно-

сти фраз. Однако если мы будем сравнивать строение квадратных и неквадратных периодов, то нетрудно заметить, что структурно они равны: во всех случаях полустихам соответствуют мелодические фразы, то есть структурно равнозначные образования, хотя, возможно, и различные по длительности звучания. В неквадратных структурах размер фраз мало регулируется метром и они могут довольно заметно различаться по своим масштабам, поэтому существо дела не меняется: важно, чтобы такие построения были фразами по их функциям в форме. «Все дело, — как справедливо подчеркивает М. Тиц, — в смысловом значении и композиционной роли, выполняемой данным построением в условиях конкретного музыкального произведения»¹.

Именно учет функциональной роли фраз в четырехчастных песенных напевах позволяет определять их как явление структурной квадратности (в отличие от метрической времяизмерительной квадратности, которая при таком подходе может рассматриваться как частный случай).

Понятие структурной квадратности оказывается еще более емким, если перейти от масштабно неразвитых структур (состоящих из четырех нечленимых на мотивы фраз) к структурам, основанным на масштабном развитии. В этих случаях некоторые (или все) фразы делятся на мотивы, и таким образом «полустихи» могут оказаться также делимыми. Подобные структуры довольно распространены в украинском фольклоре.

Как говорит Л. Мазель, масштабно-тематические отношения могли возникнуть лишь тогда, когда: а) выкристаллизовался принцип квадратности, при котором появилась возможность масштабного развития, совмещаемого с уравниванием частей; б) приобрела значение относительно самостоятельная логика мотивно-тематического развития, одной из сторон которой и являются масштабные структуры².

В украинском фольклоре квадратность распространена прежде всего как структурная квадратность, которая основана на функциональной тождественности ме-

¹ Тиц М. Про тематичну і композиційну структуру музичних творів. Київ, Держлітвидав УРСР, 1962, с. 243.

² Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Указ. изд., с. 394.

лодических фраз. Сущность функциональной тождественности в том, что все фразы, независимо от их протяженности, выполняют одинаковую композиционную роль. Когда в отдельных фразах явственно начинает обозначаться деление на мотивы, тогда возникает новое качество — масштабное развитие: на базе неразвитой четырехчастности появляются структуры объединения, дробления с объединением и дробления. Мы ограничиваемся рассмотрением только этих трех структур как наиболее распространенных.

Структура объединения. Все исследователи украинских песен указывают на согласованное расчленение текста и напева на музыкально-синтаксические стопы, однако до сих пор не предпринимались попытки рассмотреть их со стороны масштабов, выявить закономерности иерархии в построении песенной строфы. Сейчас уже очевидно, что синтаксическое членение поэтического текста воплощается в музыке на двух уровнях — фраз и мотивов, причем в лирическом песенном пласте масштаб очень часто совпадает с «полустихом», появление же мелодических мотивов прямо зависит от членения, в свою очередь, «полустихов» на две более мелкие словесные группы. Бывает и так, что «полустихи» расчленяются более явно, чем соответствующие им мелодические фразы. Подчиненность мотивного развития «фразово-полустиховому» особенно наглядна в тех случаях, когда монолитная четырехчастность одного куплета сменяется затем мотивной расчлененностью в связи с увеличением слогочислительного размера стиха, которое сопровождается «распадом» прежде неделимых полустихов на меньшие группы.

В первой строфе песни «Ой, там за горою» полустихи-фразы неделимы. Это масштабно неразвитая четырехчастная структура¹:

16 Не швидко

Ой там за го... ро... ю, там за кре... мін... но... ю

не по прав... ді... жи... ве... цю, до... вік з жо... но... ю.

¹ Українські народні пісні, кн. I. Київ, «Мистецтво», 1954, с. 427.

В заключительной строфе этой песни первая и третья фразы расчленяются на мотивы вследствие смены стихотворного размера: вместо 6+6 слогов появляется 4+4+6:

17

Та_ка прий_де го_ди_ноч_ка, та_ка прий_де дни_ка,
що за_пла_чеш, за_ри_да_еш, де мо_я ди_тин_ка.

В первом куплете песни «Ой, там за горою» (пример № 16) каждая фраза объединяет по два такта, представляя собой простую периодичность 2+2+2+2. В последнем куплете (пример № 17) возникает масштабное развитие — первая и третья фразы расчленены на мотивы, вместо простой периодичности возникает структура повторного объединения 1+1+2+1+1+2. Наиболее известный пример этой структуры — коломыйковая строфа.

Как это видно, между строением стиха и масштабным развитием существует прямая связь: структура объединения возникает в основном при распеве трехчленных стихов. Чем длиннее стих, тем вероятнее масштабное развитие мелодии. Например, распевание 12-слоговых стихов обычно ведет к простой четырехчленности — масштабно неразвитой структуре; 14-слоговой (и более) стих будет, как правило, распет в структуре объединения.

С увеличением количества слогов в стихе (свыше 14-ти) в медленных темпах может повышаться самостоятельность мотивов, входящих в состав начальных фраз обоих предложений (стихов). Тогда возникает основание говорить о членении этих фраз не на мотивы, а на фразы меньших размеров¹:

¹ Пісні Явдохи Зуїхи, с. 635.



А в неділю рано, рано-посраиенько,
ще й со-нечко та й не сходить,
гей, смутний, смутний, гей, смутний-невеселий.
чо-гось наш о-та-мэн хо-дить.

Показательно, однако, что при любой протяженности построений за последней фразой каждого музыкального предложения сохраняется значение замыкающего, итогового элемента формы. Какую бы самостоятельность в рамках структуры объединения ни получили мотивы, заключительная фраза всегда «весомее» вследствие своей односоставности; в такого типа структурах она никогда не теряет суммирующих, объединяющих функций.

Опираясь на структурные особенности формообразования, можно установить генетическое родство таких, казалось бы, отдаленных форм, как коломыйковая и только что рассмотренная форма песни «А в неділю рано», структур периодических (простая четырехчастность) и усложненных мотивным дроблением фразы, функциональным перерастанием мотивов во фразы.

Структура дробления с объединением. Эта структура, как и предыдущая, очень распространена в украинских песнях. Разница между ними — в то же время это разница между распеваемыми стихами — заключается в следующем: если структура объединения возникает на базе трехчленных стихов, то структура дробления с объединением — основа гетерометрических стихотворных строф, в которых первый стих двухколенный, а второй — трехколенный. Таким образом, после периодичности в первом музыкальном предложении (две неделимые на мотивы фразы) возникает дробление в начале

второго предложения, а замыкается форма неделимой фразой.

Распространенность гетерометрических строф такого строения, где первый стих двучленный, а второй трехчленный, находит объяснение в динамичности формы, в которой максимальная неустойчивость приходится на вторую половину периода. Это согласуется с принципом «золотого сечения»: третья фраза, членимая на мотивы, отвечает моменту структурно-кульминационного напряжения перед конечным замыканием. Другая причина употребительности структуры дробления с объединением та, что она охватывает целую строфу (а не одно предложение, как структура объединения), связывая в одно целое оба музыкальных предложения и оба стиха.

Структура дробления с объединением возникает на базе структурной квадратности, для нее необязательна временная соизмеримость фраз. Встречаются песни, где дробление с объединением более последовательно проводится в тексте, нежели в мелодии. В таких случаях третья фраза делится на мотивы скорее условно¹:

19 Поволі



Ой у по_ лі мо_ ги _ ла з ві_ тром го _ во_ ри _ ла:



„По_ вій, ві_ тр_ ре_ буй_ не _ сень _ кий, щоб я на чор_ ні _ ла!“

В этой песне третья фраза очень цельна, потому что распета в ритме дробления с объединением, а этот тип ритмического развития способен придавать фразам особую монолитность, мотивы в таких случаях бывают слиты почти нераздельно. Остальные три фразы песни «Ой, у полі могила» распеты в ритме объединения. Вообще в этой песне структура дробления с объединением развита весьма своеобразно: третья фраза отличается от остальных не только двучленностью полустиха, но также типом ритма.

¹ Українські народні пісні, кн. 2. Київ, «Мистецтво», 1954, с. 73.

Структура дробления с объединением, таким образом, может иметь разновидности, опираясь при этом то на структуру мелодии (чаще), то на строение стиха (реже — как в примере № 19), охватывать различные типы ритмического строения, развиваясь как в рамках временной, так и структурной квадратности.

Принцип строфического развития на основе дробления с объединением может действовать и при распеве строф, усложненных различными комбинациями стихотворной структуры. Например, стихотворная строфа песни «Ой місяцю, місяченьку» (пример № 20) — пятистрочная, однако распета она в той же структуре дробления с объединением:

20

Ой мі_ся_цю, мі_ся_чень_ку, сви_ти ма_ні до_ри_

_жень_ку, нех ле_рей_ду річ_ку, річ_ку не_ве_лич_ку,

до ми_ло_ї на сло_веч_ко.

В этой песне первая, вторая и четвертая фразы также распеты на основе двучленных стихов, но в мелодии это не проявляется: ритм объединения содействует неделимости фразы на мотивы, хотя последние в принципе возможны, поскольку текст вышеуказанных фраз состоит из четырехсложных групп.

Не касаясь иных разновидностей структуры дробления с объединением, укажем на их типичную черту: распев их основан на принципе сопоставления периодичности в первом предложении и непериодичности во втором. Дополнительно возможны усложнения структуры при помощи повторов и припевных слов.

Структура дробления с объединением относится к числу широко распространенных композиционных стандартов. «При условии сходности начальных построе-

¹ Етнографічний збірник НТШ, т. XXII, № 1012. Львів, 1907.

ний, — замечает Л. Мазель, — эта структура не только является одной из наиболее естественных и распространенных, но приобретает значение закономерности, действующей с очень большой силой»¹ (выделено Мазелем. — А. И.). Периодичность в первом предложении как бы требует после себя дробления, своеобразного масштабного «толчка», весьма оживляющего развитие. В народной песне громадное значение при этом приобретает текст, его цезурирование.

Структура дробления. Эта структура также возникает во взаимодействии текста и напева, в обычных случаях — на основе текстовых повторов в окончаниях стихов²:

21

На го-ро-ді би-ли-на, би-ли-на, би-ли-на,
на би-ли-ні ка-ли-на, ка-ли-на, ка-ли-на.

Вероятно, структура дробления в подобном виде (с заключительными повторами) относится к весьма древним композиционным приемам. Об этом говорит большое количество сходных образцов в обрядовых песнях, особенно в веснянках³. Но в старинных песнях повторы в окончаниях стихов не всегда ведут к структурной квадратности, повторение нередко обрывается «на полдороге». Так возникают трехчленные построения, переросшие во фразу, но недостаточные для оформления музыкального предложения вокального периода. В сущности, возникает расширенная фраза, которая одновременно является и предложением, содержащим три мелодических мотива (типичный образец — песня «А ми поле виорем, виорем»⁴, имеющая известные русские и

¹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений, с. 418.

² Етнографічний збірник НТШ, т. XXI. Львів, 1906, № 356.

³ Ігри та пісні, Київ, 1963, №№ 1, 40, 52, 71, 194, 219.

⁴ Там же, № 1.

белорусские версии). Составляемые из таких предложений-фраз строфы двухчастны.

Особо следует сказать о третьем (заключительном) мотиве, часто распеваемом на основе трехсложных текстовых групп. Эта группа отделена более глубокой цезурой, но вес ее оказывается недостаточным для уравновешивания двух предыдущих мотивов, складывающихся в основную фразу как со стороны словесной, так и музыкальной.

а) С точки зрения поэтического текста содержание стиха в большинстве случаев исчерпывается двумя первыми словесными группами — так, что последняя (третья) для понимания текста не имеет решающего значения¹.

Ой літає соколонько по полю
Та збирає челядоньку до дому.

Ой добрий вечір, гречная панна, до тебе,
Ой чи дозволиш защедрувати у тебе?

Не случайно в колядках последняя группа зачастую играет роль рефрена, перемещающегося в дальнейших строфах на второй стих, что ведет к появлению нелогичных двустиший². Таким образом, третья силлабическая группа обычно выглядит служебной, содержание ее — чаще всего детализация, дополнение, но не развитие мысли. Таким образом, заключительная группа подобного трехчленного стиха — это дополнение или неразвернутый припев (грамматически — нередко обстоятельство).

б) С точки зрения музыкальной заключительный мотив также является дополнением, ощутимо имеющим итоговые функции. Благодаря ему предыдущее построение приобретает замкнутый характер, фраза расширяется до масштабов трехмотивного предложения, близкого к структуре дробления.

Структура дробления преимущественно свойственна моторным жанрам. Она ведет как к квадратным («На городі билина»), так и неквадратным («А ми поле виорем») построениям. Короткие двухколенные стихи с

¹ Ігри та пісні, № 217; Колядки та щедрівки, с. 667.

² См.: Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. Київ, «Наукова думка», с. 389—390.

однократным прибавлением заключительного мотива обычно распеваются в виде трехчленной фразы-предложения (по внутренней структуре и масштабу это фраза, а по функции — предложение в духчастной строфе). Фраза-предложение в обрядовых жанрах — свидетельство древности формообразующего принципа, восходящего ко времени, когда еще не существовало сложного взаимоотношения двух главных масштабных уровней музыкальной структуры — мелодических фраз и предложений. Подобная форма трехмотивности распространена также в свадебных песнях¹.

В некоторых песнях (безусловно, относящихся не к столь отдаленному времени) заключительная группа начинает играть особую композиционную роль: по мелодической протяженности она уравнивает основной стих, а в окончаниях предложений ее распев связывается типом каданса — половинного и заключительного. В таких строфах используется, с одной стороны, старинная традиция формообразования (принцип трехчленности), а с другой — действуют закономерности, типичные для форм вокального периода (трехмотивность перерастает во временную квадратность, заключительная группа заметно отчленяется)²:

22 Ходю незамкнутость

Ой пі_та_є со_ко_пнь_ко по по_лю

замкнутость

та зби_ра_є че_ля_днь_ку до до_му.

В этой песне распев основной части обоих стихов (первых двучленов) осуществлен на основе периодичности АА, он имеет ладово замкнутый характер (окончание на тонике). Интересна роль построений, заключающих каждое предложение: первым из них осуществляется «размыкание», а вторым «замыкание» музыкального предложения, благодаря чему между предло-

¹ Етнографічний збірник НТШ, т. XXI, №№ 114—123. Львів, 1906.

² Ігри та пісні, № 217.

жениями устанавливаются вопросо-ответные отношения. Времени измерительная квадратность и полярные функции кадансовых построений в этом примере наглядно указывают на один из возможных путей становления формы народно-песенного вокального периода: от трехчленной фразы-предложения к предложению из двух функционально равноправных фраз, каждая из которых в свою очередь может состоять из мотивов.

Главное требование всякой науки — выявление закономерностей, которые отличались бы возможной простотой и позволяли охватить максимальное число явлений — стоит на повестке дня и в фольклористике. Поэтому для объяснения некоторых законов музыкального мышления весьма важно попытаться свести к немногим основным принципам множественность явлений и форм. Четыре выделенных типа ритмов и три типа строфических структур, отнюдь не исчерпывая явлений ритмо- и формообразования, все же позволяют очертить определенную картину структурирования в двух масштабах — фразы и периода. Следует заметить, что в общих чертах эти принципы свойственны (как минимум) всем славянским народно-песенным культурам, отражая какие-то общие закономерности не только музыкального мышления, но и психической деятельности. Особенно это заметно в типах ритма, где процесс «торможения» или «возбуждения» довольно обнажен.

Вполне вероятно, что использование положений теории масштабно-тематического развития Л. Мазеля и В. Цуккермана может оказаться для фольклористики весьма плодотворным. По крайней мере, уже сейчас с ее помощью удастся рассматривать круг явлений, ранее считавшихся генетически различными, как композиционную общность. Следует указать на значительное распространение в фольклоре структур объединения, дробления, дробления с объединением, которые составляют как бы некоторые генеральные линии, общие для многих типологических групп песенных форм.

Наличие в украинском фольклоре весьма значительного количества песен, распетых в этих структурах, обосновывает разграничение понятий «мотива» и «фразы», которого фольклористика до сих пор избегала.

Возникновение вышеупомянутых структурных типов тесно связано с распевом трехколенных стихов, при этом выделение мелодических мотивов прямо зависит от расчлененности стиха на три (редко—четыре) текстовые группы. В связи с тем, что трехколенные стихи не столь древнее явление, как двухколенные, можно утверждать, что структуры объединения, дробления, дробления с объединением, а также дифференциация элементарных музыкальных построений (мотив—фраза) развивались параллельно с углублением цезурованности стиха. Это явление сравнительно более позднего этапа в развитии фольклора, связанные с углублением лирического начала и становлением пласта лирической песенности. Этот этап характеризуется возникновением в новейших песнях стопности в текстовом и мелодическом ритме вследствие сужения ритмической единицы песни. Таким образом, изучение структурных типов одновременно приоткрывает в фольклоре и некоторые возможности хронологической ориентации.

1972 г.

А. А. Банин

ОБ ОДНОМ АНАЛИТИЧЕСКОМ МЕТОДЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

В процессе изучения русского песенного фольклора уже давно наметились два характерных направления: а) изучение песни на основе нескольких ее вариантов и б) изучение слоговой ритмики песни как одного из компонентов, отражающего наиболее общие закономерности песенного строения. В настоящей статье предпринимается попытка объединить указанные направления и на их основе сформулировать важный аналитический метод музыкальной фольклористики. Использование различных граней этого метода встречается в работах многих современных фольклористов. Вместе с тем до сих пор еще никем не предпринималась попытка осознать данный подход в изучении фольклора как особый метод, сформулировать его, раскрыть значение для музыкальной фольклористики, очертить границы применения, научно-познавательные возможности и т. п. Цель настоящей статьи — по возможности восполнить указанный пробел. Статья состоит из трех разделов. Сначала излагаются исторические и логические предпосылки становления указанного метода. Затем он получает дальнейшее логическое обоснование. В заключительном разделе рассматривается ряд проблем музыкальной фольклористики, эффективное решение которых во многом зависит от применения данного метода.

Краткий экскурс в историю начнем с рассмотрения проблемы вариантности народной песни. Эта проблема, как известно, многогранна и изучена чрезвычайно мало¹. Нас будет интересовать не вся проблема в целом,

¹ Земцовский И. И. Фольклористика как наука. В сб.: Фольклор и фольклористика. Славянский музыкальный фольклор. М., 1972, с. 28—29.

а лишь один ее важнейший аспект, а именно — изучение песни по совокупности вариантов. Необходимость изучения народной песни по ее вариантам стала осознаваться русскими музыкантами довольно давно. Одним из первых на эту необходимость указал М. А. Стахович. Весьма пространное для своего времени рассуждение о вариантности русской народной песни содержится в предисловии к третьей тетради его «Собрания русских народных песен»¹. Анализируя три мелодически близкие, но различные песни («Голова ль моя, ты головушка», «Как за речкою, как за быстрою» и «Ты заря ль моя, заря-зорюшка восходящая»), Стахович заключает, что «для полного уразумения темы (т. е. напева песни. — А. Б.) необходимо видеть ее место в целой системе вариантов»². Еще решительнее Стахович высказывается в ответе на рецензию А. Григорьева: «Без подробного собиранія вариантов и без распределения русских песен по однородным музыкальным отделам ничего нельзя сделать основательного в деле изучения музыки и склада русской народной поэзии как в настоящее время, так и в будущее»³. При внимательном прочтении обеих работ нетрудно увидеть, что у Стаховича речь идет о вариантности народной песни вообще, а не об изучении песни по ее вариантам. Об этом свидетельствует, в частности, то, что факт помещения в «Собрание» двух песен, каждой в двух вариантах («Стояли кони убранные» и «Голова ль моя, ты головушка»), оставлен Стаховичем без каких-либо комментариев. И тем не менее именно мысли Стаховича привлекли, очевидно, внимание других знатоков русской песни к данному явлению, побудили высказать их свои соображения.

Необходимой предпосылкой для вычленения вопроса о вариантах одной песни из общей проблемы вариантности является наличие самих вариантов. Естественно, что сначала процесс накопления вариантов шел довольно медленно, постепенно. Заметный интерес к

¹ Стахович М. А. Собрание русских народных песен, ч. 1—4, СПб., 1851—1854.

² Указ. работа, изд. 2-е. М., 1964, с. 17.

³ Стахович М. Антикритика. Журн. «Москвитянин», 1855, № 6, с. 168.

вариантам одной песни проявил М. А. Балакирев. Из сорока песен его первого сборника четыре даны в двух различных по месту записи вариантах. Опубликованные в сборнике Н. А. Римского-Корсакова три варианта песни про татарский полон записаны (с пения П. Якушкина) также Балакиревым¹.

На основе анализа песен из сборника Балакирева, а также сборников Ю. Н. Мельгунова (два выпуска) и В. П. Прокунина (под редакцией П. И. Чайковского) несколько верных наблюдений по проблеме вариантов одной песни высказывает в своей монографии П. П. Сокальский². Так, говоря о необходимых предварительных условиях «изучения основных, коренных законов строения русской народной музыки»³, Сокальский пишет: «Одного точного записывания напева и слов, очевидно, еще мало. Как бы точно мы ни записали их, ни уложили в ноты, все же остаются вопросы: а верно ли пел исполнитель? И с чем сличать верность или неверность его исполнения? Он сам мог получить песню, уже измененную позднейшими влияниями или вставками или искаженную неспособными исполнителями, или подвергнувшуюся влиянию местности, в которой он живет и в которой борются различные национальные традиции. Он мог изустно перенять или заучить тот или другой вариант, а вариантов каждой народной песни много, в чем можно убедиться, между прочим, и из двух выпусков народных песен Ю. Мельгунова...»⁴

Рассматривает Сокальский и подборки вариантов одной песни — «Как по морю» (три варианта) и «Ах, утушка луговая» (четыре варианта). Однако эти подборки и связанные с их анализом фрагменты исследования по отношению к основной концепции автора имеют явно вспомогательное значение. Показательно, в частности, что более интересная подборка вариантов песни «Ах, утушка луговая» приведена Сокальским как бы под занавес, после формулировки основных поло-

¹ Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. СПб., 1877.

² Сокальский П. П. Русская народная музыка. Харьков, 1888.

³ Там же, с. 343.

⁴ Там же.

жений исследования¹. Причина этого состоит прежде всего в том, что для широкого анализа песни по совокупности вариантов у Сокальского еще не было достаточного фактического материала. Вместе с тем необходимость такого материала уже в то время явно ощущалась. Получить его можно было только путем целенаправленного сбора вариантов.

Эту задачу поставили перед собой и успешно решили Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин². Их совместный сборник состоит из 40 различных песен, большая часть которых дана с вариантами. Причем десять наиболее характерных песен сборника («Уж вы, горы», «Уж ты, поле», «Уж ты, степь», «Не одна во поле дороженька», «Вниз по матушке по Волге», «Ты взойди, красно солнышко», «Эх, да уж вы, ночи» и некоторые другие) имеют подборки в пять, шесть и даже восемь вариантов. Подавляющее большинство записей песен и их вариантов, включенных в сборник, произведено Лопатиным и Прокуниным. Вместе с тем составители дополнили свою и без того обширную коллекцию вариантов несколькими образцами из других, большей частью печатных источников.

Основная заслуга Лопатина и Прокунина состоит в том, что ими впервые был осуществлен целенаправленный сбор народных песен с обширными подборками вариантов³. Имен-

¹ Сокальский П. П. Русская народная музыка. Цит. изд., с. 353—354.

² Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1889.

³ Положение о сознательном и целенаправленном сборе песенных вариантов необходимо подчеркнуть особо, поскольку именно оно составляет, по нашему мнению, методологическую сущность сборника Лопатина — Прокунина. Это тем более важно сделать, поскольку данная сторона вопроса в науке еще не получила должного освещения. Так, В. М. Беляев, оценивая значение сборника Лопатина — Прокунина в истории русской фольклористики, прошел, по существу, мимо этого существеннейшего момента. Более того, мысль Беляева о том, что признание единства напева и текста в русской народной песне является будто бы «основным тезисом работы Лопатина, положенным в основу всех его выводов», не соответствует, на наш взгляд, действительному положению вещей. Этот вопрос требует, конечно, специального рассмотрения. Здесь же заметим лишь, что у Лопатина речь идет не столько о единстве, сколько о единении напева и поэтического текста в народной песне (см. предисловие редактора ко второму изданию сборника, с. 6).

но это и открыло авторам сборника реальную возможность не только для постановки проблемы изучения песни по совокупности вариантов, но и для разработки ее конкретных аспектов. В предисловии к сборнику Лопатин писал: «Сличение вариантов — первое основание к критическому изучению песен: оно раскрывает их историю, указывает пути изучения песенной речи в связи с напевом и тех самобытных законов, которые руководят народом в создании песен и в исполнении их»¹. Эта глубоко верная мысль, в чем-то перекликающаяся со словами Стаховича, послужила Лопатину и Прокунину одной из руководящих идей в их совместной работе над подготовкой и изданием систематического свода русских народных лирических песен.

Во вступительной статье Лопатин подробно рассматривает проблему вариантности лирической песни в теоретическом плане, разграничивает понятия варианта и вариации². В специальном разделе сборника дается объяснение вариантов песен со стороны бытового и художественного их содержания³. Здесь Лопатин довольно подробно разбирает группы вариантов в отношении их образно-поэтического содержания и лишь в самом общем плане касается вопросов музыкального строения песен и средств их музыкального выражения. Прозорливо указав на то, что сличение вариантов открывает путь «к изучению песенной речи в связи с напевом», Лопатин понимал, очевидно, что современная ему научная мысль еще не созрела для решения этого вопроса, и потому решительно заявил в предисловии: «Исследованию музыкального строя песен и стихотворного склада песенной речи <...> мы не уделяем места»⁴. Таким образом, вполне отчетливая постановка проблемы изучения песни по совокупности вариантов, а также первая попытка решения некоторых конкретных аспектов этой проблемы принадлежат Лопатину.

Наметившийся в сборнике Лопатина — Прокунина методический подход дальнейшее развитие получил в

¹ Указ, работа, изд. 2-е. М., 1956, с. 38.

² Там же, с. 44—48, 57.

³ Там же, с. 83—259.

⁴ Там же, с. 38.

двух выпусках великорусских песен Е. Э. Линевой¹. Главную цель их публикации исследовательница видела в том, чтобы дать возможно более точную запись многоголосия русской народной песни². Однако этим Линева не ограничивала свою задачу, но стремилась найти, говоря ее словами, незыблемые основы многоголосного и ритмического строения народной песни³.

Изучению песни по совокупности вариантов выдающаяся фольклористка также придавала первостепенное значение. Это видно, например, из следующего важного пояснения: «Необходимо заметить, во избежание недоразумения, что под точной записью песни отнюдь не следует разуметь один, избранный вариант ее, нечто неподвижное, раз навсегда установленное. Точность или верность записи относится к самым разнообразным вариантам одной и той же песни, и, чем больше их, тем богаче материал для сравнительного изучения, тем возможнее найти лучшие художественные экземпляры. Точная запись должна закрепить разные моменты в развитии песни по времени и по месту»⁴.

Оценивая сборники Линевой под интересующим нас углом зрения, можно утверждать, что они были созданы под большим плодотворным влиянием основной научно-методической идеи сборника Лопатина — Прокунина как в отношении принципов собирания нового материала, так и в смысле приемов отбора песен для публикации, классификации и научного осмысления. Об этом влиянии свидетельствует и акцент на лирическом жанре (из 47 песен обоих сборников 27 — лирические, преимущественно протяжные), и подборки вариантов одной песни (от двух до четырех), и выбор самих песен («Уж вы, горы», «Уж ты, поле», «Не одна во поле дороженька», «Веселая беседушка», «Снежки белые, пушистые», «Ой, да лучина моя, лучинушка» и др.), которые призваны как бы дополнить и расширить подборки вариантов из сборника Лопатина—

¹ Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. I. СПб., 1904; вып. II. СПб., 1909.

² Указ. работа, вып. I, с. XIII.

³ Там же, с. XIV и XXIII.

⁴ Там же, с. XIV.

Прокунина. Однако дело не только в акценте на лирическом жанре и в подборке вариантов. Накопление вариантов лирических песен, хотя и не столь целеустремленное, как в сборниках Линевой, осуществлялось во многих как предшествующих, так и последующих публикациях. Главная причина состоит в том, что в научно-исследовательских разделах сборников Линева не только продолжила изучение песни по совокупности вариантов, но продвинула его значительно вперед тем, что в сравнительном изучении вариантов основной исследовательский упор сделала не столько на поэтическом тексте песни, как Лопатин, сколько на особенностях ее музыкального строения.

Уже в первом сборнике содержится анализ различных музыкальных компонентов песни «Уж вы, горы» на основе трех вариантов (в записи Лопатина, Некрасова и Линевой). Основное внимание направлено на исследование голосоведения, на выявление характера народного многоголосия. Для этой цели применен графический метод анализа¹. Однако, опыт графического анализа убедил Линеву в его бесперспективности в отношении теоретического изучения песни по совокупности вариантов. Во всяком случае, во втором сборнике графики приведены только для двух (из четырех анализируемых) песен и отодвинуты по значимости на второй план. На первое же место выдвинут сравнительный анализ вариантов одной песни (на примере «Лучинушки») методом эквиритмического сопоставления их между собой (метод сравнительного песневедения, как назвала его сама исследовательница)² — см. пример на с. 124.

Говоря о многочисленных разночтениях в вариантах песни, исследовательница указывает на то, что «основная схема песни, тип песни вырабатывается очень устойчиво, и множество вариантов не мешает узнавать песню знатоку ее... Эта устойчивость и определенность (или, как мы говорим теперь, известное единообразие. — А. Б.) типических вариантов песни придает особую важность изучению их характерных свойств, и их формы, т. е. сущности их строения со стороны лада, мелодии и ритма, а также их связи с другими, род-

¹ Указ. работа, вып. I, с. XVIII—XXI.

² Указ. работа, вып. II, с. LII—LXXIII.

СРАВНЕНИЕ ВАРИАНТОВ „ЛУЧИНУШКИ“¹⁾

1

Лу_чи_на_мо_я, лу_чи_ нуш_ка, бе_ре_зо_ва_я, что же ты, мо_я лу_

Лу_чи_на_мо_я, лу_чи_ нуш_ка, бе_ре_зо_ва_я, что же ты, лу_

Лу_чи_но, лу_чи_ нуш_ка, бе_ре_зо_ва_я, что же ты, лу_

Ой_да_лучина_мо_я, лу_чи_нуш_ка, да_бе_бе_ре_зо_ва_я, ох, что же ты, мо_я лу_

чи нуш_ка, не яр_ко го_ришь?

чи нуш_ка, не яр_ко го_ришь?

чи нуш_ка, не яр_ко го_ришь?

чи нуш_ка, не яр_ко да ты го_ришь?

¹ Там же, с. LIII—LIV. Три первые варианта — Новгородской губернии, четвертый (нижний) — Воронежской.

² В этом такте ради наглядности сравнения восьмые оригинала (см. Линева, II, № 4) заменены четвертями. В конце песни певец перешел на $\frac{6}{4}$ (примечание Е. Линевой. — А. Б.).

ственными вариантами»¹. Сделав первый правильный шаг в этом направлении (эквиритмическое сопоставление вариантов), она уже не могла не сделать и второго, еще более важного шага — составила на основе сопоставления вариантов песни такую схему напева, в которой «особенно ясно выражены общие основы лада, ритма и мелодического рисунка»². «Попробуем, — пишет Линева, — произвести еще один опыт над четырьмя вариантами «Лучинушки». Приведем их к наипростейшему виду, отбросив все мелодические украшения, зависящие часто от индивидуального вкуса запевалы <...>. Приведя эти варианты к простейшей схеме, мы получим варианты-типы «Лучинушки»³:

ВАРИАНТЫ-ТИПЫ „ЛУЧИНУШКИ“⁴

Лу_чи_на, лу_чи_нушка, бере_зо_ва_я, что же ты, лу_чи_нушка, не яр_ко го_ришь?

Лу_чи_намо_я, лу_чи_нушка, бере_зо_ва_я, что же ты, лу_чи_нушка, не яр_ко го_ришь?

Лу_чи_на, лу_чи_нушка, бере_зо_ва_я, что же ты, лу_чи_нушка, не яр_ко го_ришь?

Лу_чи_на, лу_чи_нушка, бере_зо_ва_я, что же ты, лу_чи_нушка, не яр_ко го_ришь?

Сопоставление между собой приведенных эквиритмических таблиц (см. примеры № 1 и 2) показывает, что Линева впервые в русской фольклористике произвела моделирование и слоговой

¹ Там же, с. LII—LIII.

² Там же, с. LVIII.

³ Там же, с. LVIII.

⁴ Там же, с. LVIII—LIX.

ритмики, и нераспето́го стиха́ песни. В результате до понимания слогоритмической формы песни, этой процессуальной (временной) основы русского народно-песенного мышления, оставалось сделать всего один шаг. Недифференцированность схематизации ладового, ритмического и мелодического аспектов песни не позволила Линевой сделать этот шаг. Его сделали фольклористы последующих поколений.

Анализы песни по совокупности вариантов, выполненные Лопатиным и Линевой, закономерно подвели научную мысль к пониманию общих основ народно-песенной речи, к необходимости разработки специальных аналитических приемов, позволяющих наиболее эффективно исследовать эти общие основы. Методическая линия, намеченная работами Лопатина — Прокунина и Линевой, к сожалению, не была по достоинству оценена и не получила непосредственного продолжения. Поэтому к изучению слоговой ритмики, к пониманию важности и необходимости исследования этого феномена наука подходила в дальнейшем не наикратчайшим путем, который обеспечивал анализ песни по совокупности вариантов. Это понимание очень медленно выкристаллизовывалось в работах общего характера. Некоторые из них мы и рассмотрим под интересующим нас углом зрения.

Исходной среди таких работ в нашем обзоре должна быть названа уже упоминавшаяся монография Сокальского¹. Исследуя ритмическое строение русской и отчасти украинской народной музыки, Сокальский стремится главным образом установить неделимую единицу песенной речи (полустих), обосновать принцип слогочислительности в применении к русскому песенному стихосложению, охарактеризовать его метрику и ритмику. Как уже отмечалось, ритмику нескольких вариантов одной песни Сокальский также анализирует. Однако его анализы в силу указанных выше причин не приводят, а лишь подводят к пониманию и слоговой ритмики, и ритмической формы песни. В этой связи особенно интересны те моменты исследования, в которых говорится о служебной роли словесных повторов в ритмическом

¹ Сокальский П. П. Русская народная музыка. Харьков, 1888, с. 211—356.

строении песни, о первоначальной основе песенного стиха, о «ритмическом фасоне»¹.

Один из аспектов ритмической концепции Сокальского, именуемый в литературе музыкально-тактовой теорией песенного стиха, был развит Ф. М. Колессой на украинском материале². Слогочислительная структура украинской песни подробно рассмотрена Колессой на уровне полустиха. Соотнесение слоговой структуры полустиха с тактовым делением соответствующей фразы напева позволило ему сформулировать концепцию музыкально-синтаксической стопы. Хотя к пониманию значения слогового ритма в народной песне Колесса по сравнению с Сокальским продвинулся ненамного, все же один момент в его работе должен быть отмечен. Это — абстрагированная от звуковысотного компонента песни запись слогоритмических формул. К моделированию Колесса прибегал, но в минимальной степени (суммирование кратких — в основном, слог на два звука — внутрислоговых распевов), поскольку в украинской и особенно в западноукраинской песне, на которую Колесса опирался в своем исследовании, слоговая ритмика в значительной степени совпадает с собственно музыкальной.

Особое значение для становления рассматриваемого метода представляют многочисленные изыскания в области песенной ритмики, выполненные К. В. Квиткой. Они показательны во многих отношениях и для исчерпывающей оценки требуют специального исследования. Из этих работ, в частности, видно, как медленно и постепенно осознавалось ученым определяющее значение анализа слогоритмической структуры в изучении народной песни.

В своих первоначальных исследованиях ритмики Квитка отталкивается от замечательной, по его словам, работы Колессы³. Так, в статье «Ритмическая форма типа АВВА в песнях славянских народов» он рассмат-

¹ Указ. работа, с. 259—269, 272, 286, 287, 313 и др.

² Колесса Ф. М. Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907 (см. оттиск из «Записок Наукового Товариства ім. Шевченка», т. 69—76).

³ Квитка К. В. Избранные труды в двух томах, т. I. М., 1971. с. 37.

ривает ритмическую форму строфы, состоящей из двух пар семисложных стихов¹. Хотя в статье уже весьма отчетливо выделены структурные уровни стиха, мелодии, строфы и слогового ритма, Квитка, как и Колесса, говоря о музыкально-ритмическом элементе, апеллирует не к формулам слогоритмической структуры, но к тактовому строению соответствующих полустихам мелодических фраз². То же и в статье «Песенные формы с вдвое увеличенными ритмическими группами»³, являющейся продолжением предыдущей. Вместе с тем понимание слогового ритма как важного компонента структуры песенной формы в обеих статьях достаточно прозрачно. Это проявляется, в частности, в том, что отбор песен для анализа (в первой статье) и систематизация песен (во второй) осуществлены по принципу совпадения слоговой ритмики в объеме строфы в этих песнях. Впервые сформулированные в названных статьях приемы моделирования слогового ритма из собственно музыкального (по выражению Квитки, — «руководящие принципы для определения схем песенных форм») следует считать значительным научно-методическим достижением фольклористики. Таких принципов Квиткой названо три: суммирование длительностей звуков внутрислогового распева, выравнивание пунктирного ритма и соответственный учет пауз⁴.

В последующих работах Квитки осознание факта существования слогоритмического инварианта в песенном фольклоре становится все более и более четким. Он называет этот феномен «ритмической формой песни» и записывает в виде формул слогового ритма⁵.

Особенность работ Квитки, затрагивающих область народно-песенной ритмики, состоит в том, что острие

¹ Указ. работа, с. 37—45.

² Там же, с. 40.

³ Там же, с. 48—59.

⁴ Там же, с. 50.

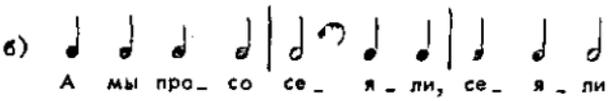
⁵ См. его статьи: «Украинские песни о матери-детоубийце», «Амфибрахий в украинских народных песнях», «Песни украинских зимних обрядовых празднеств», «Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен», «Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян» (все статьи имеются в двухтомном собрании «Избранных трудов» Квитки).

исследования в них направлено обычно не на саму ритмику, а на проблемы более общего характера: установление границы распространения локальных песенных стилей, изучение явлений общности в музыкальных культурах славянских народов, происхождение и эволюцию песенных форм и др. Сама же ритмика в этих работах выполняет роль важнейшего исследовательского инструмента. Возможно, поэтому конкретных ритмических форм песни Квиткой рассмотрено сравнительно немного — десятисложник (5+5), семисложник с повтором трехсложной группы (4+3), восьмисложник (4+4) и некоторые другие:

3

а) 

Со_зы_вал ко_роль бо_та_нок де_вок

б) 

А мы про_со се_я_ли, се_я_ли

в) 

За реч_ко_ю за Дерь_в_ю

Однако, несмотря на это, ученому удалось проникнуть в сущность явления уже довольно глубоко. Опираясь на анализ большого фактического материала, Квитка пришел к мнению, что для исследования исторических связей в песенном фольклоре славянских народов ритмические формы важнее мелодических, что именно они в подавляющем большинстве случаев являются определяющим моментом в возникновении песенных напевов, опорой памяти в их традиционном поддержании и варьировании¹. Это существеннейшее наблюдение позволило Квитке понять одну из причин «безнадежности» (по выражению самого ученого²) принятых им попыток исследования генезиса и эволюции песенных форм у различных народов: «Вследствие недостаточности материала, собранного с сознательно поставленной целью исторического исследования во

¹ Квитка, т. I, с. 194.

² Там же, с. 44.

всеславянском охвате, не наступила еще пора для попыток генетической систематизации подмеченных общих явлений. Факты, отобранные для обобщений, пока возможно объединить лишь в группы по чисто морфологическому принципу»¹. Другими словами, в результате многочисленных попыток историко-генетического исследования Квитка пришел к выводу, что морфологическое описание фактического материала должно предшествовать попыткам его генетического истолкования². При этом в основу морфологического описания песенного фольклора Квитка обоснованно положил ритмическую форму песни.

Знаменательно также и то, что Квитка, зная по собственному опыту, сколь затруднительны на первых порах историко-генетические исследования фольклора, вместе с тем был близок к пониманию наиболее эффективного пути преодоления этих затруднений. В одной из своих статей он писал: «Для изучения биологии народного песнетворчества нужны не только исследования эволюции и дивергенции одних лишь ритмических типов с привлечением к каждому абстрагированному типу образцов разных песен, но также монографии, в которых прослеживалось бы полиморфное прозябание (очевидно, в смысле произрастание — А. Б.) одной песни»³.

Заслугу Квитки в деле изучения слоговой ритмики следует рассматривать не только в научном, но и в педагогическом плане. Методику слогоритмического анализа песни ему удалось привить в период своей научно-исследовательской деятельности в Московской консерватории большой группе последователей и учеников. Так, В. А. Цуккерман применил подобную методику при рассмотрении вопроса о национальной типичности интонаций свадебной песни «Из-за лесу, лесу темного»⁴. К задаче более общего характера — исправлению закраившихся при фиксации неточностей в подтекстовке —

¹ Квитка, т. I, с. 193.

² Ср. с аналогичным мнением В. Я. Проппа в книге «Морфология сказки». Л., 1929.

³ Квитка К. Избранные труды в двух томах, т. II. М., 1973, с. 179.

⁴ Цуккерман В. А. Камаринская Глиньки и ее традиция в русской музыке. М., 1957, с. 50—55.

эту методику применил Е. В. Гиппиус в текстологическом исследовании песен двух сборников Балакирева¹. Последовательное развитие квиткинская методика анализа песни получила также в работах А. В. Рудневой, являющейся ученицей и непосредственным продолжателем научных традиций Квитки в Московской консерватории. Результаты обширных исследований структуры русского песенного стиха сведены Рудневой в изящную типологическую таблицу, мимо которой не может пройти теперь ни один исследователь². Не менее ценны ее многочисленные анализы отдельных песен, большая часть которых пока, к сожалению, не опубликована.

Итак, анализ нескольких вариантов одной песни на основе их эквиритмического сопоставления зародился на рубеже XIX—XX вв. в работах Лопатина и Линевой. Анализ слоговой ритмики получил права гражданства в музыкальной фольклористике в качестве важного исследовательского инструмента в трудах, главным образом, ученых московской школы фольклористов, сложившейся в течение последних сорока лет в стенах Московской консерватории. (В этой связи к уже названным именам К. В. Квитки, А. В. Рудневой, Е. В. Гиппиуса, В. А. Цуккермана необходимо присоединить имена Л. В. Кулаковского, Т. В. Поповой, В. И. Харькова, Н. М. Бачинской, Б. И. Рабиновича, В. М. Щурова и некоторых других фольклористов.)

В заключение обзора упомянем еще две работы общего характера: «Ритмические основы белорусской народной музыки» В. И. Елатова и «У истоков народной музыки славян» В. Л. Гошовского. Автор первой из названных книг с работами Квитки, как это следует из приведенного им обширного списка использованной литературы, в момент написания книги знаком не был³.

¹ Балакирев М. Русские народные песни. Редакция, предисловие, исследование и примечания Е. В. Гиппиуса. М., 1957, с. 229—255.

² Руднева А. В. Ритмика стиха и напева в русской народной песне. «Известия Института музыки Болгарской АН», т. XIII, 1969, с. 303—333.

³ Упомянута лишь одна статья — «Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен». См.: Елатов В. Ритмические основы белорусской народной музыки. Минск, 1966, с. 218.

Не имея возможности опереться на достижения Квитки, Елатов вынужден был самостоятельно искать пути изучения песенной ритмики. Им разработана концепция песенной синтагмы. Ритмическая синтагма, являющаяся наряду с текстовой и мелодической синтагмами одним из трех компонентов песенной синтагмы, представляет собой формулу фактического слогового ритма песенной строки¹. Моделированием фактического и отчасти обобщенного слогового ритма (см. ниже с. 138) Елатов пользуется, но очень неумело, неуверенно, допуская порой ошибки принципиального порядка². Являясь ценным вкладом в изучение белорусской народной музыки, книга Елатова вместе с тем к методике анализа песенной ритмики прибавляет, к сожалению, немного, если не считать ряда верных наблюдений общего характера.

В противоположность Елатову Гошовский написал свою книгу³ под большим влиянием идей и методов Квитки. Это обусловлено, очевидно, тем, что параллельно с написанием своей книги Гошовский работал над составлением и комментированием квиткинского двухтомника избранных статей. Стремясь заложить основу музыкального славяноведения, Гошовский также пользуется методикой слогоритмического анализа, по-своему разрабатывает ряд методических аспектов, прилагает их к более широкому кругу проблем. Основное внимание Гошовского направлено на вопросы мелогеографии, песенных диалектов, миграции народных песен, межнациональных (главным образом внутриславянских) фольклорных связей и этногенеза, то есть как раз на те вопросы, которым, по словам Квитки, должно было бы предшествовать подробное морфологическое описание песни. Таким образом, в методологическом плане книга Гошовского представляет собой, в сущности, повторение этапа, пройденного Квиткой, что, естественно, не умаляет других достоинств работы.

¹ Указ. работа, с. 62—63, 39.

² См., например, с. 71—72, 116—119.

³ Гошовский В. Л. Истоки народной музыки славян. М., 1971.

Из приведенной выше характеристики двух направлений в изучении народной песни, на наш взгляд, достаточно четко вырисовывается их естественная взаимообусловленность. Одно направление дополняет другое, и наоборот. Действительно, с одной стороны, изучение песни по совокупности вариантов неизбежно подводит к необходимости обращения к слоговой ритмике, как единственной основе для эквиритмического сопоставления напевов. С другой — исследование наиболее общих закономерностей искусства устной традиции с помощью слоговой ритмики, как исследовательского инструмента, в качестве весьма существенной предпосылки предполагает изучение песни по совокупности вариантов. Это обстоятельство делает очевидной необходимость объединения указанных направлений, что, в свою очередь, дает возможность сформулировать важный аналитический метод музыкальной фольклористики. Этот метод состоит в целенаправленном сборе достаточно большого количества разнообразных вариантов одной песни (по месту и времени записи) для моделирования формул слогоритмического инварианта, являющегося важнейшим народно-песенным феноменом и единственной основой для сравнительного изучения всех других музыкальных и поэтических элементов песни.

В порядке дальнейшего обоснования метода выделим для обсуждения следующий круг вопросов: почему в качестве оптимального объекта, подлежащего изучению данным методом, устанавливается совокупность вариантов одной песни? Каковы количественные и качественные критерии при составлении подборки и почему необходим целенаправленный сбор вариантов? Что такое слогоритмический инвариант песни и каким образом он выявляется? Наконец, почему именно слогоритмический инвариант обеспечивает надлежащую корректность сопоставления между собой не только ритмических, но и других элементов строения песни?

Специфика бытия народно-песенного творчества бесписьменной традиции состоит в том, что каждая песня, как в известном смысле целостное фольклорное явление,

существует и проявляет себя во множестве более или менее сходных между собой вариантов. Понятно, что единичный, наугад взятый вариант не может дать сколько-нибудь полного научного представления о песне. Чтобы судить о ее общих закономерностях, необходимо проанализировать по крайней мере два-три различных варианта. Как подсказывает накопленный нами аналитический опыт, десяток вариантов песни, если только она принадлежит к одному слогоритмическому типу, уже обеспечивает некоторый аналитический простор и надежность обобщающих заключений. Однако для понимания песни не только как некоей целостной данности, но и как частицы национального песенного фольклора в целом, то есть для выявления ее генетических и функциональных связей с другими песнями, а также для предположений о ее возникновении и путях эволюции, необходимо охватить анализом десятки и даже сотни вариантов. Именно сопоставление вариантов одной песни является наиболее эффективным путем для уяснения законов слоговой ритмики и накопления аналитических наблюдений для последующих историко-генетических и других обобщений.

Имеющиеся в наличии материалы (опубликованные и неопубликованные) дают возможность составлять подборки в среднем, по-видимому, не более, чем по 10—15 вариантов каждой песни. Поэтому формулируемый в настоящей статье метод изучения песенного фольклора включает в себя в качестве существенного момента целенаправленный сбор вариантов в полевых условиях. Направленность полевых изысканий зависит от исследуемой песни, она может быть самой разнообразной и потому здесь нами не обсуждается.

Составление вариантных подборок ставит перед исследователями проблемы не только количественного, но и качественного, принципиального порядка. В частности, возникает вопрос, какими критериями следует руководствоваться при отнесении вариантов к подборке той или иной песни. Понятие «вариант» еще не получило в музыкальной фольклористике достаточного теоретического толкования¹. А одного поэтического текста,

¹ В этом отношении применительно к поэтическому тексту филологами сделано гораздо больше. Можно сослаться, в частности, на

который в этом вопросе служит обычно известным ориентиром, во многих случаях оказывается недостаточно. Однако положенное в основу данного метода сравнительное изучение вариантов как раз и предполагает, помимо прочего, определение степени вариантного родства отдельных записей песни, устанавливаемое в результате анализа всей совокупности вариантов.

Центральным моментом метода является анализ песенной слоговой ритмики. Он состоит в моделировании обобщенных структур слогового ритма. Техника моделирования довольно сложна и, главное, в литературе почти не обсуждалась. Поэтому данный вопрос необходимо рассмотреть несколько подробнее.

Обычно в песнях развитой протяжной формы можно выделить четыре уровня ритмической организации ее словесного и музыкального компонентов. Поясним это на какой-либо конкретной песне. Возьмем для примера сравнительно позднюю лирическую песню «Вы не дуйте, ветерочки»¹:

4 $\text{♩} = 72$

1. Ой, да вы не дуй - те - ка ли ве - те - ро... оч - ки,

не... ой, не сду - вай - те с го... с гор сне - жо - чки.

интересную статью С. Н. Азбелева «Основные понятия текстологии в применении к фольклорному материалу», снабженную подробной библиографией по вопросу. См. сб.: Принципы текстологического изучения фольклора. М.—Л., 1966, с. 260—302.

¹ В нашем распоряжении имеется восемь вариантов напева и слов этой песни. Из них семь записаны в Горьковской области (см.: Нестеров А. А. Народные песни Горьковской области. М., 1972, № 32—34; остальные не опубликованы; приводимый в примере № 4 вариант записан мною и хранится в фонде расшифровок Фольклорной комиссии СК РСФСР под № 8815). Восьмой вариант записан в Вятских Полянах Кировской области (см. Русские народные песни, напевы М. Ф. Малкиной. Сост. С. И. Пушкина. М., 1963, № 19).

2. Не сду - вай - те с гор... да с гор сне - жо... о - чки,

ю... ой, не ко - лышь - те си... да си, не мо - ре.

Вы не дуйте, ветерочки,
 Не сдувайте с гор снежочки.
 Не колышьте сине море.
 Сине море колыхливо,
 В море рыбица пуглива,
 Красна девица тосклива.
 Все сердечушко изныло,
 Ретивое перболело —
 Давно милого не вижу,
 Голоса его не слышу,
 Голосочка — три годочка!
 Пойду с горя в чисто поле,
 Там поймаю канарейку,
 Посажу ее во клетку
 За серебряну решётку.
 Спрошу, спрошу канарейку:
 — Где мой милый пьет-гуляет,
 Где надежду пропивает?

Прежде всего сравним фактический ритм чередования слогов в этой песне с собственно музыкальным ритмом ее мелодии:

5

Музыкальный ритм 23 РИТМ ЕД.

Слоговой ритм 13 РИТМ ЕД.

Ой, давы не дуй - те - ка ли ве - та - ро... оч - ки,

15
РИТМ
ед.

11
РИТМ
ед.

Не...ой, не сду_вай _ те с го...г гор сне_жо _ чни.

При этом сравнении нетрудно заметить, что слоговой ритм является менее сложным, менее дробным. Так, если в мелодическом ритме на одну строфу приходится 42 ритмические единицы, то в слоговом ритме их всего 24. Однако дело не только в количестве ритмических единиц. Важнее другое. А именно то, что слоговой ритм, в силу своей разреженности, замедленности по сравнению с музыкальным ритмом, отодвинут в восприятии как бы на второй план. В этом смысле слоговая ритмика по отношению к звуковой расположена в иерархии ритмической организации песни «этажом ниже».

Обратим далее внимание на то, что явление распетости слога, отличающее музыкальную ритмику от слоговой, наблюдается не только в музыкально-звуковом, но и словесном компоненте песни. Так, некоторые слоги, например, «роч», «с гор» и др., оказываются раздробленными в результате словообрыва — одного из характернейших приемов распевания в русской протяжной песне. Нередко в место словообрыва вставляется частица или односложное слово (как в частице «не», см. пример № 5), и слог оказывается раздробленным не на две, а на три (или более) слоговые единицы, то есть становится еще более «рассредоточенным», распетым¹.

Чтобы выявить ритм чередования основных слогов текста, необходимо, очевидно, освободиться от элемен-

¹ Арсенал средств рассредоточения словесного компонента в русской народной песне значителен. Не претендуя на исчерпывающее перечисление, назовем еще следующие: различного рода огласовки, многочисленные вставные односложные частицы, вставные двусложные слова, повторы отдельных слов и целых словесных групп. Сюда же может быть отнесен пунктирный ритм, который допустимо трактовать и как элемент украшения, и как своеобразный прием дробления.

тов, выполняющих функцию растягивания словесного текста песни¹. Как и при моделировании слогового ритма, «свертывание» рассредоточенного текста происходит с помощью суммирования — тот или иной элемент дробления опускается, а его длительность приплюсовывается к основному слогу словесного текста². Однако здесь уже не может иметь место простое, механическое суммирование. Здесь моделирование должно быть обосновано как действие, обратное по отношению к дроблению, слово- и слогоразрывам, вставным словам и всем другим перечисленным средствам развертывания, рассредоточивания словесного текста. Другими словами, свертывание должно основываться на учете некоторых специфических закономерностей анализируемого варианта. Уяснить эти закономерности, как правило, нетрудно в процессе анализа путем сопоставления аналогичных элементов рассредоточения текста, имеющих в различных строфах одного варианта песни или в разных вариантах одной и той же песни. Но бывают, конечно, и трудные случаи.

Обратимся снова к слоговому ритму песни «Вы не дуйте, ветерочки» (см. пример № 5) и проделаем с ним, в соответствии с вышеизложенным, процедуру «свертывания» словесного текста. В результате получим следующую формулу обобщенного слогового ритма³:

¹ Как отличить слоги, выполняющие функцию рассредоточения текста, от основных — особый вопрос данного аналитического подхода. Специально рассматривать его в настоящей статье мы не имеем возможности, а в общих чертах суть его можно понять из последующего изложения.

² В этой связи специально подчеркнем, что при моделировании обобщенного слогового ритма строфы необходимо исключить произвольное отсечение тех или иных ритмических элементов, встречающееся изредка в литературе (см., например, Елатов В. «И. Ритмические основы белорусской народной музыки, с. 72, 118; По следам одного ритма. Минск, 1974, с. 84, 93—96). Принцип двойного кода, применяемый при моделировании обобщенной слоговой ритмики Гонювским, также приводит в конечном счете к произвольной деформации слоговой ритмики (см., например, моделирование слогового ритма песни «Вдоль по улице» в книге «У истоков народной музыки славян», с. 26—27).

³ Описание самой процедуры свертывания мы опускаем, надеемся, что читатель сможет сделать это самостоятельно.

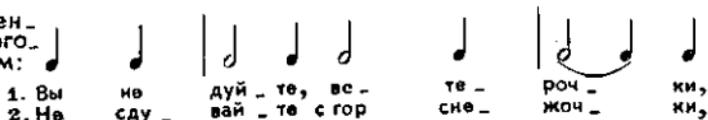
Слоговой ритм:



13(11) ритм. ед.

1. Ой, да вы не дуйте ка ли ве те ро... оч ки,
2. Не сдувай те с го... да с гор сне жо... оч ки,

Обобщенный слоговой ритм:



8 ритм. ед.

1. Вы не дуйте, ве те ро ч ки,
2. Не сдувай те с гор сне жо ч ки,



11(12) ритм. ед.

Не... ой, не сдувай те с го... с гор сне жо ч ки.
Не... ой, не ко лышь те си... да си не мо ре.



8 ритм. ед.

Не сдувай те с гор сне жо ч ки.
Не ко лышь те си не мо ре.

Эта формула обладает замечательным свойством инвариантности как в отношении слогочислительной структуры слов (8+8 слогов), так и в отношении ритма песенного произнесения слогов. Это значит, что какую бы из строф данного варианта песни мы ни взяли для свертывания в ней элементов распетости и рассредоточенности ее музыкально-поэтического текста, мы почти всегда получим нерассредоточенный словесный текст, имеющий одну и ту же слогочислительную структуру (в данном случае — 8+8 слогов) и одну и ту же ритмическую конфигурацию слогов и от (см. пример № 6) ¹.

Далее, чтобы исключить элементы рассредоточенности поэтического текста полностью, обратим внимание еще на те повторы, которые выполняют конструктивную роль в образовании песенной строфы. К ним относятся: повтор целого стиха, повтор его части, повтор части стиха в соединении с припевными словами, повтор рефрена и некоторые другие. Не имея возможности рассматривать здесь все типы строфического строения, ограничимся иллюстрацией к сказанному толь-

¹ Нерассредоточенную модель строки словесного текста песни будем называть далее стихом.

слоговой ритм, обобщенный слоговой ритм в объеме строфы и обобщенный слоговой ритм стиха (слогоритмический период). Заметим, что уровни перечислены в порядке увеличения степени обобщенности, нарастающая свойства глубинности представляющих их ритмических структур песни.

В этом отношении особенно ощутимо противостояние первых двух уровней двум последним. Хотя музыкальный ритм напева и фактический ритм чередования слогов песни, как отмечалось выше, воспринимаются разными планами, оба они — реально звучащие ритмические структуры, действующие непосредственно на органы чувств. В этом смысле их можно рассматривать лежащими на поверхности явления, то есть поверхностными ритмическими структурами песни. В то же время обобщенные слоговые ритмы строфы и стиха — ритмические структуры только мыслимые, воображаемые (исследователем — сознательно и обоснованно в процессе слогоритмического анализа, традиционным носителем — подсознательно в процессе пения). За этими уровнями, в противоположность первым двум, целесообразно закрепить название глубоких ритмических структур. Отличительным признаком глубоких структур, а также показателем их значимости для традиционных носителей песни является свойство инвариантности, которым в большинстве случаев ни музыкальная ритмика, ни фактическая слоговая ритмика в силу вариационности песни не обладают. Будучи наиболее значимым инвариантом во временной, процессуальной сфере народно-песенного музыкального мышления, формула обобщенного слогового ритма на уровне стиха (и отчасти на уровне строфы) оказывается своего рода универсальной мерой музыкального времени.

Прежде чем охарактеризовать значение обобщенной слоговой ритмики для поддержания устной народно-песенной традиции, необходимо сделать ряд терминологических пояснений, соотносящих вводимые нами понятия обобщенного слогового ритма строфы и стиха с терминами «ритмическая форма песни» и «ритмическая синтагма». Перечисленные термины различаются между собой в отношении, главным образом, степени

обобщенности обозначаемых ими структур слогового ритма. Так, ритмическая синтагма у Елатова — это формула фактического слогового ритма песенной строки и нередко песенной строфы. Предпринятая им попытка придать ритмической синтагме значение единицы ритмической структуры песни, соотнесенной со строкой народного стиха, не достигла цели в силу того, что Елатов не пользуется техникой моделирования обобщенной слоговой ритмики. Именно по этой причине в одной из своих последних работ Елатов, изучая в песнях различных жанров следы П-ритмосинтагмы (так названа им формула слогового ритма нераспетого варианта лирической песни «Поле чистое») о присутствии ее в распетых образцах вынужден лишь догадываться¹. Таким образом, несмотря на то, что и ритмическая синтагма Елатова, и наш слогоритмический период соотнесены со стихом, дистанция между этими понятиями значительная.

В противоположность Елатову, Квитка и Гошовский, пользующиеся термином «ритмическая форма песни», прилагают его в отношении главным образом слогового ритма строфы, а не стиха, и к тому же — не фактического слогового ритма, а обобщенного. Квитка применял только три простейших приема обобщения ритма (см. выше, с. 128), поэтому ему не удалось достичь понимания существа явления распетости текста. Гошовскому известно понятие «нераспетый стих», однако насколько корректно он применяет его в анализах, сказать трудно, так как Гошовский пользуется в своей работе в основном не слоговотной, а буквенной записью ритмической формы песни. Вместе с тем совершенно ясно, что ни Квитка, ни Гошовский не предприняли попытку освободиться от элементов повторения словесного текста, расположенных не внутри строфы, а в совокупности всех строф варианта, с тем чтобы выделить единичный ритмический элемент (ритмическую единицу) песни. В этой связи становится очевидным, что термин «ритмическая форма песни» в работах Квитки и Гошовского почти не выходит за пределы

¹ Елатов В. И. По следам одного ритма, с. 35, 69—70, 74, 81, 95.

понятия «обобщенный слоговой ритм в объеме строфы».

Таким образом, вводимое нами понятие обобщенного слогового ритма в объеме стиха и обслуживающий его термин «слогоритмический период» вбирают в себя одновременно попытку и выделить единичный ритмический элемент песни, и сделать это достаточно обоснованно, в опоре на закономерности мелодико-ритмического распева песни. Слогоритмический период является инвариантом по крайней мере совокупности вариантов одной песни. Он обнаруживается аналитически с помощью моделирования песенного стиха и обобщенной слоговой ритмики путем снятия всех элементов повторения (слов, слов, групп слов и целых строк), а также иных по сравнению с повторением элементов дробления песенной речи. Во избежание недоразумения заметим, что наряду с песнями, в основе строфического строения которых лежит один слогоритмический период (как в рассмотренной песне «Вы не дуйте, ветерочки»), существуют и такие, строфа которых складывается из двух или нескольких слогоритмических периодов различной конфигурации.

Обобщенная слоговая ритмика является важнейшим свойством музыкально-поэтических произведений устной традиции. Песенные произведения композиторского творчества этим свойством не обладают. Поэтому можно утверждать, что каждое произведение фольклорной традиции в своей основе строится на слогоритмическом периоде, и, наоборот, песня, имеющая в основе известный слогоритмический период, может быть с достаточным основанием отнесена к той или иной фольклорной традиции.

Подчеркивая роль обобщенной слоговой ритмики в механизме поддержания музыкально-фольклорной традиции, необходимо выделить два аспекта: функциональный и генетический. Все исследователи, изучавшие те или иные структуры обобщенной слоговой ритмики, отмечали возможность их интерпретации в генетическом, эволюционном плане. Действительно, значение обобщенной слоговой ритмики в этом отношении трудно переоценить. Можно только пожалеть, что при исследовании генезиса фольклора к изучению слогового ритма наша наука прибегала явно недостаточно.

Об этом свидетельствует, в частности, то, что кристаллизация обсуждаемого метода и внедрение его в научную практику, на наш взгляд, неоправданно затянулись.

Наряду с генетическим не менее важным является функциональный аспект вопроса, в литературе почти не затрагивавшийся. Можно указать лишь на некоторые попытки установить связь между структурами обобщенного ритма, с одной стороны, и жанрово-тематическими и эстетическими свойствами фольклора — с другой¹. Какова же функция обобщенного ритма в механизме поддержания устной, фольклорной традиции — проблема не только не проясненная, но по существу, еще и не поставленная. Основопологающим в этой проблеме должно стать наблюдение о свойстве инвариантности обобщенной слоговой ритмики как показателе ее значимости для традиционных носителей песни. Анализ конкретных форм проявления свойства инвариантности, подкрепленный аналогичными наблюдениями в области ладообразования, позволяет прийти к выводу о том, что именно обобщенная слоговая ритмика является тем уровнем организации песни устной традиции, на котором осуществляется в сознании традиционных носителей того или иного варианта единение его музыки и слов.

В этой связи принципиальное значение приобретает также положение о моделировании обобщенного слогового ритма, как действия, обратном распеванию, рассредоточению песенного текста². Необходимо отметить

¹ Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971; Елатов В. И. По следам одного ритма. Минск, 1974.

² В литературе, упомянутой в обзоре, техника моделирования обобщенного слогового ритма разрабатывалась главным образом с точки зрения нужд систематизации и каталогизации материала. Так, Квитка рассматривал моделирование как средство «упрощения, без которого нельзя охватить и привести в систему бесконечное ритмическое разнообразие» песенного материала (Квитка, I, с. 161). Некоторую ограниченность и формальность в подходе Квитки отметил в свое время Гиппиус (см. М. Балакирев. Русские народные песни. М., 1957, с. 235). Однако Гошовский прошел мимо предостережения Гиппиуса и усугубил эту тенденцию, дополнив квиткинскую технику моделирования рядом формальных приемов — принципами двоичной системы и десцендентной ритмики (В. Гошовский. У истоков народной музыки славян. М., 1971, с. 24—25).

только, что результат этого специфического «обратного действия» (то есть формулы обобщенного слогового ритма), в силу продолжительности и сложности процесса распевания, должен истолковываться не столько как форма, послужившая исходной по отношению к анализируемой, сколько как модель, «мыслимая» носителем традиции в процессе исполнения данной песни, то есть в первую очередь не в генетическом, а в функциональном плане¹.

Техника моделирования обобщенной слоговой ритмики почти совсем не разработана. При наличии известных аналитических навыков моделирование слогоритмического периода возможно во многих случаях на основе одного-двух вариантов песни. Однако последующая проверка результатов моделирования на большой подборке вариантов необходима и для изучения строфических форм реализации слогоритмического периода, и для увеличения надежности анализа. В идеале должны учитываться все известные варианты песни, включая переходные и гибридные.

Для разработки техники моделирования необходимо, очевидно, безотлагательное выполнение самих анализов, не дожидаясь того момента, когда уже для многих песен можно будет составлять достаточно большие выборки вариантов. Вместе с тем ясно и то, что назрела необходимость написания работы, специально посвященной вопросам методики слогоритмического анализа, в которой были бы суммированы и систематизированы уже известные приемы и которая давала бы возможность начинающему такую работу фольклористу быстро приобщиться к довольно трудоемкой и сложной на первых порах процедуре анализа, заметно отличающейся от традиционной музыковедческой, применяемой к произведениям композиторского творчества. Очевидно, что в такой работе желательно было бы поставить проблему правомерности моделирования при выведении общих закономерностей песни. Для этого необходимо изучить вопрос о корректности различных сторон процесса мо-

¹ Что касается известного факта совпадения формул обобщенного слогового ритма одних песен с фактическим слоговым ритмом других, это вопрос особый, связанный с генезисом песни. Для краткости изложения мы его здесь опускаем.

делирования. Особое внимание следует обратить на то, что имеется возможность не только получить об этом представления теоретико-гипотетического плана, но и в какой-то степени проверить их обоснованность экспериментальным путем.

Из опыта собирательской работы известно, что некоторые, как правило, очень опытные народные певцы (хотя не все и не всегда) в процессе пересказа протяжной песни (практика записи песни, начиная со второй—третьей строфы, не с пения, а с пересказа встречается довольно часто) нередко очень «умело» пропускают вставные слова, междометия, восклицания, разрывы слов и т. п., то есть делают не что иное, как моделирование глубинной (по сравнению с пропеваемым вариантом) структуры стиха, «свертывают» рассредоточенный напевом стих. В этой связи возникает вопрос, а нельзя ли воспользоваться этим обстоятельством и преднамеренно записывать в ряде случаев полный текст песни дважды—с пения и с пересказа, с тем чтобы в дальнейшем иметь возможность сравнительного изучения модели нераспетого стиха, записанной с пересказа, с аналогичной, полученной аналитическим методом с пропетой версии¹. Очевидно можно, и не только в отношении поэтического текста песни, но также и напева. Нам известен случай, когда певица, исполнявшая свадебный плач, невольно продемонстрировала «свертывание» и стиха, и напева². Наблюдение «свертывания» певцом напева возможно, по-видимому, далеко не во всех народно-песенных жанрах, но лишь, в известном смысле, в специфических, какими являются, например, плачи и причитания, а также трудовые артельные припевки³.

¹ Следует подчеркнуть, что такую методику записи можно рекомендовать только как преследующую специальную цель. Что же касается вариантов, две-три строфы которых записаны магнитофоном, а остальные — с пересказа, хотя и очень «квалифицированного», нетрудно видеть, что они являются неполноценными как с точки зрения требований полной и наиболее точной фиксации произведения устного народного творчества, так и для целей экспериментального исследования проблемы корректного моделирования.

² Банин А. А., Вадакария А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области. Новгород, 1974, с. 69—70.

³ См.: Банин А. Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971 (ср., например, №№ 6—10 с № 11—13).

Обращая внимание читателей на метод слогоритмического анализа песенных вариантов как наиболее перспективный, собственно музыкально-фольклористический метод исследования, мы тем самым не отрицаем необходимости развития и конкретного приложения в нашей работе также и других научных методов, исследующих иные по сравнению со слоговой ритмикой стороны фольклорных явлений. Однако важно подчеркнуть, что моделирование формул обобщенного слогового ритма необходимо не только для ритмико-типологического изучения вариантов. Являясь универсальной (в известных пределах) мерой музыкального времени песни, обобщенная слоговая ритмика оказывается единственной при сличении вариантов основой для адекватного сопоставления других важнейших компонентов песенного языка — мелодико-ритмического, ладо-интонационного, мелодико-гармонического, поэтико-ритмического, формообразующего, исполнительского и др¹. Исследование вариантов одной песни, выполненное без анализа ритмической модели типа, к которому они принадлежат, не может дать желаемых результатов, нередко приводит к неточным выводам, поскольку не имеет верной основы для сопоставления².

Подытоживая исторические и логические аргументы, приведенные в обоснование метода, можно сказать, что требования, предъявляемые к объекту исследования,

¹ В этой связи интересным представляется следующее наблюдение И. А. Истомина над мелодико-гармоническим компонентом песни: обобщенное гармоническое последование, выводимое из сопоставления нескольких версий звуковысотной реализации формул обобщенного слогового ритма (чему у Истомина соответствует понятие «сопоставленных и естественно сочетающихся разделов музыкальной формы») бурлацких припевов, по его мнению, не является сколько-нибудь универсальной мерой музыкального времени и характеризует лишь отдельную запись припевки (см.: Истомин И. А. Закономерность распределения звуков в музыкальных формах. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1975, с. 10—11, 15).

² В качестве примера можно указать на неточную характеристику двух вариантов песни «Вниз по матушке по Волге», их структуры, тактировки, темпа исполнения (см. Мохирев И., Харьков В., Браз С. Народные песни Кировской области. М., 1966, с. 321); эта же причина лежит в основе ошибочного мнения З. В. Эвальд о том, что пинежские варианты песни «Вниз по матушке по Волге» являются якобы «индивидуализированными крестьянскими распевами» (подробнее об этом см. на с. 69).

обусловлены как спецификой бытия произведений бесписьменной традиции, так и спецификой самого метода, его направленностью на выявление общих закономерностей песни. Выделение совокупности вариантов одной песни в качестве объекта слогоритмического исследования позволяет, кроме всего прочего, должным образом соблюсти принцип, по которому морфологическое описание песни должно если не предшествовать, то по крайней мере несколько опережать ее историко-генетическое исследование.

В заключение посмотрим, каковы исследовательские возможности слогоритмического метода, каков наиболее эффективно решаемый с его помощью круг вопросов, задач и проблем.

Изложенное в предыдущих разделах статьи показывает, что важнейшей задачей слогоритмического исследования должен стать анализ отдельной песни как целостного фольклорного явления. В сфере музыкально-поэтического творчества устной традиции песня осознается ее носителями в качестве единичного явления на основе, главным образом, поэтического текста, а также мелодии. В этой связи важно ориентировать предлагаемый метод не столько на теоретически мыслимую модель песенного варианта (ей следует отводить роль аналитического инструмента), сколько на реально существующую мелодическую и поэтическую вариантность песни, являющейся, несмотря на эту вариантную множественность, художественным, музыкально-поэтическим целым. Только при таком условии изучение идейно-эстетической сущности народной песни оказывается прочно увязанным с открываемыми техникой эквиритмического сопоставления возможностями широкого историко-генетического исследования.

Еще Квитка в статье «Украинские песни о матери-детоубийце» указал на необходимость монографического исследования отдельных песен (см. выше, с. 130). К такому же выводу пришел И. И. Земцовский¹.

¹ Земцовский И. О вариантности протяжных песен. «Сов. музыка», 1960, № 7, с. 107.

Подробное исследование по совокупности вариантов наиболее общих закономерностей хотя бы двух-трех десятков характернейших русских народных песен действительно позволило бы в значительной мере углубить и расширить наши представления об эстетической сущности и законах развития русского музыкального фольклора. Однако, как это ни парадоксально, но мы до сих пор еще не имеем ни одного сколько-нибудь убедительного исследования отдельной песни. Причина этого состоит, по нашему мнению, в том, что большинство имеющихся попыток в методическом отношении ориентировано некорректно¹. Характерным для них является чрезмерный упор на поэтический текст, на сходство в интонационном плане, привлечение ограниченного числа вариантов и, главное, игнорирование слогоритмического анализа. Первой попыткой восполнить указанный пробел можно считать содержательную статью Б. И. Рабиновича, написанную на основе анализа 56 мелодических вариантов рекрутской песни «Петербургская дорожка»².

Направленность и цели слогоритмического изучения совокупности вариантов одной песни могут быть, очевидно, самыми разнообразными: раскрыть музыкально-поэтическую целостность фольклорного произведения, его эстетическую сущность; очертить границы генетически единой «песенной семьи», образуемой этой совокупностью вариантов; подкрепить правомерность реконструкции ранней и потому несовершенной записи одного из этих вариантов³; показать стилистическую многожанровость песни в целом или одного из ее вариантов и т. д. В центре внимания при этом оказываются те компоненты песни и общие закономерности ее строения, которые характеризуют данную песню как таковую и позволяют отличить ее от других песен. Ясно,

¹ См., например, Гиппиус Е. «Эй, ухнем», «Дубинушка». История песен. М., 1962; Кани-Новикова Е. Рассказы о песнях («Среди долины ровныя»). М., 1963; Рубцов Ф. Песня о народном бедствии. В сб.: Статьи по музыкальному фольклору. М.—Л., 1973, с. 146—157 и др.

² Рабинович Б. И. Стилевой анализ песни «Петербургская дорожка». В сб.: Музыкальная фольклористика, вып. I. М., 1973.

³ См., например, статью А. В. Рудневой в том же сборнике.

что для характеристики совокупности вариантов песни как чего-то единообразного, целостного ими можно ограничиться.

Однако существуют проблемы, для решения которых этого недостаточно: вместе с центростремительными тенденциями в совокупности вариантов будет необходимо рассматривать и центробежные, то есть те особенности песенного языка, которые связывают песню данного типа и жанра с песнями других типов, других жанров, наконец, с песнями иных народов. К числу таких можно отнести проблему реставрации записей русской народной песни конца XVIII—начала XIX в., несовершенных в отношении главным образом подтекстовки напева. Большие возможности слогоритмический метод анализа открывает перед исследователями жанровых особенностей песни. В исследованиях отдельных жанров он позволяет не только выделить внешние, непосредственно ощутимые жанрово-стилистические признаки, но и вскрыть специфику глубинной структуры жанра, проследить его генезис. Еще более перспективно выглядит приложение данного метода к изучению междужанровых связей и влияний. Реализация указанных возможностей в конкретных исследованиях способна, на наш взгляд, в значительной степени приблизить постановку и решение проблем общетеоретического порядка, таких, как исследование совокупности песенных жанров русского фольклора, соотношение нескольких стилистически внутренне однородных регионов, охватывающих русскую этническую территорию в целом, закономерности национального народно-песенного мышления, его генезис, эволюция и связи с фольклорными традициями других народов и пр. Более того, для успешной разработки теории русского фольклора выполнение слогоритмических исследований представляется нам необходимой предпосылкой.

Из проблем общетеоретического порядка особо следует выделить проблему русского народно-песенного мышления и связанный с ней вопрос о народно-песенном стихосложении. Музыкально-поэтическая речь протекает в двух основных плоскостях: звуковысотной и временной. С первой из них связана интонационная сущность музыки, со второй — ритмическая. Связующей между ними является ладовая специфика песни. Ясно,

что область народно-песенного мышления не ограничивается ритмикой, тем более слоговой. Вместе с тем очевидно, что основные формообразующие начала народно-песенного мышления лежат не столько в звуковысотной, сколько во временной, процессуальной плоскости музыки. Развертываясь во времени, узловые ритмоинтонации народной песни, а также ее важнейшие центры ладовой организации располагаются в песенной строфе не случайно, но в определенном соответствии с ритмом песенного произнесения значащих слогов текста. Поэтому есть много оснований надеяться, что в исследованиях обобщенной слоговой ритмики удастся не только вскрыть коренные законы ритмо- и формообразования народной песни, но и соотнести с ними известные ладоинтонационные срезы мышления и, следовательно, более целесообразно упорядочить и объяснить их. В этом смысле слоговой ритмике принадлежат в области народного музыкального мышления ключевые позиции.

По сравнению с исследованиями интонационных и ладовых структур анализы народно-песенной ритмики, к сожалению, немногочисленны. Изучение слоговой ритмики находится на начальном этапе, но уже сейчас, исходя из имеющихся работ, можно наметить перспективу изучения конструктивных основ народно-песенного мышления в области ритмо- и формообразования, указать на существенные в этом отношении находки, которые при последующем широком подкреплении фактическим материалом могут достичь уровня общих закономерностей.

Как показывает изучение обобщенного слогового ритма, основным принципом русского народно-песенного мышления в области ритмо- и формообразования является слогочислительная конфигуративная ритмика. Особенность слогочисления в народно-песенном мышлении состоит в том, что слоги «считаются» в слогоритмическом периоде не механически, а ритмически: последовательности слогов в стихе с помощью чередования слоговот различной длительности придается та или иная ритмическая конфигурация. Поскольку слогоритмический период является главным и наиболее устойчивым фактором структурирования потока музыкального времени в песне, он и должен стать основным звеном в исследованиях ритми-

ческих закономерностей народно-песенного мышления. Именно поэтому анализ вариантов должен предполагать получение слогоритмического периода в основном виде¹.

Для изучения структуры слогоритмического периода следует выделить три возможных уровня рассмотрения: изучение особенностей проявления слогоритмического периода в целом как инварианта песенного типа, изучение специфики строения отдельных его элементов, а также исследование строфических форм реализации слогоритмического периода. Наблюдений в этой области пока еще очень мало. Отметим два, на наш взгляд, наиболее существенные. Оба они относятся к трансформациям слогоритмического периода в целом.

В литературе сравнительно давно описан слогоритмический период тонического девятисложника с взаимной компенсацией двух «помеченных» долей (см. пример № 9а)². Новые исследования песен, принадлежащих к этому типу, на более широком фактическом материале показали, что существует и другая его модификация, которую можно охарактеризовать как слогоритмический период, подвергшийся трансформации сдвига его граней на постоянную величину музыкального времени³:

¹ В этой связи отметим, что в уже упоминавшейся ценной статье Б. И. Рабиновича моделирование обобщенной слоговой ритмики не доведено до конца. Приведенная в ней схема не является слогоритмическим периодом, так как в ней остались «несвернутыми» повторы целого стиха и даже отдельных слоговых групп. Наш анализ одного из вариантов этой песни (см. Пушкина С., Григоренко В. Приокские народные песни. М., 1970, № 79) дал такой слогоритмический период:

8

де - гер - бур - ска - я до - рож - ка, Мос - ков - ска - я ши - ро - ка.

9
8(?) сл.

Вместе с тем полученная Рабиновичем формула заслуживает внимания как удачный опыт схематического описания строфической реализации слогоритмического периода.

² Цуккерман В. А. Камаринская Глинка и ее традиции в русской музыке, с. 51—52.

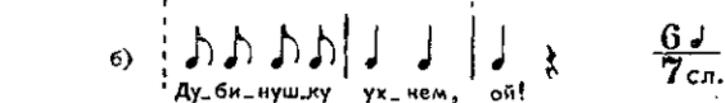
³ См. также Банин А. А., Вадакарня А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области, с. 70—72. Отметим, что явление сдвига граней слогоритмического периода ощу-

а)  $\frac{9}{9}$ сл.

б)  $\frac{9}{9}$ сл.

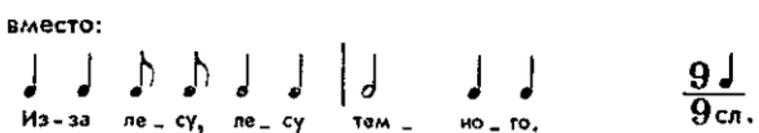
В известном смысле аналогичное явление сдвига граней, но более сложное, имеет место также в слогоритмическом периоде «Дубинушки»¹:

а)  $\frac{6}{8}$ сл.

б)  $\frac{6}{7}$ сл.

Другой пример преобразования слогоритмического периода, более универсальный по сравнению со сдвигом граней, — двукратное увеличение всех его слоговых времен². Слогоритмический период в иных вариантах излагается как бы в увеличении:

11  $\frac{9}{9}$ сл.

вместо:  $\frac{9}{9}$ сл.

тил и Цуккерман. Свое наблюдение он описал под названием «круговая структура» (указ. работа, с. 55—57).

¹ Подробнее об этом см. на с. 40—50, 81.

² Факт изложения напева песен, имеющих одинаковую ритмическую форму периода, различными счетными единицами едва ли не первым в литературе отметил Квитка в статье «Песенные формы с вдвое увеличенными ритмическими группами» (1923 г.), хотя и не придал этому факту принципиального значения (см. Квитка, т. I, с. 49—50).

В таких вариантах конфигурация слогоритмического периода та же, что и в обычных, и, следовательно, музыкальное время при исполнении песни отсчитывается той же единицей. Однако течение музыкального времени внутри самой единицы как бы замедлено, уплотнено. Это выражается в замедлении темпа произнесения слогов в слогоритмическом периоде (как правило, не менее, чем в полтора раза) и в заполнении их бóльшим количеством звуковых и слоговых элементов дробления. Явление двукратного увеличения слоговых времен не следует смешивать со случайным выбором ритмических длительностей при расшифровке фонограмм. Чтобы убедиться в действительно более плотном наполнении слогов музыкальным временем, достаточно сопоставить между собой два варианта напева: обычный и распетый. Характерным внешним показателем данного явления служит обычно переосмысление метрического строения распетого напева (если только оно ощущается достаточно отчетливо).

Двукратное (и даже четырехкратное) увеличение слоговых времен мы наблюдали первоначально в произведениях трудового артельного жанра. Нами было высказано предположение о его генезисе как об отражении в напевах переменности темпа артельных работ¹. В дальнейшем это же явление удалось обнаружить в свадебных песнях и причитаниях², в песнях лирических, хороводных и некоторых других жанрах. Накопленных наблюдений в этой области теперь вполне достаточно, чтобы утверждать: двукратное увеличение слоговых времен является одним из важнейших законов эволюции русского народно-песенного мышления. В связи с этим естественно напрашиваются следующие вопросы: если наше предположение о генезисе явления правильно, то когда произошло смещение данного навыка в качестве принципа развития напева (принципа мышления) с трудовых артельных припевок на песни других жанров? И нет ли в самой специфике музыкального мышления устной традиции предпосылок для возникновения или сохранения этого принципа?

¹ Банин А. Трудовые артельные песни и припевки, с. 64—65 и др.

² Банин А. А., Вадакарня А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области, с. 73—74.

При изучении особенностей конфигурации слогоритмических периодов необходимо прежде всего поставить проблему отображения поэтической ритмики стиха, связанной с ударностью или неударностью слога или иными закономерностями стиха в слоговой ритмике песенного произнесения этого стиха, выражающейся в различной долготе слогов. Как показывают наблюдения, тем слогам стиха, которые выделены или ударением, или положением в стихе (если речь идет о силлабическом стихе), или каким-либо другим способом, в формулах слогоритмического периода соответствуют, как правило, более длительные слоговоты.

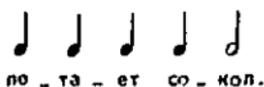
Указанная корреляция между ритмикой стиха и слоговой ритмикой его произнесения позволяет выделить несколько типов слогоритмической конфигурации, связанных с особенностями стихосложения. Это прежде всего наиболее распространенные конфигурации «силлабического» и «тонического» типа.

В конфигурациях «силлабического» типа половинная, более длительная слоговота появляется на последнем, как правило, неударном слоге, если только общее количество слогов в стихе (или в полустихе) нечетное:

12



$$\frac{(8+6)}{(7+5)} \text{сл.}$$



В конфигурациях «тонического» типа половинной слоговотой подчеркивается главное ударение тонического стиха, приходящееся на третий слог от его конца (см. примеры №№ 9 и 11).

Представляет интерес в этом отношении и проанализированная песня «Вы не дуйте, ветерочки» (см. выше, с. 135). Ее стих имеет достаточно четко выраженную стопную организацию (хорей), а формула слогоритмического периода, в полном соответствии с высказанным наблюдением, наделяет каждый ударный слог хорей вдвое более длительной слоговотой (см. пример № 7).

Кроме названных типов, можно наблюдать и другие, связанные как с принципами стихосложения (например, различные конфигурации смешанного, «силлаботонического» типа), так и с иными, еще малоизученными факторами, повлиявшими на генезис некоторых народно-песенных форм. В качестве примера такого особого типа можно назвать слогоритмические периоды песен «Дубинушка» и «Вниз по матушке по Волге», на конфигурацию которых оказали влияние ритмы артельного труда¹.

Формы конфигурации слогоритмического периода являются в известных исторических пределах инвариантами. На них-то и опирается музыкальная память народа, в них секрет устойчивости глубоких народно-песенных традиций, передаваемых от поколения к поколению изустно. Вместе с тем эти инварианты не являются абсолютно неизбылемыми, раз навсегда данными. Они подвержены исторической эволюции, и эволюция этих форм есть одновременно эволюция народно-песенного мышления.

С формулами обобщенного слогового ритма тесно связан нераспетый стих, особенно с формулой слогоритмического периода, которая не только придает ему конфигурацией слогонот тот или иной характерный ритм, но и является мерой, устанавливающей границы стиховых строк. Важнейшая особенность нераспетого стиха заключена в постоянстве его количественной слоговой нормы.

Основной трудностью в решении вопроса о ритмике стиха является непостоянство количества слогов в стиховой строке, записанной непосредственно в процессе исполнения песни. Очевидно, что метод слогоритмического анализа, располагающий понятием «нераспетый стих», переводит проблему народно-песенного стиха в принципиально иную плоскость. С помощью этого метода народно-песенный стих оказывается возможным рассмотреть не как произвольно выхваченный словесный компонент песни, оторванный от напева, но как существенную составную часть народно-песенного мышления, органически сочетающего в себе и музыкальное, и поэтическое начало. В литературе уже указывалось

¹ Подробнее об этом см. на с. 77—79, 81.

на недопустимость изучения народно-песенного стиха в отрыве от напева, поскольку эта разновидность стиха никогда не декламируется. Однако не было ясно сказано, каким образом при его исследовании должен учитываться музыкальный компонент песни. Метод слогоритмического анализа песенных вариантов может дать и на этот вопрос вполне определенный ответ.

1972 г.

А. М. Мехнецов

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПЕСЕННОГО СТИЛЯ СТАРОЖИЛОВ ТОМСКОГО ПРИОБЬЯ

Традиции народно-песенного творчества русских в Сибири представляют собой малоисследованную область музыкальной фольклористики. Между тем уже имеющиеся материалы по сибирскому фольклору дают основания к поискам ответа на ряд важных вопросов истории русской песни не только в Сибири, но и в других районах позднего (XVI—XVII вв.) расселения русских. В частности, вопросы формирования песенных традиций и стиля, занимая центральное место среди проблем сибирского музыкального фольклора, тесно соотносятся и с проблематикой фольклора районов Среднего и Нижнего Поволжья, южных и крайних северных районов России, Урала и др. Из широкого круга исследовательских задач, на решение которых опирается проблема формирования традиций музыкального творчества русских в Сибири, первостепенную важность имеют задачи выявления признаков местного песенного стиля, соотношения сибирских и русско-европейских фольклорных традиций, определения зависимости между складом традиции и комплексом предпосылок и условий ее формирования.

В настоящей статье¹ дается оценка стилевых осо-

¹ В основу статьи положены результаты анализа материалов фольклорных экспедиций, предпринятых автором в 1966—1972 гг. в различные районы Западной Сибири и главным образом— в Томскую область и Тобольский район Тюменской области.

В экспедициях было обследовано около 200 населенных пунктов и записано на магнитофонную ленту 1500 напевов и инструментальных наигрышей. Среди них имеется 285 свадебных, 480 хороводных, 580 лирических песен, а также песни календарные, бытовые, частушки и наигрыши на различных инструментах. В исполнении принимало участие свыше 700 человек.

бенностей песенной культуры, сложившейся на основе первоначального слоя фольклорных привнесений в районах Томского Приобья¹. Кроме того, предпринята попытка установления некоторых сторон самого процесса образования фольклорных традиций указанного региона.

Характерной чертой современного состояния народной музыкальной культуры Томского Приобья является необычайное многообразие стилистически неоднородных песенных традиций, пестрота и неопределенность размещения ареалов отдельных фольклорных явлений. Такое общее состояние музыкального фольклора находится в прямой зависимости от особенностей процесса заселения края — от неравномерности его в хронологическом отношении, различной интенсивности и направления переселенческих потоков и др. Вследствие этих причин на территории исследуемого района Сибири сложились различные историко-культурные группы русского населения, музыкальный быт которых и характер песенных традиций в целом значительно отличаются друг от друга. Рассматривая местные песенные традиции в обусловленности их формирования историко-этнографическими, социально-экономическими и другого рода предпосылками, оказывается возможным проследить по крайней мере два основных музыкально-этнографических слоя: старожильческий (фольклорные традиции в поселениях XVII—XVIII вв.) и новосельческий (фольклорные традиции в поселениях второй половины XIX — начала XX века). Кроме того, в ряде поселений XIX века бытуют песенные традиции, которые условно можно определить как традиции смешанного или переходного типа.

Уже предварительный анализ экспедиционных материалов дает возможность отметить наиболее существенные черты общей картины музыкального быта поселений каждого музыкально-этнографического слоя. Так, в старожильческих поселениях достаточно однород-

¹ К Томскому Приобью относится обширная территория, охватывающая, кроме приобских районов Томской области при устье Томи, пограничные с Томской областью поречные (по Оби и Томи) районы Кемеровской и Новосибирской областей, имеющие исторически сложившиеся экономические и культурные связи с Томском.

ный по жанрам и по сюжетам песенный фольклор отличается и значительная общность стиливых признаков. Напротив, песенные традиции новосельческой культуры, сохраняя в неизменной форме особенности фольклора тех мест, откуда ведут свое происхождение отдельные компактные группы переселенцев конца XIX — начала XX века, бытуют лишь как локальные очаги переселенческого фольклора. В группе поселений, где бытуют традиции, как мы условно назвали, смешанного или переходного типа, можно наблюдать интересные явления разной степени трансформации первоначальных фольклорных привнесений в сторону сближения их (и по составу жанров, и по стилистическим признакам) с традициями старожильского слоя. Вместе с тем для песенной культуры довольно большой группы сел с неоднородной этно-культурной характеристикой, в силу специфических условий образования этих сел или факторов их последующего социально-экономического развития, характерны тенденции к разрушению ведущих жанров традиционного крестьянского фольклора, неустойчивость в принадлежности к одному какому-либо музыкально-этнографическому слою, стилистическая разнородность.

Естественно, что проблемы первоначального формирования музыкально-поэтических традиций края, выявления стилистических признаков, отличающих сибирский склад русских песен, в большой мере связаны с исследованием старожильского музыкально-этнографического комплекса.

Многочисленные данные историко-этнографического характера указывают на преобладающее значение в ранний период освоения Сибири переселенческих потоков из северных губерний Русского государства — из бывших Олонецкой, Архангельской, Вологодской, Пермской и Вятской¹. Это дает основания предполагать

¹ Так, например, в царском наказе 1606 года томским письменным головам М. Ржевскому и С. Бартеневу говорится: «...и велети пашенных и посадских людей призвати и с Перми и с Вятки и с Солей Вычегодских на льготу охочих людей... чтобы в Сибирских городех посад наполнити и на пашню людей назвати... а будет из ратных и ис плотников и ис тех ис посошных, которые... похотят в Томский город в пашенные люди, и им тех людей примати, на подмогу им давати... и сажати на пашню» (цит. по работе З. Я. Бояршиновой «Насе-

существование тесных связей старожильской культуры с традициями северно-русских областей¹. Вместе с тем в сложном процессе формирования традиций и стиля песен Томского Приобья важную роль играли и фольклорные привнесения из других областей Европейской части России, в частности — из южных областей, районов поселения казачества.

Специфика образования первоначального фольклорного слоя, так же как и комплекс условий его последующего развития, нашли отражение в особенностях песенных традиций отдельных групп старожильческих

ление Томского уезда в первой половине XVII века». В кн.: Труды Томского Гос. ун-та. Томск, 1950, т. 122, с. 123). О массовом самовольном переселении крестьян из северных районов России см. в одной из грамот около 1646 года: «...Государю ведомо учинилось, что с Руси, с поморских городов, с Устюга Великого, с Соли Вычегодской, из Перми, с Вятки, с Кевроли, с Мезени и из иных русских городов, с посадов и уездов сошли в Сибирь посадские и многие крестьяне от хлебного недороду и бедности — с женами и детьми с своих тяглых жеребьев и начали жить в Сибирских городах и уездах» (цит. по книге Д. Н. Беликова «Первые русские крестьяне — насельники Томского края». Томск, 1898, с. 7).

Интересно замечание о происхождении первопоселенцев в Сибири, сделанное более ста лет назад Н. С. Щукиным: «В любом сибирском городе или деревне спросите у стариков: откуда пришли их деды? Вам укажут на Архангельск, Вологду, Тотьму, Устюг и другие северные города. Подобно тому, в Вологде и теперь каждого скоробогатого называют Сибиряком» (см.: Щукин Н. С. Народные увеселения в Иркутской губернии. В кн.: Записки РГО по отделению этнографии, т. 2. СПб., 1869, с. 383).

¹ О преимущественной роли северно-русских традиций в процессе формирования старожильской культуры свидетельствует, например, и тот факт, что уже П. А. Словцов, С. И. Гуляев и В. И. Даль, рассматривая особенности говора сибиряков-старожилов, отмечали его прямое родство с господствующим на Севере «низким», окающим говором, в отличие от говора «свысока», преобладающего к югу от Москвы. П. А. Словцов же в своем «Историческом обозрении» дает следующее заключение: «Сибирский говор есть говор устюжский, подражатель новгородского. Сибирь обыскана, добыта, населена, обстроена, образована все устюжанами и их собратией, говорившей тем же наречием» (см.: Историческое обозрение Сибири. СПб., 1886, с. 78).

В пользу сибирских и северно-русских историко-этнографических связей можно привести, в частности, и замечание Д. Н. Беликова по поводу старожильского народного календаря: «Доселе крестьяне Томского и Кузнецкого округов высоко чтут праздник 8 июля. Они чтут его не потому, что это праздник Казанской иконы Божьей Матери, а потому, что то Прокопьев день, т. е. день преподобного Прокопия Устюжского, считающегося покровителем всего Вологодского края» (см.: Беликов Д. Н., указ. изд., с. 8).

поселений¹. Однако частные признаки своеобразия музыкального фольклора того или иного села или группы поселений, представляя несомненный интерес для исследования закономерностей формирования традиций русско-сибирского склада, тем не менее не нарушают ведущей, самой существенной черты старожильческой песенной культуры в целом — замечательной стилевой общности, единства всей системы принципов музыкально-поэтического творчества. Эта черта проявляется в характеристике различных сторон старожильческого фольклора — в значении отдельных песенных жанров и в их сюжетике, в формах бытования и исполнительских приемах, а также в особенностях ладо-интонационного строения, приемах формообразования и характере многоголосия томских песен.

Признаки общности, единства традиции удобно проследить на примере хороводных песен — жанра, вобравшего в себя наиболее существенные, типичные черты песенной культуры старожил Томского Приобья.

Чтобы представить значение хороводных песен в быту сибирской деревни, сошлемся на замечание С. И. Гуляева, который писал о хороводах бывшего Горного округа Колывано-Воскресенских заводов: «Представляемые мною песни известны почти всей массе обитателей горного округа, тесно сроднены с их памятью, повсюдно и всегда (подчеркнуто С. Гуляевым. — А. М.) участвуют в лучших мгновениях жизни тамошней»².

¹ По нашим наблюдениям, в исследуемом районе можно выделить такие основные группы:

- а) группа поселений при Оби от села Кругликово до Ново-Троицкого (Сафроново, Кожевниковский район) — условно называемая Вороновская группа;
- б) Шегарская, или Маркеловская, группа (Шегарский район);
- в) Усть-Томская — села при устье Томи. К этой группе относятся и села по реке Поросу, а также села вниз по Оби до села Кривошеино;
- г) Окологородная — в округе г. Томска по правому берегу Томи;
- д) Томь-Сосновская — в округе Сосновского Острога при устье реки Сосновки.

Кроме перечисленных здесь групп, следует выделить старожильческие поселения по Московско-Иркутскому тракту к востоку от Томска и Нарымскую группу сел.

² «Отечественные записки», т. 3. СПб., 1839, с. 57.

Необычайная популярность и исключительное значение хороводных песен в жизни старожильческих поселений находят выражение в богато развитой традиции хороводов и объясняют хорошую сохранность жанра. Достаточно сказать, что в материалах фольклорных экспедиций хороводным песням принадлежит почти треть всех фонозаписей. Причем в их числе — устойчивые варианты песен, записанных еще в 30-х годах прошлого века («Сидит олень под кустиком», «Венчик ты мой», «Черна ягодка сморсдинка» и др.)

Значение «хороводных игрищ» (святочных вечеров, весенних игр и хороводов) далеко не исчерпывалось только собственно игровым их содержанием — хороводные песни составляли естественную часть наиболее важных событий деревенской жизни. Встречаются, например, упоминания о вечёрках, приуроченных к «свадебной игре» (на девичник), о вечёрках на помочах. Вполне очевидна и тесная связь хороводов с обрядами календарно-земледельческого круга. Причем эта связь оказывается тем более определенной, что в старожильческих селах совершенно отсутствует цикл собственно календарно-обрядовых песен, но существует строгая приуроченность хороводных песен к различным периодам крестьянского календаря¹.

Несомненно, что отдельным внутрижанровым разновидностям хороводных песен свойственны различные стилистические оттенки, выражающиеся в особенностях содержания, характере напевов и преимущественном значении для данного вида тех или иных элементов стиля. Так, в частности, различная предназначенность зимних вечерочных («святочных») и весенне-летних хороводных, круговых песен соответствует различной динамике их сюжетного развития и формам музыкально-поэтической строфы.

Для сюжетов вечерочных песен, игровая суть которых заключалась в «припевании» молодца к девушке

¹ С. И. Гуляев писал по поводу приуроченности сибирских хороводных песен: «Лету и зиме присвоены особенные круговые песни... Некоторые из этих песен поются преимущественно зимою, то есть с Рождества до Масляницы, и большею частью на святках, почему и называются святочными; иные весной и летом на улицах». (Гуляев С. И. Этнографические очерки южной Сибири. В кн.: Библиотека для чтения, т. 90. СПб., 1848, с. 60—63).

(или наоборот) с непременным поцелуем в завершении, более характерна динамическая последовательность ряда действий и положений, в чем легко убедиться, если сравнить, например, вечерочную песню «У нас молодцы хорошенькие» с весенней круговой «Ох, да (в) нас по морю»:

а) У нас молодцы хорошенькие, да

Сертуки у них коротенькие.

Они быются, колотятся, да

У ворот убиваются:

«Кто бы, кто бы нам воротушки открыл, да

Кто бы, кто бы ночевать пригласил».

Одна девушка удобрилася, да

Для сироточки промолвилася.

Пригласила сиротинку ночевать, да

Приказала красных девок целовать.

б) Ох, да в нас по морю,

В нас по морю, морю си... синему,

В нас по морю, морю синему.

Ох, да по синему,

По синему, по Волынскому,

По синему, по Волынскому.

Ох, да плывет лебедь,

Плывет лебедь с лебедятами,

Плывет лебедь с лебедятами.

Ой, со малыми, со,

Со малыми со дитятами,

Со малыми со дитятами... и т. д.

Наряду с динамическим развитием сюжета, для вечерочных песен характерны простые формы напева — как правило, структуры типа «вопрос—ответ». Кроме того, к особенностям, выделяющим группу вечерочных среди других видов хороводных песен, следует отнести и традицию исполнения нескольких текстов на один напев-формулу (об этом же свидетельствуют высказывания исполнителей: «вечерочная — век на один голос» или «сколько я знаю вечерочных — всё один мотив»).

Динамическое развитие песенного сюжета, простые формы музыкально-поэтической строфы характерны и для части круговых песен весенне-летнего периода, главным образом для круговых, сопровождаемых игрой, а также и для песен собственно игровых.

В отличие от вечерочных особенностей композиции весенне-летних ходовых песен, соответствующие их назначению (лирическое высказывание как обязательный элемент весенней обрядности) и характеру хореографического оформления (ходить «веревочкой», «долгим» и «косым» кругом и т. д.), выражаются в развернутом изложении сюжета, сложных построениях напева и поэтической строфы. Эти черты, как и вообще характерный для весенне-летних ходовых песен широкий внутрислоговой распев, спокойный, а порой и медленный темп сближают ходовые песни с протяжными лирическими¹. На близость к протяжным лирическим указывает и четко выраженная строфичность напевов хороводных песен, подчеркнутая использованием особых приемов кадансирования. Обращает на себя внимание также то, что среди многообразных форм хороводных песен в старожильческой традиции совершенно отсутствуют слитные, «бескадансовые» формы, формы без четкой, подчеркнутой устойчивым кадансом цезуры между концом одной и началом другой строки напева. На наш взгляд, это явление весьма значительное. Оно позволяет предположить, что в процессе формирования старожильческой песенности указанная специфика строфического строения была одним из принципов композиции хороводных песен. В значении принципа композиции строфичность напева подчеркивает единство традиции и служит одним из признаков стиля хороводных песен.

К характерным признакам композиции томских хороводных песен относится построение напева без традиционного в хороводах припева-формулы типа «люли, люли», «Дунай мой, Дунай» и т. п. Такие типовые припевы в старожильческой традиции встречаются лишь как исключение. И в частности, среди хороводных песен с припевом «Ай, люли, люли», записанных в районах Томского Приобья, только песня «Как у ключика» в полной мере относится к старожильческой традиции и имеет широкое распространение, тогда как остальные, единичные записи песен с типовым припевом следует рассматривать как особые случаи позднейших стилисти-

¹ Не случайно поэтому в сибирских селах некоторые лирические песни приурочены к весенним хороводным играм и бытуют как хороводные.

ческих наслоений («Собирайтесь, девки, в круг», «У нас семь молодцов» — в варианте из села Варюхино).

Характеристика форм музыкально-поэтической строфы и соотношения поэтического текста с напевом в хороводных песнях старожильческой традиции представляет сложный комплекс вопросов и служит автору темой специального исследования. Ограничиваясь здесь определением лишь самых общих признаков строения хороводных песен, отметим, что среди различных композиционных форм сочетания напева и текста в музыкально-поэтической строфе по своему значению выделяются следующие:

$$1) \text{ для вечёрочных песен } \frac{\text{напев}}{\text{текст}} = \frac{\text{ав}}{\text{ав}} + \frac{\text{ав}}{\text{вс}} + \frac{\text{ав}}{\text{сд}}$$

1 $\text{♩} = 98$ с. Керчуганово

1. Бе - жал, бе - жал конь по
2. Си - на гри вый конь по
3. Со - вер нул ся конь по
у нас

бе - рень тень - река - ку, да
кру - ла со ко - му, да
ла - ко го ко - ня да

си - не гри - вый конь по
со - вер нул - ся конь по
пря - мо в де - ви ци на
ши -

кру - (у) - тень - ко - му.
ла - рень со ко - ня.
ро - ко го дво - ра.

$$2) \text{ для ходовых и круговых песен весенне-летнего периода } \frac{\text{напев}}{\text{текст}} = \frac{\text{авв}_1}{\text{авв}}$$

2 $\text{♩} = 62$

с. Ново-Троицкое



3) для части игровых и весенне-летних круговых песен — $\frac{\text{напев}}{\text{текст}} = \frac{\text{аавв}_1}{\text{аавв}}$

3 $\text{♩} = 76$

с. Варюхино



во ты рём ке бы ли дос ки

то н(ы) ки, во ты рём ке

бы ли дос ки то н(ы) ки.

Однако особые признаки отдельных видов хороводных песен, обусловленные спецификой их бытовой (игровой) функции, различной приуроченностью и способами исполнения¹, входят в общий, определенный их жанровой принадлежностью комплекс средств и приемов, характерных для стиля хороводных песен старожильческой традиции.

Одна из наиболее примечательных сторон этого стиля проявляется в типологических признаках ладо- и ритмо-интонационного построения напевов. К таким типологическим образованиям мы относим устойчивые (в разных песнях) формы отдельных мелодических оборотов, имеющих закрепленное место и функции в архитектонике напева, способы их соотношения между собой и другими элементами музыкально-поэтической формы песни в целом. Определяя в конечном итоге особенности общего рисунка напева, подобные образования оказываются ведущей характеристикой, опознавательным признаком тех или иных мелодических образцов хороводных песен. Достаточно ярко типологические черты представлены в рассматриваемом ниже ладо-инто-

¹ Так, например, если сценой для весенних хороводов служат деревенская улица, луг или берег реки, где собирается вся здешняя молодежь (а на съезжих праздниках — и молодежь из других деревень, близких и дальних), то вечерочные песни поются в избе и довольно ограниченным кругом исполнителей.

национальном складе напевов, представляющем один из основных мелодических типов старожильческих хороводных песен.

Возьмем для примера вариант широко распространенной в районах Томского Приобья вечерочной песни «Ты шкатулочка, шкатулочка моя»:

4 $\text{♩} = 70$ с. Усть-Сосновка

Ты шка - ту - лыч - ка, шка - ту - лыч - ка
 - ка мо - я, да шка - ту - лыч - ка
 но - во - бро - н(ы) - зы - ва - я.

Здесь очевидно, что эмоционально-образная сущность мелодического построения первого раздела формы (1—6 такты) связана с динамичностью нисходящего квинтового оборота, ярким сопоставлением крайних тонов и подчеркнутой опорностью на тон *до*, роль которого в организации мелодического движения¹ представляется убедительной — именно к нему направлена энергия этого движения. Бесспорной, на наш взгляд, является оценка и самого поступенного нисходящего движения в квинте как типового мелодического оборота, занимающего по своему значению (так же, как и выразительное сопоставление крайних тонов квинты) место центрального интонационного тезиса начального раздела напева. Причем его мелодический контур и функция

¹ При определении формы мелодического движения в хороводных песнях Томского Приобья имеются в виду главным образом особенности движения нижнего голоса хоровой партитуры, поскольку в силу сложившейся здесь традиции основная звучащая масса располагается в партии нижнего голоса. Нижний голос выполняет роль ведущего, основы интонирования, на нем сосредоточена большая интонационно-смысловая нагрузка.

5 $\text{♩} = 76$

Во - ро - та бы - ли не за - пер - ты - е...

$\text{♩} = 70$

Я мо - гу - то, мо - гу по го - рен - ке хо - дить...

$\text{♩} = 62$

Со - би - ра - ли - ся, со - би - ра - (а) - ли - ся...

$\text{♩} = 78$

На - ша вдо - вуш - ка при - бран - чи - та бы - ла...
дин - ка...

$\text{♩} = 66$

Чёр - на я го - да смо - ро - дин - ка...

$\text{♩} = 70$

У нас мо - под - цы хо - ро - шень - ки - е...

$\text{♩} = 86$

Шли - то дев - ки, да ли по - шли. Э...

$\text{♩} = 78$

Всё по - шла дев - ка, да всё по - шла.

$\text{♩} = 44$

Си - не - е мо - ре...

сохраняются при всем многообразии интонационно-ритмического оформления начального раздела напевов рассматриваемого типа, в том числе и тогда, когда подготовка и движение к основному опорному тону раздела бывают значительно расширенными либо, наоборот, предельно сжатыми, лаконичными. В этом нетрудно убедиться, если сопоставить ряд начальных построений напевов старожильческих хороводных песен (см. пример № 5).

Такая интонационная форма начального раздела, являясь неперменной в напевах данного типа, встречается, и довольно часто, в других ладо-интонационных структурах хороводных песен. В плане определения признаков стилевой однородности жанра (и традиции в целом) это обстоятельство оказывается одним из важных фактов, подчеркивающих образование в старожильческих песнях типовых мелодических построений.

Признаком, в большей мере, чем интонационный склад первого раздела, определяющим принадлежность напева к рассматриваемому нами ладо-интонационному типу, служат характерные черты второго раздела (такты 7—10 в примерах №№ 1, 4, 6). Особенности его мелодического рисунка определяются общим нисходящим движением от центрального тона первого раздела (тона *до*) к нижнему опорному тону напева — *соль*¹.

Опорный тон *соль* вместе с предшествующим ему нисходящим мелодическим движением образует сдвиг на новый по отношению к первому разделу интонационный уровень. Возникающее вследствие этого сложное соотношение двух интонационных сфер и представляет собой особенность ладовой системы хороводных песен данного типа.

С точки зрения мелодического развития наиболее насыщенными моментами такой системы оказываются моменты максимального выражения функциональной значимости опорных тонов: 1) момент, фиксирующий

¹ В примере № 6 приведены соответствующие такты песен: «Наша вдовушка прибранчита была» (с. Варюхино), «Невеличка птичка-ласточка» (с. Подломск), «Мне сказали девки» (д. Соломатово), «В хороводе были мы» (с. Кудрово), «Я качу кольцо» (с. Петухово), «У нас семь молодцов» (д. Косогорова), «Во(й), вот пошли» (с. Ворони на Пашня).

6 $\text{♩} = 70$

У нас мо_под_цы хо_ро_ шеньки_е, да сюртучки у чних ко_ро_ теньки_е.

... при сво_ём брат_це ско_лы...

... че_рез мо_ре пе_ре_лё...

... [не уле_]жал, да не с по_той...

... ой, бы ли мы бы...

... ви_то зо..., зо_ло_то...

... [же_]нить_ся хо_тят, все...

... по_шли дев_ки в лес за я...

опорный тон как итог предшествующего мелодического движения и разрешающий напряженность этого движения; 2) моменты сопряжения двух интонационных сфер между разделами формы, между строфами. Сложная смысловая нагрузка на опорные тоны каждого раздела обуславливает их двусмысленность. В первом случае проявляется основная функция опорного тона, когда этот

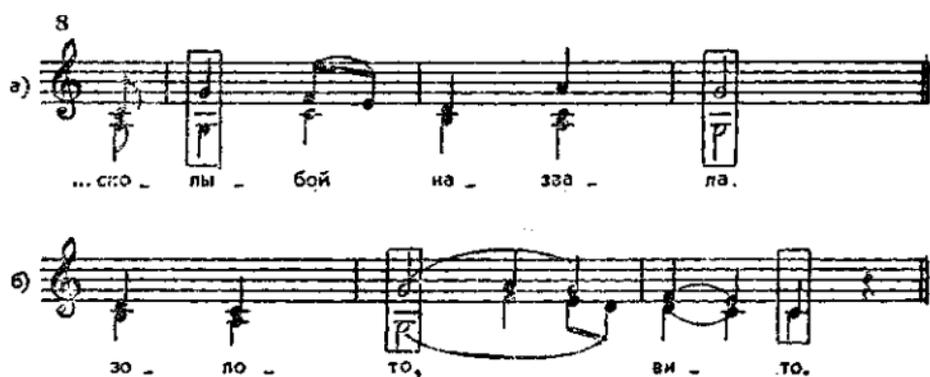
тон становится интонационно-ритмическим центром мелодического комплекса (напева в целом или одной из его частей). Во втором случае действует переменная функция — в интонационной сфере, примыкающей к данному тону, возникают мелодические связи, меняющие направленность своего развития к этому тону, а сам он становится условием образования новой интонационной сферы, нового тоникального уровня. Если выразить схематически структуру мелодического движения к опорным тонам представленных выше разделов напева, то мы найдем, что при обычной для старожильческих хороводных песен кварто-секундовой переменности в первом разделе возникает мелодический ход *силь — ля — соль — фа*, предполагающий смену опорности *до — фа* или *до — ре*. Точно так же во втором разделе, при движении к тону *соль*, мелодическое образование *фа — ми — ре — до* связано с переменностью тонов *соль — до* или *соль — ля*.



Эта переменность часто выражается лишь «на расстоянии», то есть при соотношении второго раздела строфы напева с начальным построением последующей строфы. Такие мелодические последования, подобные характерным оборотам миксолидийского и дорийского ладов, как и сама форма соотношения опорных тонов и интонационных комплексов в общем мелодическом движении, являются типовыми признаками политоникальной ладоинтонационной системы рассматриваемой группы хороводных песен.

Одна из особенностей песен представленного ладоинтонационного типа заключается и в строго закрепленных способах окончания строфы напева — в характере соотношения главных тонов основных разделов с конечным тоном. Высотное положение конечного тона, его отношение к предыдущему и последующему мелодическому построению, играя важную роль в общей эмоцио-

нальной окраске напева, определяет и его ладотональную характеристику, и общий мелодический рельеф песни при ее исполнении от первой до последней строфы. В зависимости от положения конечного тона по отношению к опорным тонам основных мелодических построений можно различить две группы песен: а) с окончанием на основном тоне второго раздела (на тоне *соль*) и б) с возвращением в заключении напева к основному тону первого раздела (к тону *до*):



Как показывают экспедиционные материалы, приведенные два вида окончаний, организуя цезуры разной степени эмоционально-смысловой окраски и напряженности, также относятся к разряду типовых признаков старожильческих хороводных песен¹. Следует обратить внимание и на то, что каждой из названных групп оказываются присущи различные, с точки зрения композиционного строения, формы напевов. В песнях первой группы (с окончанием на тоне *соль*) преобладающее значение имеют формы типа ав, тогда как песни второй группы (с тоном *до* в окончании) отличает форма ав₁. Тот факт, что преобладание той или иной композиционной формы устанавливается в связи с особенностями ладоинтонационного строения напевов, позволяет говорить о существовании зависимости между этими характеристиками.

Определение указанных выше двух видов окончаний как типовых приемов кадансирования уже выводит нас

¹ В небольшой группе песен рассматриваемого ладоинтонационного типа встречается окончание на тоне *ля* (см. пример № 6).

за пределы характеристики песен только данной ладо-интонационной формы и помогает установить общие для старожильческой традиции хороводных песен приемы подготовки конечного тона и организации цезуры. В связи с этим необходимо отметить исключительно важную в композиционной структуре и в музыкальной драматургии песни в целом роль кадансов (заключительных и промежуточных). Здесь имеется в виду расчлененность структуры музыкальной строфы на отдельные мелодические построения. Остановки мелодического движения различной смысловой насыщенности и степени напряженности, создающие более или менее значительные цезуры между фразами, между попевками, — характерная черта песенного стиля старожилков. Как способ организации изложения музыкально-поэтического содержания такая расчлененность напева основана на выразительности сопоставления в общем мелодическом движении отдельных интонационно-ритмических построений. Отражая один из общих принципов стиля старожильческой песенной традиции (см. выше — о строфичности в хороводных песнях), приемы членения напева вместе с тем носят и черты жанровой определенности, в пределах которой можно наблюдать их устойчивые, типовые формы.

Среди способов образования цезуры в хороводных песнях отметим некоторые типические признаки. Уже в приведенных примерах, где отмечались особенности отношения конечного тона к опорным тонам основных разделов строфы напева (см. пример № 8), совершенно четко выявляются и две разновидности мелодической формы заключительного каданса. Анализ показывает, что эти формы образуют типологические ряды (см. пример № 9).

Интонационно-ритмические особенности каждого ряда достаточно выразительны и наглядны. Чтобы полнее представить их значение как типовых приемов формообразования, обратим внимание на следующее. При неизменности своей основной мелодической формы некоторые виды этих кадансов могут выступать не только в завершающей строфу роли, но и в качестве промежуточного каданса — оборота интонационно-ритмической подготовки опорного тона в середине напева или даже в его начале. Так, например, в песне «Я пойду-то

а)

...сколы - ба - а - ло - ся.

...бы - ли дос-ки то - (о)-н(ы)-ки.

...по кру - тень - ко - му.

...ве - ли - ко го(н)-о - ря.

... бы - ли дос - ки то - н(ы) - ки.

б)

...истой, ке рас - хо - ди - ся.

...женит - ся, ко - го су - дарь бе - рет.

... все же - нить - ся хо - тят.

с горя» ритмически четко организованная мелодико-гармоническая форма заключительного оборота, подчеркивающего смысловое значение конечного тона *до*, использована и в середине напева, но уже при утверждении нижнего опорного тона *соль*.

Я пой - ду - то с го - ря да во чис -
 - то, во чис - то по - ле, ох, и во чис -
 - ты - м(ы) - то по - ле, да
 во чис - тѣ... во чис - тѣ - шень - ком.

Таким образом, устойчивые мелодико-ритмические формы кадансирования также входят в систему характерных признаков хороводных песен старожильческой традиции.

Суммируя изложенные наблюдения над стилем хороводных песен, необходимо отметить, что в общей оценке песенной культуры старожилков уже сама по себе возможность выявления типовых элементов стиля, и более того — мелодических типов песен, приобретает важное, принципиальное значение. Группировка в типологические ряды признаков композиционного и ладинотонационного строения хороводных песен, а также оставшиеся за пределами статьи материалы типологического анализа свадебных песен и наблюдения над стилем лирических песен позволяют утверждать, что старожильческий музыкальный фольклор в современном своем состоянии представляет единую в стилистическом отношении песенную культуру.

Важность этого вывода заключается в том, что рассматриваемый нами стиль не является исключительной особенностью песен старожилков только Томского Приобья, а выходит далеко за пределы данного района Си-

бири. Материалы наших экспедиций в Тобольский район, Приобские районы Тюменской области, на Алтай, сравнение этих материалов с публикациями песен Красноярского края дают основания говорить о сопоставимости старожильческого фольклора названных районов Сибири как явлений одного порядка. Поэтому вывод о стилистическом единстве может оказаться одним из центральных положений при постановке проблемы образования русско-сибирских песенных традиций.

Действительно, определение направления и содержания этого процесса в целом находится в тесной связи именно с исследованием вопроса о возникновении общности стиля старожильческих песен, поскольку факт стилевой однородности, характеризующий конечную стадию образования традиции, дает возможность предположить соотношение начального и конечного этапов истории русской песни в Сибири, то есть восстановить общую схему процесса. Так, если установленное единство, рассматриваемое как качество производное, относится к раннему периоду истории музыкальной культуры русских в Сибири (ко времени образования первичного слоя разнородных фольклорных привнесений), то весь процесс представляется историческим актом формирования единых принципов музыкально-поэтического мышления сибиряков-старожилов на основе трансформации стиля фольклорных традиций первичного слоя.

С другой стороны, факт стилистического единства может служить свидетельством того, что процесс образования типических признаков старожильческой песенной культуры проходил в русле сохранности некоторого начально данного однородного качества, то есть, что это единство, как комплекс родовых признаков, было обусловлено спецификой самой начальной стадии процесса, допустим, — преобладающим значением одной из привнесенных традиций, составлявших фольклорный фон сибирской деревни XVII—XVIII вв. При такой направленности в основе процесса — не просто статическая форма сохранности, консервация признаков начально данного единства, а смена значения этих признаков: от характеристики частного (данная привнесенная традиция) в сторону переосмысления их в новом, более важном для них качестве — в значении типологических признаков нового стиля.

Характеризуя общую направленность процесса формирования старожильческой песенной культуры, нужно учитывать и тот факт, что средства музыкально-поэтической выразительности, образующие особый сибирский строй русских песен, не имеют каких-либо принципиальных отличий от системы средств и приемов, сложившейся в традициях различных областей европейской части России. Это означает, что к моменту образования в Сибири русского оседлого населения основные черты интонационного словаря русской песни уже сложились в фольклоре областей коренного русского заселения.

Выделяя в сложной, многоплановой структуре процесса формирования песенной культуры две, на наш взгляд, основные тенденции — трансформацию и сохранность, — ведущие к формированию единой в стилевом отношении традиции старожилков, мы не имеем еще возможности судить в достаточной степени определенно о характере конкретных форм проявления этих тенденций. Решение этой задачи опирается на необходимость проведения сравнительного анализа русско-сибирских и русско-европейских фольклорных традиций. Не ясен также вопрос о том, какую роль отмеченные тенденции играли на разных этапах. Тем не менее, исходя из факта единства стиля старожильческих песен, мы можем предположить, что в процессе формирования песенной традиции (кроме обусловленности возникновения такого единства комплексом специфических требований быта и музыкальной практики поселенцев раннего периода сибирской истории) нашли выражение и общие закономерности нового этапа развития русской культуры XVII—XVIII веков.

В свете этих закономерностей оценка и самого процесса образования песенных традиций в Сибири, и его результатов приобретает смысл фиксации нового уровня в истории русской песни — этапа выявления средств музыкально-поэтической выразительности, обладающих свойством типического, обобщающего разнохарактерное в локальных культурах областей коренного русского заселения, и в этом качестве выступающих в значении элементов общерусского песенного стиля или, говоря условно, реализующих «сибирский вариант» общерусского стиля

1970 г.

С. Л. Браз

НЕКОТОРЫЕ СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЛУЗСКИХ ПЕСЕН

Изучение песен, записанных в последние 15 лет в разных районах Кировской области, показывает, что музыкальный стиль их неоднороден.

В данной статье мы ограничиваем свою задачу исследованием народно-песенного стиля лишь одного из северо-западных районов Кировской области — Лузского¹.

Этногеографическое и историко-хозяйственное развитие Лузского района издавна связано с русским Севером, что не могло не сказаться на местном народном музыкально-поэтическом творчестве, на фольклорных традициях этого района².

Говоря о местном народно-песенном творчестве, мы имеем в виду такие стилевые признаки, как соотношение поэтического и музыкального текстов в двуединном синтетическом музыкальном образе, ритмическая и ладовая организация напевов, характер мелодического

¹ Первоначальное название — Лальский уезд. Записанная на рубеже XVIII—XIX вв. легенда называет новгородцев, пришедших сюда после разгрома Новгорода войском Ивана IV, основателями Лальска: «...оставившие жительство свое Великий Новгород странствовали по лесам, пустыням и непроходимым местам дотоле, донележе достигли... реки Лалы и тут поселились» (цит. по книге Б. В. Гнедовского и Э. Д. Добровольской «Дорогами земли Вятской». М., «Искусство», 1971, с. 117).

В 1937 году Северный край, в состав которого входил Лальский уезд, разделился на Архангельскую, Вологодскую и Коми автономные области. До 1941 года Лальский район оставался в составе Архангельской области, а затем был передан Кировской. С 1941 года район был переименован в Лузский с центром в городе Луза.

² Статья написана на основе анализа 73 песен Лузского района. Их фонограммы хранятся в фондах Кабинета народной музыки ГМПИ им. Гнесиных.

движения и тип многоголосия, певческая манера, певческий регистр и некоторые другие.

Наиболее полно и ярко местные особенности народно-песенного исполнительства представлены песенными ансамблями деревень Попово и Потапово. Они имеют много общего в репертуаре, певческой манере и в характере многоголосного распева. Пение этих ансамблей отличается звуковой насыщенностью, непрерывностью звуковедения, достигаемой искусным владением цепным дыханием. Встречается при этом глиссандирование заключительного звука на малую терцию вниз.

Лирические песни задумчивые, сосредоточенного характера исполнялись обычно вполголоса. Одна из запевал, Антонина Петровна Суханова, объясняла характер такого исполнения самой сущностью песен, не позволявшей их петь зычно, «чтобы все слышали». «Их надо тихонько протягивать,— говорила она,— не орать».

Те же ансамбли задорно пели плясовые и хороводные песни, подчеркивая при этом наиболее острые ритмические моменты активными движениями. «В этих песнях нет протяжения, мы поем, колокольчиками заливаемся гулко так, до Лальска чутко слышно»,— объясняла нам Клавдия Алексеевна Притчина.

Для местного исполнительского стиля характерны окающий говор и диалектные особенности, проявляющиеся в текстах песен¹.

Жанровый состав лужских песен хотя и сходен с жанрами песен других районов Кировской области, но имеет и свои типические черты.

В Лужском районе распространены «покосные» (местное название широкораспевных лирических песен)² лирические песни умеренного распева, баллады, свадебные, плясовые, хороводные песни, колядки и «перегудки» (местное название частушек). Наибольший

¹ Приведем некоторые из них: замена «е» на «ё» в окончаниях существительных, прилагательных и глаголов (см. примеры №№ 3, 6а, 12а, 18а); окончание «ыма» в творительном падеже множественного числа существительных (см. пример № 26б); смена «ч» на «ц», при этом цоканье мягкое (см. пример 12б); употребление в наречиях твердого двойного «ш» вместо «щ»; замена «ц» на «ч» с мягким произнесением последней; стяжение гласных в окончаниях глаголов; употребление «штё» вместо «что».

² Они исполнялись при возвращении с покоса.

интерес представляют, на наш взгляд, «покосные», свадебные, «перегудки» и плясовые песни. В этих жанрах наиболее ярко выразились самобытность интонационно-ладового и ритмического строения лужских песен, а также типические черты местного певческого искусства.

Ограничимся в этой статье рассмотрением двух жанров лужских песен: «покосных» и свадебных. «Покосные» песни запечатали свойственные северно-русским протяжным песням величавость духа и возвышенность чувств трудового народа, глубину и серьезность его отношения к жизни. В них нашли выражение разнообразные душевные переживания, чувства и настроения простых русских людей. Одни «покосные» представляют собой непосредственные лирические излияния, другие — раздумье о горькой доле и социальной несправедливости, характерной для дореволюционной эпохи. В них поется о горестной разлуке с родной сторсной, с родной семьей, о горькой женской доле («Все лужка-ти да все болотечка ой да водой споняло», «Стояла ли в поле рябинушка»), о рекрутчине и солдатчине, где «служба-то день до вечера, до самой полуночи» («Не за речушкой было за Невагою»). Важное место в «покосных» песнях занимает любовно-лирическая тематика, преломляющаяся в мотивах расставания с милым, с любимой («Греёт, греёт-то ясноё солнышко», «Я посею да свое горё», «Сохнёт-венёт в поле травка»). В некоторых песнях поется о счастливом свидании с сердечным дружкой, которого девушка «дождалась и догляделась перед белым светом» («Все осенны да ночки да темны»).

Из числа записанных нами «покосных» песен (20) можно выделить два типа напевов. Первый из них представлен в песне «Греёт, греёт-то ясноё солнышко», записанной в деревне Кузьминская. Его текстовым вариантом является «Стояла ли в поле рябинушка» (деревня Попово). К указанной группе напевов относится и отличающаяся от перечисленных выше по интонационно-мелодическому строению песня «Не за речушкой было за Невагою», варианты которой записаны в деревнях Кузьминская и Потапово.

Рассматриваемый нами типовой напев характеризуется стиховой структурой, основу которой составляет тонический стих.

*Распространительный
стих*

Греёт, греёт-то ясное солнышко
Ой, да не по-летному
Формула стиха: 11 + 7

*Распространительный
стих*

Стояла ли в поле
рябинушка, э
Ой, да под крутеньким да
бережком

Формула стиха: 11 + 10

*Модель чистого
стиха*

Греёт солнышко
Не по-летному
Формула стиха: 5+5

*Модель чистого
стиха*

Стояла в поле
рябинушка
Под крутеньким
бережком

Формула стиха: 9+7

Слоговой ритмике напева данного типа свойственна растяжка в концах полустипий одинаковой ритмической структуры.



Музыкально-ритмическое строение стиха в обобщенном виде представляет собой ритмослоговую формулу с симметрично расположенными безударными слогами¹.



¹ При определении ритмических схем в песенных формах мы пользуемся приемом моделирования ритмического рисунка, предложенным К. Квиткой и нашедшим широкое применение в работах советских музыковедов-фольклористов.

Ту же слоговую организацию с тенденцией к музыкальному акцентированию третьего слога мы находим в «плексной» «Не за речушкой было за Невагою».

2а) Протяжно $\text{♩} = 46, \text{♩} = 92$

Не за ре - чуш - кой бы - ло за Не -
 - ва...
 бы - ло за Не - ва - го - ю.

б)
 Не за ре - чуш - кой

за Не - ва - го - ю

в)
 Не за ре - чуш - кой

бы - ло за Не - ва...

бы - ло за Не - ва - го - ю

Подчиняясь естественному внутреннему ритму мелодического дыхания, строфа в этой песне расширилась, что вызвало и разрастание стиховой структуры до трех полустихий (см. пример № 2в). Перемещение долгого слога в конце второго и третьего полустихий придало тексту и мелодике особую динамическую выразительность.

Каждая музыкальная строфа (период) построена по принципу непрерывного развития. Соотношение общности и различия интонационных звеньев в ней осуществляется очень своеобразно, что составляет одну из характерных черт периода этого типа (см. прим. № 2а).

3 Плавнo $\text{♩} = 208$

Гре - ет, гре - ет-то яс - но - ё сол - ныш - ко ой да не по - пет - но - му.

Так, в песне «Греёт, греёт-то ясно солнышко» мы условно можем выделить две фразы — AA^1 , основанные на варьированном повторении одного интонационного оборота, а в песне «Не за речушкой было за Невагою» — три фразы: ABC , где $A = a + b$, $B = c + d$, $C = c^1 + b^1$ при глубоком внутреннем родстве всех элементов, осуществляющих последовательное развитие. В этих двух песнях мы наблюдаем то сочетание вариантности с единым развитием, которое вообще типично для многих русских народных песен.

4 а) A A^1

Гре - ет, гре - ет-то яс - но - ё сол - ныш - ко ой да не по - пет - но - му

б) A B C

Не за ре - чуш - кой бы - ло за Не - ва... бы - ло за Не - ва - го - ю

Рассмотренные и некоторые другие мелодии развиваются в виде коротких волн, образующихся благодаря опеванию I, II, III и VII ступеней лада.

Обращаясь к ладовому строению приведенных песен, мы видим, что в нем присутствует малая терция. В песне «Не за речушкой было за Невагою» этот устойчивый интервал определяет минорный лад, точнее, натуральный минор, ограниченный квинтовым звукорядом от VII до IV ступени. Почти вся мелодия песни «Греёт, греёт-то ясно солнышко» развертывается на этой же ладовой основе, которая, однако, существенно изменяется благодаря появлению звука *до-диез* в нижнем голосе. Соотношение малой терции *ми—соль* с нижним *до-диез* обрисовывает уменьшенно трезвучие, и в ладовой структуре как бы совершается сдвиг от минора к уменьшенному ладу. В более развитом виде признаки уменьшенного (локрийского) лада проявляются в песне «Стояла ли в поле рябинушка», третья строфа которой приведена в следующем примере¹.

5

Задумчиво $J=48$

З.Как от э - то - го ку - сто - чи - ка э

ой отрос зе - ле - нь_кой ли_сток.

Вновь обратимся к третьей строфе песни «Стояла ли в поле рябинушка» (см. пример № 5) и рассмотрим особенности ее двухголосия. Обе горизонтали относительно самостоятельны. Образуется форма многоголосия, в которой каждая вокальная партия обладает сво-

¹ Подробнее о ладовой организации типовых напевов «покосных» песен см. ниже.

им определенным регистром, а общий диапазон достигает малой сексты.

Преобладающее моноритмическое движение голосов как бы сковывает их самостоятельность. Вместе с тем одновременное сочетание интонационных оборотов, каждый из которых обладает своими мелодико-ритмическими особенностями, а также удаление голосов друг от друга на интервалы шире терции свидетельствуют об относительной индивидуализации голосов (см. пример № 5).

Наряду с элементами полифонического развития, в «покосных» песнях этого типа ощущаются и гармонические закономерности, особенно явственно — при параллельном движении голосов, в моменты разрешения неустойчивых звуков в устойчивые, а также в кадансах (см. пример № 5, такты 3—5).

Итак, анализ песенных вариантов, относящихся к первому типовому напеву, убеждает нас в том, что для рассматриваемого типа «покосных» песен характерны: тонический стих, ритмослоговая формула с симметрично

расположенными безударными слогами (♪ ♪ ♪ ♪ ♪)

или (♪ ♪ ♪ ♪ ♪),), последовательное единое развитие,

тематическое родство элементов, составляющих мелодию напевов, некоторые черты локрийского (уменьшенного) лада, довольно развитая двухголосная полифоническая фактура.

Нами записан другой типовой напев с текстовыми вариантами «Я посею да свое горё» и «Не со вечера ой да рябину да дождиком мочило» (в деревне Попово), «Летал голубь да летал сизой» (в деревнях Потапово и Кузьминская), «Все осенны да ночки да темны» (в деревнях Попово и Потапово).



Медленно и плавно $\text{♩} = 48$

Я по - се - ю да сво - ё
го - рё да во чи - сто - ё
по - лё, ой.

Протяжно $\text{♩} = 52$

Летал го - лубь да ле - тал
си - зой да по - за си - ню
мо - рю.

Стиховую основу этого типового напева составляет силлабический четырнадцатисложник с соотношением слогов $8+6^1$:

Распространительный стих Модель чистого стиха

Я посею да свое горё, да
Во чистое полё, ой

Я посею свое горё
Во чистое полё

Формула стиха: $10+7$

Формула стиха: $8+6$

¹ Как известно, эта распространенная схема 14-сложного стиха называется в фольклористике «коломыечной».

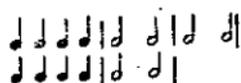
несущих основную смысловую нагрузку. Такая мелодико-ритмическая структура, заключающая в себе сильнейший импульс непрерывного продвижения, как нельзя более соответствует характеру неторопливого музыкально-поэтического высказывания. Этому во многом способствует и сквозное музыкальное развитие напевов.

Характерно и то, что в анализируемых напевах звукоряд ограничивается уменьшенной квинтой. Терцовый ладовый остов сменяется квартовым. При этом широко используется опевание верхнего устоя тоновой интонацией *ре — ми* и особенно полутоновой — *фа — ми*, что придает мелодии динамический характер (см. пример № 6а).

Второму типовому напеву свойственна интенсивность внутрислоговой распевности. Отдельные слоги распеваются на 5—7 и даже 13 звуков, образуя мелодические «разводы» большого дыхания. Почти каждый слог — это развитая мелодия.

Естественно, что характер мелодического движения лужских «покосных» рассматриваемого вида обуславливает своеобразие их многоголосного склада. С одной стороны, интонационная гибкость напевов в сочетании с подвижной ритмикой в известной мере исключает необходимость их расслоения на голоса (возможно, поэтому в них преобладает движение голосов в унисон). С другой стороны, строение мелодического контура напевов включает в себе возможность их многоголосного распева. Возникает двухголосие гетерофонного типа (см. пример № 6а). Обе вокальные партии сочетаются между собой как близкие варианты и в то же время довольно самостоятельны, что особенно ощущается во внутрислоговых распевах.

Итак, для второго типового напева «покосных» песен характерны: силлабический 14-сложный стих (с элементами тонического стиха, выделяемыми музыкальной ритмикой), ритмослоговая схема, основанная на четырехкратном проведении равных долей с последующим двойным увеличением или суммированием¹, последовательное мелодическое развитие, широкая внутрислоговая распевность, гетерофонный тип двухголосия, опора



на тоническую терцию при амбитусе напевов в пределах уменьшенной квинты.

О ладовой организации «покосных» песен следует сказать особо. Напевы «покосных» песен основаны на локрийском ладе в объеме уменьшенной квинты, но не обнаруживают явных признаков полностью изложенного уменьшенного лада. Такие напевы представляют оригинальное явление в вятском фольклоре. В отличие, например, от тех южнорусских песен, где тритоновые последования служат опорой лада, тритон в Кировской области — это прежде всего интонационная краска, возникающая благодаря своеобразию интонационно-мелодических связей ступеней звукоряда. В этом отношении имеется определенное сходство с трактовкой тритона в севернорусских песнях.

В лузских «покосных» структура локрийского лада проявляется двояко:

а) в соотношении двух смежных терцовых комплексов, каждый из которых выступает относительно самостоятельно, что позволяет говорить о секундовой их переменности (см. пример № 5);

б) в господствующей устойчивости тонической терции. Функция центрального тона обычно обнаруживается отчетливо, утверждаясь в концах напевов. Местную особенность этой разновидности уменьшенного лада представляет перекраска второй ступени (хроматизм на расстоянии). Оказывая влияние на направление ладового тяготения, она обогащает интонационную структуру, делает ее более динамичной (см. пример № 6а).

В первом случае звукоряд характеризуется довольно сложными ладово-интонационными соотношениями сопряженных ступеней. Кроме того, что очень важно, — налицо гармоническое соотношение терцовых комплексов, построенных на двух начальных ступенях звукоряда и включающих две последующие ступени. Двоякая связь ступеней лада в сравнительно узком звуковом объеме (чистой квинты¹) с использованием минимального количества ступеней, по-видимому, и явилась той моделью, которая утвердилась в сознании певцов и привела к секундовой переменности двух со-

¹ Мелодическое развитие происходит преимущественно в пределах этого интервала.

седних терцовых комплексов¹. Следует особо сказать с крайнем верхнем тоне, который не только увеличивает выразительные возможности напевов этого типа, но и является эмоционально значимым, что находит свое выражение в его активном использовании как «строительного материала» мелодии.

Характерную особенность напевов, основанных на первом звукоряде, составляет ясная дифференцированность ладовых опор и их рассредоточенность в процессе ладово-мелодического развертывания.

Особенность второго звукоряда заключается в том, что имеющее место заполнение начальной терции двумя полутонами способствует усилению ее роли как единственного ладового центра.

Исходя из характера интонационно-мелодических связей и соотношения опорных тонов, мы склонны считать, что в образовании вятских напевов локрийского лада в объеме уменьшенной квинты усматривается двоякая генетическая связь: с одной стороны, с напевами в пределах терции, с другой — с напевами квартового диапазона.

Интонационно-ладовая общность с напевами терцового объема явственно выступает в сходстве интонаций, встречающихся как в одном, так и в другом случае.



¹ Заметим, что в южнорусских песнях некоторые разновидности тритоновых форм (увеличенная кварта) также опираются на секундовые ладовые связи, но происхождение их, в отличие от вятских песен, связывается скорее с квинтовой ангемитоникой. Подробнее об этом см. сб. Музыкальная фольклористика, вып. I. М., «Советский композитор», с. 107—137.



В свою очередь сходство с напевами квартового диапазона подтверждается неоднократным возвращением голосов мелодии к IV ступени лада (часто в унисон) как к наиболее активному мелодическому упору, что позволяет ощутить относительную устойчивость квартовой рамки, внутри которой происходит активное мелодическое развитие. Кроме того, объединяющим фактором является секундовое соотношение ладовых опор.

Так, по-видимому, благодаря связи с терцовой и квартовой основами и происходил процесс формирования двух ранее охарактеризованных разновидностей вятских тритоновых напевов.

Рассмотренные типовые напевы «покосных» песен, как это было показано, воплощают лирические переживания-размышления, вызванные личными отношениями или обстоятельствами социально-бытового уклада. То есть «напевы,—по мысли Б. Асафьева,—становятся символами различных жизненных явлений и чувствований»¹.

Если поэтические тексты, основанные на традиционных для русского народного песнетворчества формах стихосложения, тонической и силлабической, в известной мере конкретизируют характер личных отношений и социально-бытовых условий, то напевы дают их обобщенно, воспроизводя основную эмоциональную атмосферу, отмеченную чертами сдержанной грусти, затаенной тревоги.

Вот основные композиционно-выразительные средства рассмотренных напевов:

отбор песенных интонаций — повествовательно-лирических, внутренне сдержанных, не выходящих за пределы «истовости», присущей традициям северной русской народной лирической песенности;

развитие, опирающееся на варианты соотно-

¹Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М.—Л., 1965, с. 105.

шения в пределах общего интонационного строя, создающее целостность напева как музыкального образа;

относительная выравненность мелодических линий, поднимающихся и опускающихся на небольшую высоту от стержневых звуков;

соответственная мелодическому рисунку однорегистровость звучания хоровых голосов, укрепляющая их эмоциональную и тембровую однородность;

преобладание малотерцовых опор, переключающих начальную минорность в сферу локрийского (уменьшенного) лада;

обогащение напева полифоническими средствами, от более скромных гетерофонных до более развитых, что способствует выявлению многогранности музыкального образа.

Не менее самобытны свадебные песни ¹.

В Лузском районе мы обнаружили два свадебных типовых напева ². Рассмотрим первый из них. Он записан нами в разных населенных пунктах со следующими текстами: «Много, много у сыра дуба», «Не цветы цветаются», «Как вецёр было по вецёру», «Ты наливной да сладкой яблочёк», «Соколы вы, соколы» (в деревне Кузьминская), «Посередь двора широкого», «Отдает меня батюшко» (в деревне Попово) и «Не свет-от светается» (в деревне Коровайково).

Напев «Много, много у сыра дуба» представляет собой плач невесты-сироты. По тексту это — лирическое повествование, скорбное размышление.

¹ При некоторых малосущественных отличиях лузский обряд свадебной игры имеет много общего с основными традиционными моментами северной свадьбы: сватовство, пропивание или рукобитье, девишник, обручение, день свадьбы, столование (пир после венчания в доме жениха), пироги (пир на второй день свадьбы). См.: Свадебный обряд и песни. В сб.: Балашов Д. М. и Красовская Ю. Е. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. М., «Музыка», 1969.

² В «покосных» песнях каждый из двух типовых напевов был общим для одной группы тождественных песенных вариантов с различными текстами, а также для отдельных песен, близких к ним по интонационному строю.

Что касается свадебных песен, то к типовому напеву, в частности, к первому, помимо отдельных песен, мы по ряду признаков сочли возможным отнести несколько групп напевов, составленных из интонационно родственных мелодических вариантов.

10 Голосисто $\text{♩} = 132$

Мно - го, мно - го у сы - ра ду - ба, да
мно - го вить - я и по - вить - я, ой.

Ритмослоговая структура напева соответствует аналогичной в плачах.

11 а б с
Мно . го у сы - ра ду - ба да

а¹ б¹ с¹
мно - го вить - я и по - вить - я

Однако музыка окрашивает скорбь поэтического текста в эмоционально более спокойные тона, подчеркивает скорее повествование (о прошлом, с которым расстанется невеста), нежели выражение печали. Это проявляется в четкой метроритмике моторного склада, в ладовом просветлении (от начального $d\text{-}moll$ к переменному $d\text{-}F$, то есть к появлению элементов $F\text{-}dur$ в третьей четверти формы, к обыгрыванию $F\text{-}dur$ ного трезвучия с квинтовым тоном наверху, который является воздушной септимой для d).

Развертыванию размышления-повествования в поэтическом тексте соответствует вариантно-цепная структура и в тексте, и в музыке.

Жанровая близость к песням лирическим и к песням с движением (в частности, к хороводным) объясняет сочетание лирической распевности с моторностью.

Можно предположить, что своеобразная синтетичность песни, в которой подчеркивается момент повествования, спокойного прощания, как-то связанна с обрядово-бытовой функцией: она исполняется на свадьбе во время благословения, когда судьба невесты уже решена.

К анализируемому типовому напеву относится и группа интонационно тождественных свадебных песен. Это «Не цветы цветаются», «Как вецёр было по вецёру», «Посередь двора широкого» и «Отдаст меня батюшко».

12 Подвижно $\text{♩} = 132$



б) С ПОДЪЕМОМ $\text{♩} = 132$



Общим для них является единый сюжетный мотив, запечатлевший расставание невесты с родным домом и переход в новый, утверждение в ее сознании этой неизбежности.

Основу названных песен составляет тонический стих, которому соответствует музыкальное построение АВ. Оно содержит родственные мелодические обороты, которые метрически приходятся на разные доли, а иногда являются второй друг к другу.

13



По-видимому, насыщенность песни «Посередь двора широкого» призывно-восклицательными интонациями (квартово-квинтовые скачки) связана с иной, радостно-приветливой настроенностью.

14 Подвижно $\text{♩} = 120$

а)

По - се - редь дво - ра ши - ро - ко - го
сто - ит яб - лонь ку - дря - ва - я.

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Подвижно' (Moderato) with a quarter note equal to 120 beats per minute. The melody is characterized by frequent intervallic leaps of a fourth and a fifth. The lyrics are written below the notes.

В песне «Отдает меня батюшко» поэтическое повествование идет от реально свершающегося события (отдают девушку в другой дом) к условному, поэтически воображаемому (возвращение ее в родной дом черной галицей).

Повествовательно $\text{♩} = 132$

б)

От - да - ет ме - ня ба - тьюш - ко
за три го - ро - да на - мен - ны,

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Повествовательно' (Ad libitum) with a quarter note equal to 132 beats per minute. The melody is more narrative and features fewer intervallic leaps compared to the first example. The lyrics are written below the notes.

Ритмослововое строение рассматриваемых напевов следующее:

„НЕ ЦВЕТЫ ЦВЕТАЮТСЯ“

15

а) А В

Detailed description: This diagram shows the rhythmic structure of the phrase 'НЕ ЦВЕТЫ ЦВЕТАЮТСЯ'. It is divided into two main sections, A and B. Section A contains three rhythmic units labeled 'а', 'б', and 'в'. Section B contains three corresponding units labeled 'а¹', 'б¹', and 'в¹'. The notation uses vertical lines to indicate the start and end of these units and double bars to separate the two main sections.

Как видно из приведенной схемы, ритмика вторых предложений в них совершенно одинакова. Последовательность коротких и долгих длительностей имеет сходство со свойственной плачам и причитаниям ритмической формулой:

♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ , которая, по всей

вероятности, является исходной. В напевах она трансформируется, что подтверждается, в частности, ритмо-слоговой структурой их срединных разделов «b» и «b¹».

Отметим близость к интонациям плача и — более опосредованно — к заклинательно-повелительным интонациям, а также повторение того же мелодического оборота. В грустном лиризме и в завораживающих оборотах мелодии можно усмотреть соответствие эмоциональному состоянию невесты, прощающей с родной семьей и утверждающей в неизбежности новой доли.

Некоторое сходство с указанной выше группой напевов имеет песня «Не свет-от светается».

16 Жалобно $\text{♩} = 14/4$

Не свет - от све - та - ёт - ся, не зо -
 - ря за - ни - ма - ёт - ся. 2. Не зо -
 ря за - ни - ма - ёт - ся, то и -
 - дет по - ды - ма - ёт - ся.

18 Ласково ♩ = 116

а)

2. Ты к че - му же ра - но на - ли - вал - ся да,
я - нв сам за со - бой на - ли - вал - ся.

С подъёмом ♩ = 96

б)

2. Со - ко - лы ли вы пе - ре - лет - ны ё да,
вы да - ле - ко ли лё - та - ли?

Ритмическое строение этих напевов позволяет говорить лишь о частичном сходстве их ритмослоговой структуры, а именно — первого предложения песни «Ты наливной да сладкой яблочёк» и второго — песни «Соколы вы, соколы».

„ТЫ НАЛИВНОЙ ДА СЛАДКОЙ ЯБЛОЧЕК“

19

1)

I предложение

II предложение

2)

„СОКОЛЫ ВЫ, СОКОЛЫ“

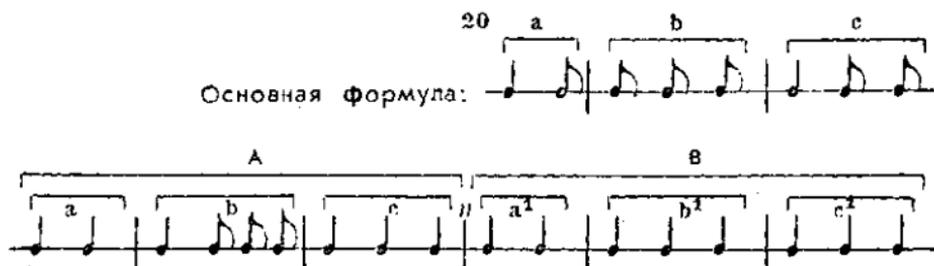
I предложенис

II предложение

1)

Такое свободное размещение ритмических структур характерно для народных песен и связано с природой их кругового движения.

Однако связь названных песен с основной ритмослововой формулой несомненна.



Усложнение ее пунктирным ритмом, распевами в первом предложении песни «Соколы...» и во втором — «Ты наливной...» привело к увеличению их протяженности. Частые мелодические подъемы и спады образовали в напевах «разреженную» музыкальную ткань. Таким образом, на примере указанных песен мы видим, что трансформация основной ритмической формулы плачевных интонаций приводит здесь к образованию более широкой песенной формы, развертывающейся в пределах малой сексты. При этом вопросо-ответное (диалогическое) строение обоих текстов, насыщенных красочными поэтическими параллелизмами, находит соответствующее музыкальное воплощение: если начало мелодии строится на движении от устоя к напряженному неустою (IV, VI ступени), то в ее завершающих интонациях как устойчивый ответ утверждается тоника.

К первому типовому напеву относится и другая группа интонационно сходных свадебных песен, бытующих с текстами «Солнышко да по-за лесу» (в деревне Кузьминская), «Славной звон» (в деревне Потапово), «Сватья, ночуй» (в поселке «Бумажная фабрика») и «Камёнка¹ разгораётся» (в деревне Потапово).

¹ Камёнка — банная печь, сложенная из дикого камня.

21 Оживленно $\text{♩} = 240$

а) Musical notation for the first song, consisting of two staves. The first staff contains the melody with lyrics: Сол - ныш - ко, сол - ныш - ко да по - . The second staff contains the accompaniment with lyrics: . за ле - су, да по - за ле - су.

Подвижно $\text{♩} = 24 \frac{1}{2}$

б) Musical notation for the second song, consisting of two staves. The first staff contains the melody with lyrics: Ка - мён - ка, ка - мён - ка раз - го - . The second staff contains the accompaniment with lyrics: - ра - ёт - ся, раз - го - ра - ёт - ся.

Подвижно $\text{♩} = 226$

в) Musical notation for the third song, consisting of two staves. The first staff contains the melody with lyrics: Слав - ной звон, сла - ной звон, слав - ной . The second staff contains the accompaniment with lyrics: У - чейкой по - гост, слав - ной У - чейкой по - гост.

В основе поэтического текста и мелоса этих песен лежит утверждение просьбы, мольбы, уговора. Так, в песне «Солнышко да по-за лесу» запечатлено горестное обращение. Отсюда минорность (эмоциональная и ладовая со второй низкой ступенью). В другой песне — «Славной звон» — сопоставление обращений невесты и жениха друг к другу и т. д.

Стиховая структура этих напевов представляет собой силлабический восьмисложник (3+5).

*Распространительный
стих*

Солнышко
Солнышко

*Модель чистого
стиха*

Солнышко

Да по-за лесу

Да по-за лесу

Формула стиха: 3+3, 5+5

*Распространительный
стих*

Славной звон

Славной звон

Славной Учецкой погост

Славной Учецкой погост

Формула стиха: 3+3, 7+7

Да по-за лесу

Формула стиха: 3+5

*Модель чистого
стиха*

Славной звон

Учецкой погост

Формула стиха: 3+7

По-видимому, потребность певцов в свободном лирическом высказывании привела к расширению рамок первичной структуры стиха путем повторения порознь обоих полустиший с добавлением вставных слов и слогового их выравнивания.

*Распространительный
стих*

Во Лузе вода

Во Лузе вода

Разливается

Разливается

Формула стиха: 5+5, 5+5

*Распространительный
стих*

Это не мое

Это не мое

Да не суженоё

Да не ряженоё

Формула стиха: 5+5, 6+6

*Модель чистого
стиха*

Во Лузе вода

Разливается

Формула стиха: 5+5

*Модель чистого
стиха*

Это не мое

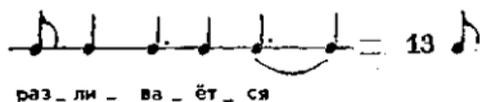
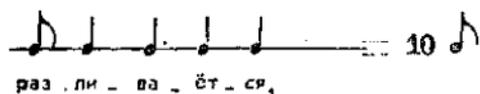
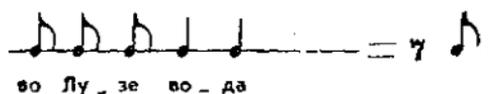
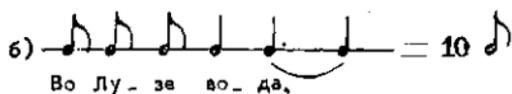
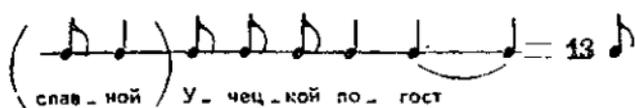
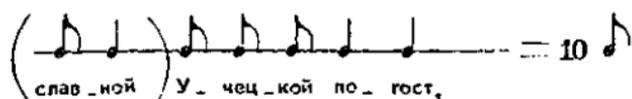
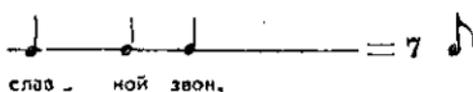
Не суженоё

Формула стиха: 5+5

Как видно из приведенных примеров, пятисложность в напевах этой группы является основополагающей. Она, по всей вероятности, оказала влияние на музыкально-ритмическую и метрическую их стороны.

Для музыкально-стиховой организации рассматриваемых напевов характерна одновременность обоих основных полустиший как в нормативных, так и в ненормативных строфах. Повтор полустиший хотя в отдельности и отличаются от основных, но в совокупности точно соответствуют основным по количеству временных

единиц. Это обстоятельство играет большую организующую роль, способствуя стройности, внутренней компактности напевов.



Обобщенно ритмослоговая структура рассматриваемой группы напевов выглядит так:



Таким образом, основу напевов составляет ритмическая формула, свойственная эпическим песенным жанрам. Причем в последнем из указанных вариантов словое содержание вызвало дробление ритмической формулы, правда, только в самом ее начале. По-видимому наибольшей устойчивостью обладают второй и третий разделы ритмослоговой формы, остающиеся неизменными в стихах, содержащих ненормативное количество слогов.

Пятимерность полустуший, как уже говорилось, повлияла на метрическую структуру напева, что выразилось в строгой его пятидольности. Пятидольная метрика остается стабильной в варианте, записанном в деревне Попово и в поселке «Бумажная фабрика». Она меняется лишь в двух последних строфах песни «Солнышко да поза лесу».

24 Оживленно $\text{♩} = 240$

3. На - ша - то Ле - ди - я, на - ша - то Ле -
 - ди - я по - за ду - бо - вым сто - лом, по - за
 ду - бо - вым сто - лом. 4. Би - ла - ру - чи - ла,
 би - ла - ру - чи - ла о ду - бо - вой
 стол, о ду - бо - вой стол.

Метрическая общность напевов выражает особую размеренную плавность и округленность мелодических

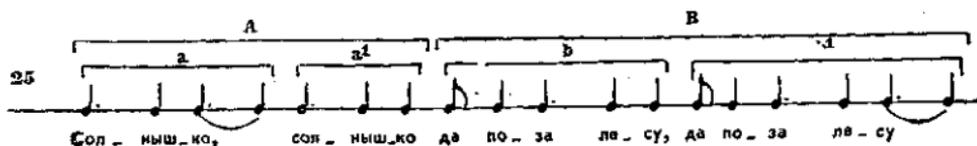
счертаний. Неизменность соотношения простых размеров 3+2, несмотря на появление нового текста, еще раз подтверждает устойчивость ритмического каркаса, тесно связанного со стиховой структурой напевов.

Среди песенных вариантов первого типового напева есть и один трехдольный вариант с ритмослоговой фор-

мулой  Сравнение его с пятидоль-

ными возвращает нас к мысли о метрической пластичности народной песни, способности соответствовать разным системам организации сильных и слабых долей. В самом деле, во всех вариантах очевидно структурное совпадение границ предложений и главных распевов. Несколько измененный интонационно трехдольный напев как бы введен в рамки восьмитактового построения, при этом он сохраняет основной мелодический контур, главные распевы и словесные ударения (см. пример № 21 б).

Подвижная ритмика напевов этой группы затрудняет их членение. Но все же в них можно выделить два предложения, каждое из которых включает по две фразы.



Формула напевов $\frac{A(aa^1)B(bb^1)}{A \quad B}$

Сравнение мелодической ритмизации разных вариантов рассматриваемой группы напевов указывает на совпадение их, несмотря на различие текста и размеров (мы видим постоянное расширение третьего и девятого слогов). Важно то, что ударение, падающее в полустипших на третий слог от конца, во всех вариантах образует типичное для народного стиха дактилическое окончание.

Музыкальные средства выражения в напевах лаконичны. Их мелодиям свойственно «раскачивание» в пределах малой терции, которое в концах напевов сменяется

более активным квартовым взлетом. Диапазон сравнительно невелик: чистая кварта.

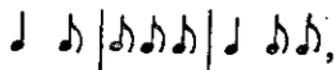
Одноголосные варианты, записанные в поселке «Бумажная фабрика» и в деревне Поталово, интонационно почти точно повторяют нижний голос остальных вариантов данного типового напева. Первое и второе предложения в большинстве вариантов оканчиваются на третьей ступени или на тонике, что сообщает музыке устойчивость, определенность. Внутреннюю цельность мелодии придает также основной устой, содержащийся в каждом такте и как бы скрепляющий воедино отдельные звенья напева. Благодаря мелодически подвижной заключительной каденции подход к следующей строфе воспринимается как естественное развитие музыкальной мысли. Такая связь строф стимулирует движение, создает непрерывность музыкального развития. Это также является следствием пластичности народной песни, проявляющейся в связном переходе от одного куплета к другому.

Ладовую основу напевов составляет диатонический звукоряд в объеме чистой кварты с опорой на терцию.

Голоса в напевах соотносятся как близкие варианты. Основной напев эпизодически расцвечивается сверху и снизу двузвучными распевами, отдельные звуки мелодии подчеркиваются гармонически (см. пример № 21а, в).

Интонационное сходство, общность музыкально-текстового ритма в песенных вариантах, совпадение их основных распевов — все это указывает на устойчивость данного типового напева.

Итак, для первого типового свадебного напева, объединяющего все вышеуказанные варианты, характерны следующие черты: тонический и силлабический стих, свойственная плачам ритмослоговая форма



мелодическая структура АВ, диапазон мелодии от чистой кварты до малой септимы, внутрислоговые распевы, сглаживающие музыкально-речевые акценты и придающие напевам эпический характер, диатоническая ладовая основа, гетерофонный склад двухголосия.

Среди свадебных песен Лузского района можно выделить еще один типовой напев, записанный в двух

текстовых вариантах: «Уж ты сват ли да ты наш сватовщик» (в деревне Попово) и «Да благодарствуй да тебе, батюшко» (в деревне Кузьминская).

Ритмическая структура песен основывается на тоническом стихе.

Благодаря двухстрочности поэтической строфы одинаковые предложения формируются в песенную строфу $\frac{AA^1}{AB}$. Каждое предложение включает два сходных мелодических построения (aa^1) и связующий раздел (b). Структура строфы выражается формулой:

$A/aba^1/A^1/a^2b^1a^3/$ — мелодия

A B — текст

20 а) Шугливо $J=88$

Уж ты сват ли да ты наш сватовщик да,
уж ты правдо-ю ли сваташь-ся да.

4 + 4 + 8 = 16 J

A

1. Уж ты сват ли да ты наш сватовщик да,

4 + 4 1 + 8 = 16 J

A

Уж ты правдо-ю ли сваташь-ся да.

Взволнованно $J=116$

1. Да бла-го-дер-ствуй да те-
мо-я-ро-ди-ма-
3. Да со-князь-я-ми да со-
Да со-все-ма-то да по-

- ба, я бо - оз - ба ма - я жа - тьюш туш ры ны - ко, ка, ма, ма.

$$5 + \frac{1}{2} + 8 = 17 \downarrow$$

A

1. Да бла - го - дар - ствуй да те - бе, ба - тьюш - ко, мо -

$$4 + 4 + 8 = 16 \downarrow$$

A¹

я ро - ди - ма - я ма - тьюш - ка да,

$$4 + 4 + 8 = 16 \downarrow$$

A

2. За хлеб, за соль да за ве - ли - ку - ю да,

$$\frac{1}{2} + 4 + 8 = 10 \downarrow$$

A¹

От - пи - ла я у вас, от - ку - ша - ла да.

Мелодия основывается на поступенном движении от терции тоники к ее квинте и обратно до тоники. Симметрично расположенные квинтовые скачки в начале и в конце напева как бы сдерживают гибкое течение мелодии в восходящем и нисходящем направлениях, способствуя этим самым созданию стройной строфической формы.

В отличие от напева «Уж ты свѣтъ ли да ты наш свѣтовщик», в песне «Да благодарствуй да тебе, батюшко» имеет место структурное несовпадение стиха и напева (см. пример № 266). Дело в том, что однозвучная связка в конце первого предложения по стиху представляет собой начало второго предложения, а по мелодии — окончание первого. Это обстоятельство явилось причиной неравной временной протяженности обоих музыкальных построений в этой песне, хотя основные разделы напевов совпадают. Но это касается только первой строфы. В последующих строфах структурное равновесие стиха и напева восстанавливается: количество временных единиц в разных построениях становится аналогичным соответствующим разделам родственного песенного варианта. Таким образом, равная временная протяженность обоих предложений в напевах составляет их особенность. При этом заключительные построения музыкальных и поэтических строк (a^1 и a^3) являются как бы суммирующими: продолжительность их равна двум предыдущим построениям. Кроме того, они концентрированно воспроизводят и мелодическое движение, подчеркивая тем самым словесный смысл предшествующего.

Как уже говорилось, оба рассматриваемые нами варианта второго типового напева имеют общий интонационно-мелодический контур. Причем одноголосный напев «Уж ты свѣтъ ли...» представляет собой почти точное повторение нижнего голоса напева «Да благодарствуй...» (см. пример № 26 а, б). Варьирование его от строфы к строфе незначительно. Оно сводится к интонационному изменению связующего раздела во второй и последующих строфах напева по сравнению с первой.

Говоря о варьировании другого варианта — «Да благодарствуй да тебе, батюшко», — следует иметь в виду первые два построения напева. Именно в них происходят наиболее существенные изменения. В отличие от первого мелодического построения, которое начинается одноголосно, во втором с первого же звука происходит расслоение напева на голоса. Они то сливаются в унисон, то расходятся на разные интервалы, то движутся параллельно. Находясь в единой интонационной сфере, голоса образуют легкую, прозрачную фактуру. Последу-

ющие строфы по сравнению со второй претерпевают незначительные изменения.

Итак, второму типовому напеву, бытующему в Лузском районе, свойственны: тонический стих, ритмическая

форма  , мелодическая

структура с равномерной протяженностью обоих музыкальных построений, подвижность мелодического рисунка, опора на диатонический звукоряд в пределах чистой квинты, гетерофонный тип изложения¹.

На основе проделанного анализа «покосных» и свадебных песен мы приходим к выводу, что эти жанры лузского музыкального фольклора являются художественно яркими выразителями местных стилевых традиций.

Интонационная и структурно-ритмическая общность, обнаруженная в ряде «покосных» и свадебных песен, помогла нам в каждом из этих жанров выделить и рассмотреть типовые напевы-формулы.

Следует отметить, что, несмотря на определенные различия типовых напевов обоих жанров, они имеют и явное сходство, что подтверждает единство местного стиля, издавна сформировавшегося и сохранившего свои

¹ Кроме рассмотренных нами типовых напевов, среди свадебных песен Лузского района много индивидуализированных. Например, такие, как «В тереме свечки ясененько горят» и «Господаре вы подруженьки» со своеобразной музыкально-слоговой ритмикой обоих полустиший.

37

„В ТЕРЕМЕ СВЕЧКИ ЯСЕНЬНЬКО ГОРЯТ“



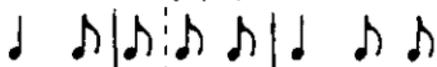
„ГОСПОДАРЕ ВЫ ПОДРУЖЕНЬКИ“



традиционные черты. Доказательством служит, например, общность исходных ритмослоговых формул типовых напевов обоих жанров. Так, первый типовой напев «покосных» песен, отличающийся большой внутрислоговой распетостью по сравнению со свадебным, включает в себе как бы часть ритмослоговой формы первого же свадебного типового напева.

28

Ритмослоговая формула I^{го} типового свадебного напева



Ритмослоговая формула I^{го} типового покосного напева



Некоторая идентичность наблюдается и во вторых типовых напевах: для них характерна, например, ритмическая оттяжка заключительных слогов стиха.

Общими для «покосных» и свадебных песен Лузского района являются также подвижная ритмика слоговых распевов, рельефность мелодики, опора на диатонический звукоряд, гетерофонный тип многоголосия.

Эта общность песен разных жанров в одной местности позволяет подойти к системному изучению локальных стилевых особенностей народного песенного творчества, выявить чисто местные, зонные и общенациональные элементы, которые хотя и различимы, но неразделимы.

Легкость, прозрачность многоголосной фактуры песен, особенности певческой манеры и характер исполнения сближают лузский песенный стиль с народно-песенным творчеством зоны русского Севера.

Когда мы говорим о местном стиле, то имеем в виду такие его признаки, как характер мелодического движения напевов, тип многоголосия, ладово-ритмическую организацию, а также местную певческую манеру, певческий регистр, диалектные черты. Все эти признаки взаимосвязаны. Поэтому, выявляя типическое в лузском стиле, мы обращали внимание на отдельные средства музыкально-композиционной выразительности, придавая решающее значение их совокупности.

1972 г.

М. Л. Мазо

НИКОЛЬСКИЕ ПРИЧИТАНИЯ И ИХ СВЯЗИ
С ДРУГИМИ ЖАНРАМИ МЕСТНОЙ
ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ

Нет такого края, области или даже района необъятной русской земли, где народная музыкальная культура не отличалась бы особенностями, характерными именно для данной местности. Эти особенности проявляются в мелодике основного песенного слоя, характере многоголосия, манере пения и т. д. Нередко общий стиль песенности наиболее отчетливо проявляется в особо распространенных здесь жанрах или внутржанровых разновидностях, не имеющих за пределами данной местности столь широкого бытования. Так, например, если мы обратимся к песенности Смоленской или Брянской областей, где до сих пор широко бытуют календарные песни, родство с ними мы найдем и в старых лирических песнях, и в плачах, и в колыбельных и т. д.

Совершенно своеобразна песенная культура восточных районов Вологодской области. Данная статья основана на материалах экспедиции Ленинградской консерватории 1969 года в юго-восточный, Никольский район области. Следует отметить, что никольская песенность имеет «микрлокальные» традиции; территория их бытования разграничена водоразделом между реками Юг и Кема¹. Эти традиции хотя и имеют много сходных черт, все же различаются между собой. Не касаясь вопроса распространения той или иной традиции за пре-

¹ Реки Юг и Кема пересекают район в направлении с севера на юг. Река Юг впадает в Сухону и относится к северному (Двинскому) водному бассейну. Река Кема — в Унжу и относится к южному (Волжскому) водному бассейну. Причитания и песни, записанные в деревнях, расположенных в бассейне реки Юг, в дальнейшем будем называть югскими, а на Кеме — кемскими.

делами данного района, рассмотрим своеобразие песенности Никольщины.

Каждый, кто приезжает в Никольский район, не может не обратить внимания на то особое место, которое занимают в местной народно-песенной культуре причитания¹. Причитания широко бытуют даже в тех деревнях, где кроме лирических песен позднего происхождения и частушек не поют никаких традиционных песен. Об устойчивости традиции причитаний свидетельствует и то, что здесь распространены не только обрядовые, но и внеобрядовые причитания «на случай». Таким образом, причитания — одна из существенных сторон современного музыкального быта никольчан. Более того, общность с ними можно заметить почти во всех жанрах никольского песнетворчества, исключая сравнительно новые песенные слои. Изучая никольские песенные жанры, а быть может и музыкальную культуру всех восточных районов Вологодчины, представляется целесообразным проанализировать сами причитания и проследить их связи прежде всего с другими жанрами обрядового фольклора (поскольку календарных песен почти не записано, следует обратиться прежде всего к песням свадебного обряда), а затем с песнями лирическими, колыбельными и частушками.

В Никольском районе причитания воспринимаются как привычная традиционная форма высказывания, в которой художественно-эстетическая сторона оценивается в первую очередь¹. Причитать женщина учится с детства, умение причитать — одно из необходимых требований, предъявляемых к невесте. Причитание приходят слушать. Оценивая исполнение, слушатели на одно из первых мест ставят умение найти точные и в то же время высокохудожественные образы, умение передать в исполнении обостренную эмоциональность и «заразить» слушателей подлинностью переживания. Как правило, исполнение причитания не воспринимается здесь только как условность, закреплённая традицией. Все, кто присутствуют во время исполнения причитаний, не остаются лишь сочувствующими слушателями, но становятся его соучастниками. Обычно исполнение заканчивается сле-

¹ Местное название причитания — причёт, произносится — причёт.

за́ми всех слушателей. Таким образом, причитания бытуют и по сей день как действенная форма выражения определенного состояния, излияния горестных чувств.

В данной социальной среде эта форма имеет конкретный традиционный вид. На протяжении многих веков она была связана с однотипными явлениями, и в результате служит как бы символом самого явления, сигналом для коллективного переживания определенного психологического состояния¹, аналогично тому, как набат является знаком тревоги, «малиновый» перезвон колоколов — символом праздничности, черный платок — знаком траура и т. д.

Сказанное выше в сочетании с теми особыми обстоятельствами, при которых исполняются причеты, говорит о том, что существует неразрывное единство конкретного переживания и закрепленного прошлым опытом традиционного воплощения подобных переживаний, единство непосредственной и опосредованной, обобщенной эмоции, в конечном счете — единство искусства и жизни². Именно это единство диктует особую форму бытования причитаний: произведение всякий раз не просто исполняется, воспроизводится по памяти, но складывается, воссоздается заново³. Отсюда обилие импрови-

¹ Насколько ясна семантика этой формы в данной социальной среде, можно судить уже по тому, что во время одного из экспериментов, проведенного в экспедиции, при прослушивании магнитофонной ленты с записью причитаний у многих местных жительниц (вне зависимости от возраста) сразу же появлялись слезы. Причем несомненно, что напев в данном случае как сущность содержания был более информативен, чем текст, поскольку после прослушивания большинство присутствующих заявили, что слова были им непонятны (вероятно, в связи с качеством звукозаписи).

² В качестве примера сошлемся на использование в причитаниях рыдания, плача-вопля. Присутствуя в подавляющем большинстве николевских причитаний, он в то же время осознается и как особое средство драматизации формы, особый выразительный прием, искусно применяемый плакальщицами-профессионалами.

³ Разумеется, существуют и «формально» спетые причитания (иногда — обрядовые, ритуальные, особенно свадебные, или специально исполненные по просьбе собирателей). Однако и в этих случаях художественно полноценное произведение, положительно оцениваемое местными жителями, возникает тогда, когда исполнителю удается заново пережить какое-либо горестное событие. В Никольском районе подлинные мастера «причетного дела» встречаются довольно часто.

зацийности, постоянно отмечаемое фольклористами¹. Однако импровизация всегда основывается на формуле, закрепленной традицией, диктующей свои композиционные законы. Только в случае соответствия этим традиционным для данной среды нормам коллектив принимает произведение. В экспедиции нам неоднократно приходилось убеждаться в этом. Достаточно вспомнить, с какой категоричностью отвергались напевы близлежащих деревень: «Нет, это не по-нашему», — хотя мелодика отличалась столь тонкими деталями, что для участников экспедиции различия почти не были заметны.

Все эти особенности бытования причитаний наиболее четко могут быть описаны с помощью понятия модели и ее реализации².

Модель причитаний в каждой конкретной записи может просвечивать более четко или быть более скрытой импровизацией, что обусловлено эмоциональным состоянием исполнителя или зависит от уровня его мастерства.

Каждое причитание представляет собой комплекс стабильных и нестабильных элементов. Модель строится с учетом стабильных элементов; а стабильно в конечном счете то, что узаконено традицией. Все нестабильные элементы относятся уже к реализации модели.

¹ См., например, статью: Чистов К. В. Русская причесеть. В сб.: Причитания. Библиотека поэта, большая серия, изд. 2-е. Л., «Советский писатель», 1960, и др.

² Поскольку термин «модель», широко применяемый в самых различных научных областях, получил множество значений, необходимо оговорить, что в данном случае он применяется в том узком понятии научной модели, которое предложил В. А. Штофф в работе «Моделирование и философия»: «Под моделью понимается такая мысленно представляемая система, которая, отображая или воспроизводя объект исследования, способна замещать его так, что ее изучение дает нам новую информацию об этом объекте» (Штофф В. А. Моделирование и философия. М.—Л., 1966, с. 19). В этом определении понятие модели употребляется в смысле формы познания явления и потому в исследовании бытования фольклорных жанров может оказаться результативным. При этом модель представляется «многомерной». Для ее характеристики важны: 1) структура музыкальных фраз в строфе, 2) слоговая ритмика, 3) мелодико-интонационная и метроритмическая стороны напева, 4) распределение в строфике стабильных и импровизационных моментов.

Рассмотрим под этим углом зрения югские, а затем кемские причитания¹.

Все одиночные югские причитания (похоронные, завенные, свадебные и «на случай») исполняются на однородные напевы (имеющие в своей основе одну модель).

Ни поэтическая, ни музыкальная строфа югских причитаний не развернута. Последняя представляет собой однофразный бесцезурный напев, соответствующий одной строке текста². Чаще всего это тонический восьмисложник с неотчлененным начальным возгласом. Мелодика причитаний представляет собой музыкальную декламацию в небольшом (чаще всего терцовом или квартовом) диапазоне и, как правило, лишена внутрислоговых распевов (основная попевка — терцовая)³.

а) ¹ я и - ду, ² го - ре - ³ горь - ка - я,
¹ ой, ² ко кра - ³ пи - ве жи - гу - чи - я.

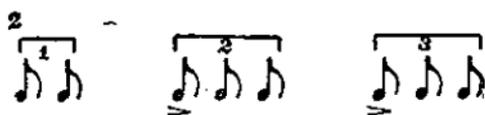
¹ О югских причитаниях см. также: Ефименкова Б. О музыкальном складе причитаний восточных районов Вологодского края. Труды Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. — «Вопросы музыковедения», вып. I. М., 1972. Ефименкова Б. Драматургия свадебной игры междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодская область). В сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 2. М., 1973.

² В текстах никольских причитаний нет развернутых эпических описаний жизни умершего, подобных тем, которые можно встретить в причитаниях русского северного края. Основное содержание изысканных и красочных текстов составляет лирическое высказывание.

³ Условные обозначения в нотных примерах: знаки #, b, 4 обозначают повышение или понижение на 1/4 тона; ↑↓ — незначительное повышение или понижение; // — глиссандо вверх или вниз; ~ — интонирование говорком; ~ — колебание звука.



Метроритмическая сторона модели югских причитаний, отражающая стабильные моменты слоговой ритмики, очень проста. Как правило, ударный слог выделяется исполнительским акцентом, но не длительностью:



В реализации модели может встретиться расширение либо сжатие только первого или второго звена (см. пример № 1), в третьем же звене всегда присутствуют три слога.

В югских напевах при одинаковом количестве ступеней в звукоряде можно наблюдать различные ладовые построения, отличающиеся положением заключительного устоя либо на I, либо на II ступени звукоряда. Заключительный устой может перемещаться с I на II ступень в рамках большой или малой терции даже внутри одного причитания при переходе от строфы к строфе. Это, естественно, затрудняет однозначное определение ладовой организации югских причитаний. Тем не менее общую для югских причитаний мелодическую закономерность можно представить в виде модели, отражающей непрерывный поток нисходящего скольжения от начального возгласа к кадансу, очерчивающего два опорных тона (см. пример № 4а). Высотное положение обоих опорных тонов может варьироваться, хотя функция опорного тона интонирования за ними закреплена¹. Существенное значение в этой мелодической модели име-

¹ Ср. с гипотезой Э. Алексева о возможности существования ладовых систем раннефольклорного типа вне фиксированных звукорядов. См. кн.: Алексеев Э. Проблемы формирования лада, М., 1976.

ют терцовые ячейки, которые либо определяют соотношение опорных тонов, либо являются своеобразной «рамкой» интонирования.

Для югских причитаний характерны кадансы, в которых три последних слога отчетливо речитируются на заключительном тоне (см. пример № 1 а, б)¹. Появление такого каданса в нисходящей мелодии, вероятно, вызвано необходимостью закрепления конечного устоя. Подобные кадансы как бы противоречат самому характеру плача, так как в последнем окончании слов часто не договариваются, как бы захлестываясь потоком рыданий. Кадансы же, аналогичные югским причитаниям, нередко встречаются в речитативных, в частности в эпических напевах.

Особо следует отметить близость мелодики отдельных никольских причитаний к попевкам знаменного распева, а именно — попевкам второго гласа. В данном случае, думается, речь не может идти о заимствовании или взаимовлиянии. В природе и знаменного пения, и псалмодии, и песен-речитации лежит один и тот же исток — опора на традицию условной декламации текста.

Вместе с тем говорить о чисто эпическом характере мелодики никольских причитаний невозможно, потому что их реальное звучание, самый характер интонирования отодвигает эпические предпосылки, заложенные в звуковысотном контуре, на второй план и напев приобретает совершенно иной эмоциональный оттенок, о чем будет сказано ниже.

В кемской же традиции модели похоронных и свадебных причитаний различны (завоенные причитания близки похоронным).

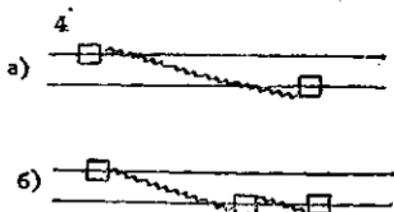
Музыкальная строфа кемских похоронных причетов, так же как и югских, представляет собой лаконичный однофразный напев, основанный на речитации восьмисложной строки стиха. Однако однофразная по структуре модель включает вступительное, «предыктовое»

¹ Насколько нам известно, подобные кадансы почти не встречаются в русских причитаниях, во всяком случае не характерны для них. Они скорее напоминают завершение эпических сказаний, в частности, рун и причитаний страны Калевалы. См., например, «100 народных песен, собранных в Карелии» (Петрозаводск, 1970, ротапринт), № 4, 5, 23 и др. В известных нам вепских причитаниях, записанных от вепсов в различных районах Ленинградской области, подобные кадансы являются традиционными.

Построение. Имеется в виду начальный возглас «ой» — единственный распевующийся слог¹.

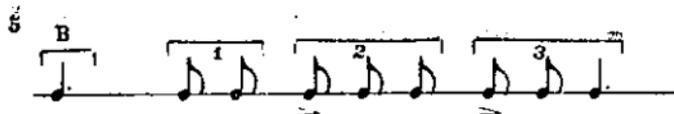


При построении звуковысотной стороны модели кемских причитаний также обнаруживается некоторое их отличие от южских. Значительно заметнее проступают здесь черты песенности и музыкального обобщения. Это сказывается прежде всего в волнообразности звуковысотного контура напевов кемских причитаний, тогда как в южских общий контур мелодики представляет собой нисходящую линию от верхнего к нижнему опорному тону. Звуковысотная сторона модели кемских похоронных причитаний состоит из двух элементов, закрепляющих основной опорный тон (см. пример № 4 б). Один заканчивается на первом акцентном слове, второй — на последнем слове текста. Здесь нельзя еще говорить о двухфразовой структуре, тем не менее предпосылки для ее возникновения уже намечаются. Ладовые тяготения вполне осознаны и закреплены. Можно отметить также и более песенные, чем в южских причитаниях, кадансы, спокойно опевающие основной устой.



Метроритмическая модель кемских похоронных причитаний такова:

¹ Смысл этого восклицания заключается, на мой взгляд, в том, чтобы привлечь внимание слушателей и подготовить их к восприятию последующего изложения горестной жалобы. Подобными восклицаниями начинаются музыкальные строфы украинских дум, некоторых сербских плачей и даже отдельных лирических русских песен, являющихся песнями-жалобами. См., например, песню «Воля» в исполнении талантливой псковской певицы Т. И. Каношиной в сборнике Н. Л. Котиковой «Народные песни Псковской области» (Л., 1966), № 8 и др.



Эта модель отличается от югской не только наличием отчлененного начального возгласа, но и длительностью последнего звука, нарушающей ритмику декламации и уравнивающей начало и конец напева.

Модель кемских причитаний невесты иная. Она членится на две небольшие фразы типа АА₁.



Музыкальная строфа соответствует стиховой строке с цезурой после пятого слога независимо от того, совпадает ли цезура с окончанием слова или нарушает слитность его произнесения. Иначе говоря, принцип декламации, лежащий в основе югских причитаний, здесь нарушен. Отметим, что в свадебных причитаниях Кемы двухфразовая структура возникает не за счет присоединения распетого возгласа, а в результате внутреннего расширения напевов¹. Мелодическую модель кемских свадебных причитаний можно представить в виде двукратного опевания устоя, расширенного во времени во второй фразе. Опевания разделяются нисходящим глиссандирующим «выдохом», границы которого свободно варьируются.

Рассматривая реализации моделей никольских причитаний (как югских, так и кемских), необходимо отметить большое разнообразие интонационно-выразительных средств, используемых в причитаниях: пение, ритмизованная речь, всхлипывание, рыдание, «озвученное» дыхание, стон, паузирование, свободные агогические отступления и т. д. Их выбор и степень насыщенности ими

¹ Сопоставление с причитаниями других районов Вологодской области позволяет предположить, что усложнение структуры в похоронных и свадебных напевах шло разным путем; в похоронных причетах за счет расширения начального возгласа до самостоятельной фразы, в свадебных же двухфразовость возникает как следствие более песенного по существу разрастания строфы изнутри.

исполнения причета зависит от состояния исполнителя, его мастерства, от тех задач, которые он ставит перед собой в каждом конкретном случае. Однако их расстановка вовсе не произвольна, а строго регламентирована в модели: всхлипывание, плач, «озвученное» дыхание появляются только на стыке фраз — после завершения одной строфы и в момент начала следующей¹.

К числу существенных признаков жанра причитаний, во всяком случае в данной локальной традиции, несомненно следует отнести характер интонирования. В мелодике никольских причитаний часто встречаются попевки «мажорного» наклоения. Однако о ладовом наклоне в собственном смысле невозможно говорить в данном случае, в частности потому, что характер интонирования в причитаниях таков, что все ступени лада, не исключая и заключительного устоя, находятся в постоянном высотном варьировании, которое нередко трудно передать в нотации². Величина интервалов постоянно варьируется, мелодия как бы скользит по исходному контуру, благодаря чему теряется стабильность высотного положения ладовых ступеней внутри общего звуковысотного уровня.

По мере развертывания строф часто встречается постепенное повышение общего звуковысотного уровня, иногда доходящее до предельно высокого регистра. При этом стабильность ладотональности, естественно, теряется³. Такое повышение нельзя считать случайным, по-

¹ Замечание о свободе и вместе с тем строгой регламентации импровизированных моментов в причитаниях, по-видимому, следует отнести к особенностям данного жанра не только в Никольском районе.

² В связи с особым характером интонирования причитаний «мажорные» плачи звучат особенно драматично — впрочем, быть может, только для слуха, воспитанного на мажоро-минорной системе. Использование мажорной мелодики в плачах можно наблюдать довольно часто у разных народов, например, таджиков и мордвы, болгар и румын, венгров и др. Мажорные напевы причитаний встречаются и в ряде русских публикаций. Однако нотация неспособна передать самый характер интонирования, равно как и зафиксировать точный звуковысотный контур напева, и потому подобные записи выглядят весьма условно и схематично.

³ См.: Никольские песни. Народные песни, записанные в Никольском районе Вологодской области. Составление, редакция, вступительная статья и комментарии М. Мазо. Л., 1974, №№ 19, 24, 27.

сколькx оно повторяется почти во всех причитаниях; его скорее следует объяснить как следствие эмоционального нагнетания. Подобное интонирование, лишенное стабильности строя и высотного положения ладотональности, встречается только в причитаниях, спетых «не формально». Профессиональные плачеи сознательно используют особенности интонирования как один из приемов эмоционального воздействия на слушателей. В «формальных» же причетах текст, представляющий собой схему традиционных образов, интонировался на устойчивую музыкальную формулу, почти точно повторяемую. В таких случаях исполнение нередко прерывалось смехом, что психологически можно объяснить как защитную реакцию исполнителя, для которого погружение в мир причитания «всерьез» было бы слишком тягостным.

Слушая никольские причитания, нельзя не отметить их интонационную общность с условно нотируемыми плачами, которые, конечно, вряд ли могут рассматриваться как произведения музыкального искусства. Однако в них намечается контур музыкального интонирования: нисходящее глиссандирование от верхнего опорного тона, имеющего фиксированную высоту.



Нельзя забывать, что в быту такой вопль часто сопровождается произнесением каких-либо слов или их обрывков. Нам представляется, что природа никольских причитаний коренится именно в этом сочетании плачевых и декламационных интонаций; в быту они как бы разделены во времени, а в традиционных напевах причитаний сплавлены в неделимый сгусток. В Никольском

районе записаны причитания, в которых по сути нет напева. Это как бы мелодекламация:



Если представить себе процесс становления мелодики причитаний, то можно предположить, что в древнейших формах не все пелось, что это были некие смешанные формы, состоящие из вопля и декламации, которые постепенно складывались в обобщенную музыкальную попевку. Тогда, может быть, и текст еще не сложился в поэтическую систему. В. Я. Пропп писал о длительной эволюции формы былин: «Проза постепенно приобретает ритмический и поэтический характер и переходила в стих. Стих постепенно совершенствовался и вытеснял прозу»¹. Эти слова, видимо, в известной мере могут быть применены и к напевам причитаний.

Как уже отмечалось, при изучении народной песенности Никольского района обращают на себя внимание различные формы связи и общности напевов местных причитаний с другими жанрами. Особенно показательны с этой точки зрения песни, сопровождающие свадебное действие. Эту связь прекрасно осознают местные жители, называя свадебные песни «причётами», чем как бы подчеркивают их назначение — причитание от лица невесты или рассказ о происходящем. Многие элементы никольской свадьбы тесно связаны с похоронным обрядом, во всяком случае первая часть свадебной игры воспринимается как свособразные похороны невесты². Та-

¹ Пропп В. Я. Русский героический эпос. М., 1958, с. 56.

² О связи причитаний с обрядами отчуждения см.: Конюха У. С. Карельская свадебная причитальница *itkettäjä* («возбудительница плача»). В сб.: Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., АН СССР, 1974; о связи с обрядами инициации: Скворцова З. Р. О причитаниях в свадебном обряде. Там же.

кая условность свадебных причитаний допускала возможность возникновения новых мелодических форм, сохраняющих связь с причитаниями, но имеющих иную, песенную организацию¹.

Групповые песни-причеты сопровождают все обрядовые действия и, начиная со дня сговора, в продолжение всей свадьбы звучат почти непрерывно².

Уже само по себе звучание одной сравнительно короткой мелодии в характере причета в течение многих часов создает напряженно давящую атмосферу. Пение хора подружек как бы «вынуждает» невесту к плачу³. В югских деревнях во время исполнения групповых песен-причетов невеста «хлещется»⁴. Время от времени раздается ее вопль, в музыкальном отношении представляющий собой глиссандирование неопределенной высоты:

¹ При всей общности с плачами-причитаниями коллективные свадебные напевы имеют свои структурные закономерности, вовсе не свойственные причетам, что позволяет отнести их к категории песен. Это размер строфы, ее двухстрочная структура, наличие длинных фраз, включенных в общую интонационную волну, где вторая фраза продолжает и заканчивает высказывание, и др. Однако в данной статье нам приходится опустить эти особенности и остановиться на том общем, что связывает песни-причеты и плачи-причитания.

В дальнейшем групповые свадебные причеты, в отличие от одиночных свадебных и похоронных, будем называть «песни-причеты».

² Подробно о функции песен-причетов в свадебной игре см.: Ефименкова Б. Драматургия свадебной игры междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодская область). Цит. изд. См. также: Мазо М. Никольские песни, с. 7.

³ Вместе с хором подружек обычно поет причиталка (причитальница). Обращает на себя внимание сходство функции хора в вологодской свадьбе и роли «*itkettäjä*» (возбудительницы плача) в карельской свадьбе (о последней см.: Коппка У. С., цит. статья). Сопоставление причитаний и свадебного обряда восточной Вологодчины и Карелии (функции хора и причитальницы, поведение невесты и причитальницы, общность некоторых мотивов в текстах причитаний, наличие несомненной связи между похоронными и свадебными причитаниями и др.), а также отдельные наблюдения над лирическими песнями (см. ниже) позволяют ставить вопрос о связи двух культур — славянской и дославянской (в данном случае — чуди, народности финно-угорской этнической группы). Вопрос этот исключительно сложен и требует самостоятельного исследования.

⁴ Хлещанье — резкое движение невесты всем корпусом вниз (на согнутые в локтях руки или чаще — на пол), обязательно сопровождаемое вскриком.

III III II I

Про тив но - во - го - диш - не - го пя - ту - ю я не - де - люш - ку.

Пя - ту - ю я не - де - люш - ку сыг - но не на - е - да - ла - ся.

Сыг - но не на - е - да - ла - ся, пь - я - но не на - пи - ба - ла - ся,

В кемских деревнях вопль невесты получает структурно и мелодически обобщенный и организованный вид:

10

$\text{♩} = 132$

1. Ой, да ты про - щай, ой, да по - дружень - ка,

$\text{♩} = 112$

1. Не спро - шу - то я, не спро - шу да я чу - жо - го чу -

2. Ой, да ты про - щай, ой, да го - лу - буш - ка. 3. Ой, да ты - жа - ни - на. 2. да я чу - жо - го чу - жа - ни - на, да.



Степень взаимосвязанности, согласованности двух сочетающихся мелодических линий в югских и кемских свадебных напевах различна¹. Вероятно, большая «условность» одиночных причитаний на Кеме приводит к созданию обобщенного музыкального образа и, следовательно, к дальнейшему развитию песенной формы.

Югские свадебные напевы песен-причетов двухфразны (типа АБ). Общность с причитаниями сказывается в использовании аналогичных попевок, что становится очевидным, если сравнить их мелодические модели. Выше говорилось о значении поступенного нисходящего движения, так или иначе очерчивающего терцию в похоронных причитаниях Юга. В групповых песнях-причетах это отражается в последовании опорных тонов III—II—I ступеней (см. пример № 9). Здесь попевка распределена на всю двухфразовую строфу, объединяя обе фразы в цельное мелодическое построение. То, что в причитаниях было одним тоном декламации, выросло до размеров отдельной интонационной ячейки.

Метроритмика югских свадебных песен-причетов разнообразна. Между тем в основе их лежит одна и та же метроритмическая модель — $\frac{2+4+3}{8}$ — девятидольник, складывающийся из трех асимметричных звеньев. Наиболее характерна структура второго звена; именно она существенно отличает слоговую ритмику югских свадебных песен-причетов от слоговой ритмики

¹ Истоки полимелодики и полиметрии, придающих свадебным причетам особую экспрессивность и силу эмоционального воздействия, по-видимому, следует искать в одновременном звучании многих голосов во время исполнения похоронных или поминальных причитаний на кладбище, а также в особом драматизме, возникающем при соединении неотвратимого в своей непрерывности напева песни-причета и периодически врывающегося вопля невесты.

плачей-причитаний. Как и в причитаниях, второе звено неизменно состоит из трех слогов и начинается с первого акцентного слога стиха. Но если в плачах-причитаниях акцентный слог никогда не распевается и не продлевается, то в свадебных напевах песен-причетов такая растяжка обязательна (реально в напевах этот слог может длиться от 2 до 4 долей, см. пример № 13 б). Иногда варьируется и «предыктовое» первое звено от одного до трех слогов; в очень редких случаях в строфе на одну долю удлиняется и последний слог, подчеркивая завершение строфы. Первое звено может и вовсе отсутствовать в медленных песнях-причетах:

11

3... бо - ву - ю ла - ви - цу, да со лю -
 _ бым со по - дру - жень - кам,
 4... бым - со по - дру - жень - кам, да нам по -
 _ выть да по - пла - ка - ти.

как порой не допеваётся и последний слог¹:

12

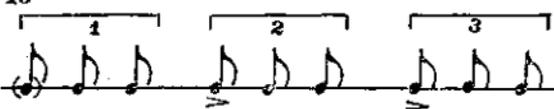
Пер_вый день да я не пла - ка - ла, да вто - рой
 день да я не ту - жи...

¹ Такого рода «пропуски» слогов в данном случае способствуют ощущению непрерывности, спаянности строф.

Однако все эти модификации не затемняют основы девятидольника.

Метроритмическую связь моделей причитаний и свадебных песен-причетов можно проследить по следующей схеме:

13

а)  югское одиночное причитание

б)  югская свадебная песня-причет

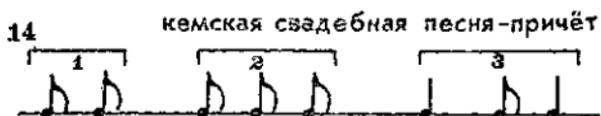
Общность свадебных песен-причетов с причитаниями сказывается и в кадансовых оборотах, в которых три последних слога интонируются на одном звуке. Неповторимую выразительность придает кадансовым построениям метрика. Характерны настойчивое трехкратное повторение опорного тона в конце строфы, отчлененность строф паузами и вместе с тем отсутствие устойчивости напева, его завершенности.

Такой характер движения мелодии, при которой не «отстаиваются» кадансы, думается, очень резко ограничивает форму песен-причетов от плачей-причитаний¹. Столь же резко отличаются песни-причеты от плачей-причитаний и своей песенной манерой интонирования, где каждая ступень имеет достаточно точную высоту и на протяжении всей песни выдерживается закрепленный строй.

¹ Ф. А. Рубцов выделяет «непрерывно-напористое» движение, создающее «то приподнятое состояние, которое должно сопутствовать обряду», как характерное для обрядовых свадебных песен (Русские народные песни, записанные в Ленинградской области в 1931—1949 гг. М.—Л., 1950, с. 39). По мнению Рубцова, в свадебных обрядовых напевах-формулах подчеркивается их необычность для песенной культуры, необыденное, завораживающее воздействие на невесту и всех присутствующих.

Кемские свадебные песни-причеты, как и сольные плачи-причитания, отличаются от югских, хотя во многом и близки им (см. пример № 10). Кемские напевы, как и югские, ограничены терцовым или квартовым диапазоном. Сходным образом четвертая ступень появляется лишь как опевание терцового устоя. Но напевы групповых свадебных причетов Кемы еще более песенны.

Едва намечавшаяся в кемских похоронных причитаниях двухфразность здесь выливается в два структурно самостоятельных построения. Первое неизменно ведет мелодию к I ступени к III, второе — зеркально — от III к I, образуя широкую интонационную волну, охватывающую всю строфу. «Вопросо-ответное» строение строфы, определенность тяготений, трактовка III ступени как своеобразной ладовой антитезы, мелодическое развитие по принципу интонационной волны — все это говорит о преобладании песенного начала над декламационным. Вместе с тем в групповых свадебных песнях-причетах Кемы не встречаются внутрислоговые распевы. И несмотря на то, что количество слогов в кемских и югских свадебных причетах совпадает, метроритмическая модель кемских напевов иная:



Структура второго звена сходна со строением его в похоронных причитаниях. В кемских песнях-причетах нет характерного для югских напевов растягивания первого акцентного слога; здесь продлевается второй акцентный слог, что в сочетании с протянутым конечным устоем образует ощутимо завершённый каданс. Такая ритмика слогаобразования (распевание, предваряемое разбегом) ассоциируется уже не с речитацией, как в югских песнях-причетах, а скорее с песнопением. Естественно думать, что преобладание песенного начала в свадебных песнях-причетах Кемы (по сравнению с югскими) связано с аналогичными особенностями кемских похоронных причитаний.

Помимо свадебных песен, общность с местными причитаниями ощущается и в определенном слое лирических песен.

Хотя в основном здесь бытует так называемые песни-романсы, а также встречаются и старые лирические песни, повсеместно распространенные в России, в деревнях соседнего Бабушкинского района (расположенных в 10—15 км от кемских деревень¹) записаны своеобразные лирические песни, такие, как «Гладка масленка», «Что-то Рослятино малешенько» и др. Их мелодика основана на терцовых нисходящих попевах, свойственных и звуковысотной стороне мелодической модели причитаний. Собственно, все интонационное развитие таких песен складывается из терцовых ячеек, имеющих различную структуру и по-разному сцепленных между собой. Кроме того, общность проявляется и в отсутствии стабильности высотного положения ступеней лада, а в некоторых случаях и в отсутствии стабильности ладотональности.

15

1. Гла - дка - я ма - сле_нка у нас на про -
хо - де, о - то - шли и до - ро -
- ги - е дни.

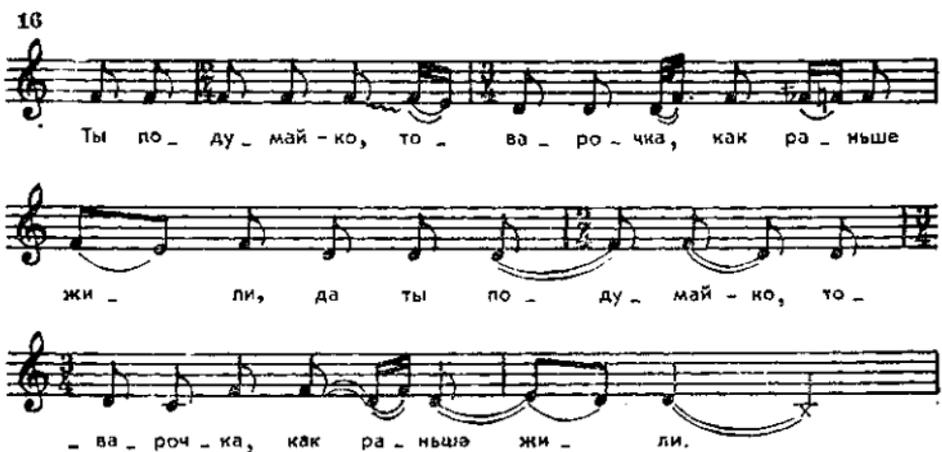
2. Вот ве - се - лы - е дак у со -

¹ Известно, что административные границы далеко не всегда совпадают с этнографическими. И в данном случае этнографические границы Никольского района значительно шире. Включение песен Бабушкинского района в настоящую статью представляется вполне правомерным, тем более, что этот административный рубеж существует лишь несколько десятков лет.



Подобного типа песни в других областях мне не известны¹. В них встречается интонирование, характерное для причитаний. Можно предполагать, что такие песни представляют древнейший слой исконной песенной культуры данной местности.

Мелодическое сходство с причитаниями заметно даже в одном из типов частушек Никольского района.



Исполнительница назвала напев («голос» по местной терминологии) «тоскливым». Действительно, в самой манере звукоизвлечения, тембре голоса (к сожалению, непередаваемых в нотации), в сходстве декламации, основанной на терцовой поступенно нисходящей попевке, в «смазывании», скольжении голоса² между терцовыми

¹ Исключение составляет группа лирических песен, приуроченных к свадьбе («Из-за лесуку», «Запил Ванюшка» и др.), записанных автором и группой студентов Музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова в 1964 г. в д. Ладва Подпорожского р-на Ленинградской области от вепсов.

² Скольжение по звуковысотному контуру, как и высотно «неточное» интонирование, вообще характерно для многих частушек,

тонами явно заметны связи с никольскими причитаниями.

Еще один жанр, широко бытующий в Никольском районе, — колыбельные песни (местное название — *оканья*). Можно отметить некоторые аналогии, быть может внешние, между оканьями и сольными причетами: импровизация, строящаяся на коротких фразах, наличие на стыках фраз нерегулярных вставок, вытекающих из самой функции жанра (в причитаниях это стон, рыдание, вопль, в колыбельных — *оканье*, *баюканье*, *люлюканье*). Нередко вставки — *оканья* — интонационно напоминают горестный стон-выдох.



В основе напевов многих «оканий» использован звукоряд тетракорда в сексте, неоднократно упоминающийся в фольклорной литературе в связи с напевами самых различных обрядовых песен¹. Всестороннее исследова-

так что само по себе это явление не может говорить о связи с причитаниями. Однако в данном случае благодаря особому тембру, а также семантике терцовой нисходящей попевки, связанной здесь с причитаниями, эта манера интонирования ассоциируется именно с ними.

¹ В работах Ф. А. Рубцова и И. И. Земцовского неоднократно подчеркивалось значение такого звукоряда для песен календарно-обрядового цикла и его принадлежность к древнейшему музыкально-попевочному «словарю». Об использовании звукоряда тетракорда в сексте в свадебных песнях см.: Красовская Ю. Интонационная основа строя терских свадебных песен. В сб.: Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., 1969, с. 10—30. Многие напевы причитаний также используют этот звукоряд (см., например, причитания Смоленской области). Он же и в некоторых бурлацких песнях служит своеобразному «заклятию на возврат силы», аналогично заклинанию в некоторых дожиночных — см. таблицу в книге Ф. Рубцова «Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов». Л., 1962, с. 15—17.

ние использования попевки, основанной на тетрахорде в сексте, возможно, и дает ключ к пониманию ее семантики как магического охранительного заклинания. В плане предположения, думается, такое толкование вполне допустимо, равно как и причисление некоторых колыбельных к разряду песен обрядовых, то есть выполнявших определенную магическую функцию.

Обратимся к тестам «оканий». В них часто повторяются картины, рисующие достаток, хорошую, богатую жизнь, подобно тому как это бывает в празднично-поздравительных песнях. В последних магический смысл подобных описаний не вызывает споров. Можно предположить, что тексты колыбельных песен также выполняли некогда аналогичную функцию¹.

В Никольском районе бытуют и «оканья» с так называемыми «похоронными» текстами:

Баю-бай, баю-бай,
Поскорей засыпай,
Батька сделает гробок
Из осиновых досок и т. д.

Иногда подобные тексты трактуют как остатки крепостнического быта, когда смерть несла с собой избавление от лишнего голодного рта. Однако в последнее время фольклористы все более склонны рассматривать их как остатки древнейшей «обратной» магии отворачивания зла², близкой по значению некоторым приметам (встретить на улице похороны — к счастью)³.

Но если полагать, что некие магические элементы существовали в колыбельных, то и похоронные причитания, видимо, некогда также могли иметь магическое назначение.

¹ Любопытно, что, по словам А. Рогозиковой из дер. Челпаново, на Рождество пели колыбельную, пачинающуюся словами: «Ой люлень, ой люлень, по горам бежит олень» и содержавшую описание даров, предназначенных для всех членов семьи.

² См., например, комментарий [А. Горковенко] и Л. Ивлевой к разделу «Колыбельные песни» в сб. «Угличские народные песни». Сост.-редактор И. И. Земцовский. Л., 1974, с. 243—244.

³ См.: Герасимов М. К. Обычаи, обряды и поверья в Череповецком уезде Новгородской губернии. «Этнографическое обозрение». 1900, № 3.

Итак, во многих разновидностях никольской песенности наблюдается мелодическая общность. Она сказывается то в метроритмической структуре, то в использовании попевок, аналогичных по звуковысотному контуру, то, наконец, в манере интонирования. Последняя придает особую специфическую выразительность мелодике плачей-причитаний. К сожалению, исследователи, как правило, не обращают внимания на эту сторону. Между тем сходство именно с данной особенностью причети объясняет, казалось бы, необъяснимое своеобразие напевов некоторых лирических песен и частушек, бытующих там, где широко распространены причитания.

Почему причитания имеют такое значение в местной песенной традиции? Ответить на этот вопрос трудно и даже, пожалуй, на сегодняшний день невозможно без проведения широких этнографических, исторических, диалектологических, антропологических и археологических исследований. Точно так же трудно ответить на вопрос, занесены ли сюда эти причитания в процессе перемещений потоков славянской колонизации или являются исконной формой творчества автохтонного населения, или же они возникли в результате сложного сплава культур различных племен, что, вероятно, наиболее справедливо. Ясно лишь то, что никольские причитания, теряя свою чисто обрядовую функцию, продолжают жить как устойчивая традиционная форма художественного отклика на любые горестные события.

Конечно, никоим образом нельзя считать, что все упомянутые выше песенные жанры в данной местности генетически выросли из причитаний. Однако именно в последних наиболее сконцентрированно проступают те черты, которые встречаются в различных жанрах и формах местной песенной традиции.

1970 г.

В. М. Щуров

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЧЕТЫРЕХ ПРОТЯЖНЫХ ПЕСЕН
БЕЛГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ**

Довольно часто случается, что слушателям (в том числе и музыкантам-профессионалам), не знакомым с особенностями народного пения, при первом знакомстве с тем или иным народным певцом либо сельским вокальным коллективом представляется, будто песни в их исполнении почти не отличаются друг от друга.

Мне вспоминаются в этой связи собственные впечатления во время первой экспедиции, в которой мне пришлось участвовать. Это было зимой 1958 года. Помнится, мы вместе с двумя моими коллегами по экспедиции, студентками филологического факультета МГУ, обосновались в одном из сел Воронежской области. В первый вечер в небольшой тесной горнице южнорусской беленой хаты-пятистенки собралась группа местных мастериц пения. Когда они запели, мне первым делом захотелось выбежать в сени: мощный резкий звук, отталкиваясь от стен и низкого потолка, обрушивался на нас, пугая своей безудержной силой и жесткостью тембра. Потребовалось время, чтобы привыкнуть к новому необычному ощущению.

Песни сменяли одна другую, но что-то в них было настолько общее, что они казались одинаковыми. Позже я понял: главное, что сближало эти песни друг с другом, — это исполнение в одной и той же звучной открытой манере, воспринимавшейся как нечто наиболее существенное в комплексе средств художественной выразительности. Психологически, очевидно, в данном случае произошло что-то сходное с тем, что происходит с человеком, вышедшим из тускло освещенного помещения на улицу, залитую ярким солнцем: его ошеломляет по-

ток света, и очертания окружающих предметов первое время не воспринимаются.

Однако не только манера исполнения делает песни, звучащие в одной местности, похожими одна на другую. Каждый сельский певческий коллектив или отдельный певец из народа осуществляет строгий отбор музыкальных средств, используя в процессе пения ряд любимых композиционных приемов, чем обуславливается стилистическое единообразие (а вместе с тем и своеобразие) той или иной песенной традиции, того или иного местного исполнительского стиля.

В то же время трудно найти песню, которая в точности походила бы на какую-либо другую, если не считать тех случаев, когда целая группа обрядовых песен исполняется на один типовой напев.

В данной работе на примере четырех южнорусских¹ протяжных песен, записанных от одних и тех же исполнителей в один и тот же день, делается попытка выяснить, в чем заключается своеобразие каждого отдельного произведения народного творчества в рамках единой песенной традиции.

Для анализа взяты песни «Ох, как во славном городе» (баллада)², «Где ж ты был, шельма, пробывал», «Да мне не спится ноченькой» (лирические), «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель» (покосная). Все названные примеры записаны от народного секстета из села Афанасьевка Алексеевского района зимой 1967 года в Кабинете народной музыки Московской консерватории. Каждый из исполнителей пел перед отдельным микрофоном, в результате чего удалось выписать по отдельности вокальные партии всех шести народных певцов, принимавших участие в записи и певших одновременно.

Прежде чем перейти к анализу интересующих нас примеров, необходимо вкратце остановиться на тех исторических причинах, которыми в известной мере обусловлено своеобразие местной песенной традиции. Кроме того, важно познакомиться с жизненным укладом жителей большого белгородского села, а также с природны-

¹ Об особенностях южнорусской песенной традиции см. в моей статье «Песни южной России». «Сов. музыка», 1967, № 3.

² Жанровую характеристику песен, взятых для анализа, см. на с. 253—257 настоящей статьи.

ми условиями, в которых они живут, поскольку эти важные факторы неизбежно оказывали и продолжают оказывать заметное влияние на развитие местной культуры.

Село Афанасьевка находится на юге России, в восточной части Белгородской области, на левом берегу Оскола, неподалеку от реки Тихая Сосна (приток Дона). С XV по XVII век в этих местах была безлюдная степь, «дикое поле». Татарские завоеватели, ведя кочевой образ жизни, чувствовали себя полными хозяевами обширных степных пространств по среднему течению Дона. Даже спустя много времени после того, как Русь освободилась от татарского ига, вплоть до середины XVII столетия ногайские и крымские татары продолжали тревожить Москву грозными набегами с юга. Непрерывная опасность вражеского нападения мешала спокойному развитию молодого, еще не окрепшего государства.

Плодородные придонские степи, покинутые русскими людьми после вторжения татар, продолжали пустовать: земледельцы опасались селиться на открытых незащищенных землях в непосредственной близости от татарских военных дорог.

В первой половине XVII столетия по велению царя Михаила Федоровича в южнорусской степи была воздвигнута система оборонительных сооружений, получившая название Белгородской засечной черты. Вдоль линии укреплений были восстановлены или вновь построены военные города. Их строителями и первыми жителями были так называемые «ратные люди», которые были обязаны возводить оборонительные сооружения, отражать нападение татар и вместе с тем вести собственное хозяйство, обрабатывать данный им в собственность земельный надел.

Так образовалось на юге России особое сословие полувоинов-полуземлепашцев, в среде которого скрыты корни южнорусской народной культуры.

Село Афанасьевка расположено неподалеку от бывшего сторожевого города Усёрд. Ныне в том месте, где стоял этот старый русский город, при впадении речки Усёрдец в Тихую Сосну, расположены два больших села: Казацкое и Солдатское. Есть все основания предполагать, что жители Афанасьевки в своем искусстве продолжают культурные традиции мужественных защит-

пиков земли Московской — ратных людей южнорусской пограничья. В этом, очевидно, коренится одна из главных причин, почему песни афанасьевцев полны свежей силы, энергии, устремленности, почему в них ощущается неудержимый эмоциональный напор и волевой накал.

Народные певцы из Афанасьевки поют звонко, открыто. Во время исполнения песни их губы находятся в положении полуулыбки, звук посылается сквозь неширокую щель между зубами резко, прямо. Такая особенность местной народной вокализации может быть объяснена тем, что жители южнорусских сел, к которым принадлежит и Афанасьевка, поют, как правило, на вольном воздухе — в широкой степи, на просторной сельской улице. Открытая манера пения помогает им направить певческий звук вдаль, благодаря чему он бывает слышен на большом расстоянии.

Тем же можно объяснить преобладание в афанасьевских песнях плотной фактуры. В тесном расположении звуки сливаются в единый направленный поток, далеко разносясь по окрестностям.

Афанасьевцы, как и другие южнорусские крестьяне, поют с большой экспрессией. Их яркий темперамент впоен жарким южным солнцем. Обильные урожаи на тучных черноземных землях, сравнительная хозяйственная самостоятельность (многие южнорусские крестьяне и однодворцы были свободны от крепостной зависимости) — все это помогло принять местной песенной культуре подчеркнуто праздничный характер.

По описаниям очевидцев, богатые ярмарки в городах и селах на юге России славились многолюдными хороводами («карогодами»), плясками, песнями. Одна из крупнейших традиционных ярмарок XVIII века устраивалась в городе Бирюч (ныне Красногвардейск), расположенном в тридцати километрах от Афанасьевки.

Местная традиция оказалась столь сильна, что в Афанасьевке и в соседних с ней селах (например, в селе Иловка) до наших дней жив обычай устраивать большие гулянья по праздникам, когда на центральную площадь перед административными зданиями собираются в национальных костюмах жители села. стар и млад, и устраивают хороводы, поют песни.

Говоря об исторических, природно-акустических и хозяйственных предпосылках, способствовавших в про-

шлом развитию южнорусского народного искусства и направлявших это развитие по определенному руслу. Мы уже коснулись важной особенности местного народного пения, придающей большинству песен известное единообразие: по своему характеру произведения южнорусского музыкального фольклора подчеркнута экспрессивны; они звучат звонко, резко; настроение исполнителей, как правило, приподнятое. В частности, то же самое можно сказать и о всех четырех песнях, выбранных для анализа: несмотря на сугубо лирическое содержание, все они были исполнены темпераментно, с большим подъемом.

Единство исполнительской трактовки уже сообщает всем интересующим нас произведениям известное сходство.

Посмотрим, какие особенности строения можно считать общими для всех четырех песен и в чем черты отличия каждой из них¹.

Достаточно ощутимые признаки сходства проступают уже в запевах всех четырех песен. В каждом из них мы обнаруживаем нисходящие интонационные ходы от квинтового мелодического упора к основному устою. В одних случаях кульминационный звук завоевывается скачком (см. прим. №№ 2, 3), в других — квинтовый тон выступает как «вершина-источник» (прим. №№ 1, 4).

После утверждения квинтовой интонации как главного «тезиса» появляется мягкий мелодический оборот, основанный на кварте².

Запевы состоят из двух построений. Начинаются они свободным устремленным речитативом импровизационного склада, иногда заканчивающимся небольшим распевом (в песнях «Ох, как во славном городе» и «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель»). Здесь запе-

¹ Для анализа взяты первые строфы (куплеты) песен, в которых основные особенности формы обнаруживаются достаточно полно.

² Как мы увидим в дальнейшем, сопоставление квинты с квартой и «противоборство» обеих побочных ладовых опор служат действенным стимулом не только мелодико-полифонического, но и гармонического развития напева, что обнаруживается уже в хоровых разделах песен.

вала полнее всего может проявить свою индивидуальность, он по своему усмотрению непринужденно меняет темп.

Иначе выглядят построения, примыкающие к хорошему разделу строфы. В них устанавливается стабильный темп, соответствующий темпу основной части формы. Запевала в данном случае выступает в качестве руководителя хора.

Первое построение запевала четко отделяет от второго либо цезурой (в песнях «Ох, как во славном городе», прим. № 1, и «Где ж ты был, шельма, пробывал», прим. № 2), либо остановкой на относительно долгом звуке (в двух других песнях).

В то же время мы видим, что каждый из напевов индивидуален. Они отличаются друг от друга ритмом, темпом. В них стих согласуется с напевом по-разному: в покосной песне и в лирической «Где ж ты был, шельма, пробывал» хор продолжает не оконченное запевалой слово, подхватывая начатую фразу. В двух других песнях запев более четко отделяется от хорового раздела, хотя и в них нет определенной грани между сольной и хоровой частями строфы.

В песне «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель» (прим. № 4) второе построение запева начинается с секстовой «вершины-источника»¹. В запеве песни «Да мне не спится ноченькой» (прим. № 3) встречается существенная ладовая деталь: VI высокая ступень в миноре. Кроме того, запев в этой песне модулирующий (из *h* в *cis*), в то время как остальные зачины изложены в одном ладу, если не считать запева баллады, в котором переменность высоты терций имеет характер интонационной краски, не затрагивающей функциональной основы лада. (Мы еще встретимся с подобным явлением в хоровых частях песен; см. об этом ниже).

Сравнивая основные, многоголосные части песенных строф, обратим прежде всего внимание на некоторые общие правила распределения голосов в хоровых партитурах афанасьевских протяжных песен. На всем протяжении хоровой части напева преобладает реальное трех-

¹ Верхние призвуки в головном регистре, обозначенные знаком \diamond , в данном случае нужно рассматривать не как интонационно-ладовую особенность запева, а как отличительную черту исполнительской манеры запевалы.

голосие. Женские голоса звучат в низкой тесситуре, мужские — в высокой, причем женские партии вплотную примыкают к мужским, временами сливаясь с ними.

Каждый из голосов придерживается преимущественно одной избранной им функции. Основным голосом в партитуре оказывается средний (в нотных примерах он выписан на средней строчке штилями вниз). Этот голос наиболее интонационно развит, он является мелодическим стержнем напева. Указанную партию исполняет певица ансамбля Анастасия Никифоровна Ходыкина.

По правилам южнорусского пения ведущий средний голос должен принадлежать запевале. И действительно, мы видим, что в двух песнях запекает А. Ходыкина. Запевалы в двух других примерах служат некоторым исключением из правила. Господствующая закономерность в данном случае нарушена, с тем чтобы смогли проявить себя два талантливых участника афанасьевского секстета — Ефим Тарасович Сапелкин (нижний голос) и Анна Федотовна Веникова (один из верхних подголосков, партия которого выписана штилями вниз).

Следующей из основных хоровых партий оказывается нижняя, она создает надежный басовый «фундамент» для всего напева.

На верхней строчке выписаны два верхних подголоска, «соревнующихся» друг с другом. Они опевают пятую ступень лада, образуя с нижним голосом квинтовый «каркас», на который опирается весь звуковой материал песенной строфы.

Кроме основных голосов, в развитии напева участвуют как бы промежуточные голоса. Один из них (третий сверху) частично поддерживает верхние голоса, частично сливается со средним. Другой (второй снизу) то устремляется вслед за ведущим средним голосом, то помогает нижнему.

В то же время иногда тот или иной голос на время «отказывается от избранной роли», перемещаясь в иную регистровую сферу (см., например, в покосной песне четвертый и третий такты от конца, где партия второго подголоска временами оказывается на месте среднего голоса, а в песне «Где ж ты был, шельма, пробывал» третий такт от конца, в котором нижний голос сливается со средним).

Такие интонационно-фактурные переливы наполняют

напев движением, сообщают ему особую живость и прихотливую изменчивость.

Разделение функций голосов закреплено местной народной терминологией. О верхнем подголоске говорят «поднять на пистон», о среднем голосе — «рассказывать», о нижнем — «басовать».

Из сравнения фактурных условий, в которых развивается напев афанасьевских песен, можно сделать заключение, что в данном отношении все четыре примера весьма сходны. Это общее свойство придает песням афанасьевцев известное стилевое единообразие.

Во всех четырех примерах можно обнаружить много общего и в способах и приемах многоголосного «плетения». Многоголосный распев афанасьевских песен сочетает в себе черты полифонии с заметными проявлениями гармонической логики.

Полифоничность музыкального мышления проявляется в большой мелодической самостоятельности каждой вокальной партии. Голоса контрастируют друг с другом в интонационном отношении. В результате встречающегося параллелизма секунд в многоголосной ткани обнаруживаются линейные соотношения, поскольку гармонически-функциональная роль созвучий заметно ослаблена (см. прим. № 1, третий такт). Интонационная обособленность голосов отчетливо проступает в местах различного временного их движения от унисона к рядом расположенной секунде, и наоборот, — от секунды к унисону. В результате чего возникает ощущение переченья (см. прим. № 2—предпоследний такт; прим. № 3—7, 10, 11 такты, прим. № 3—7 такт).

Вообще обилие жестких звуковых сочетаний по вертикали объясняется прежде всего большой интонационной независимостью каждого голоса в хоровой партитуре.

О самостоятельности отдельных мелодических линий, составляющих многоголосное целое, во многом свидетельствует также перекрещивание голосов. Следует отметить также и ритмическую обособленность вокальных партий в афанасьевских песнях. Нередко каждый голос имеет собственный ритмический рисунок, отличающийся от рисунков других голосов (особенно рельефно данное свойство местного многоголосия проявляется в 14 такте песни № 3 и в 7—8 тактах песни № 4).

Все перечисленные свойства хоровой фактуры способствуют индивидуализации горизонталей в многоголосьи.

При известной импровизационной свободе голосоведения в афанасьевских песнях все вокальные партии четко соотносятся по вертикали, сочетаясь в красочные созвучия.

Белгородские протяжные песни и, в частности, взятые для анализа примеры представляют большой интерес для изучения русской народной гармонии, поскольку в них преобладают трехголосные и четырехголосные сочетания (а не двухголосные, как в большинстве русских песен, звучащих в других районах России), благодаря чему в песенной партитуре встречаются насыщенные созвучия, нередко и полные трех- и четырехголосные аккорды.

В песнях интересующего нас локального стиля по функциональной значимости и по частоте употребления выделяется группа аккордов и созвучий, основанием которых служит большесекундовый вводный тон: мажорное трезвучие VII ступени (прим. № 1 — последняя шестнадцатая 3 такта; прим. № 3 — вторая восьмая 10 такта), квинтсектаккорд малого минорного септаккорда доминанты, мажорный квартсектаккорд третьей ступени (прим. № 1 — 3 такт), большой септаккорд VII ступени (прим. № 1 — предпоследний такт; прим. № 2 — 5 такт) и родственные названным основным аккордам сочетания. Разновидности вводнотоновых гармоний более скупы, менее разнообразны, чем в других трех произведениях, представлены в покосной песне, что, очевидно, объясняется относительной давностью ее происхождения по сравнению с остальными примерами (по-видимому, более поздними по времени возникновения).

Другим типичным аккордом, часто встречающимся в афанасьевских песнях, является минорное трезвучие второй ступени (см. прим. № 1 — 4 такт; прим. № 2 — 6 такт; прим. № 2 — 8 такт).

При соединении аккордов часто возникают параллельные квинты, образуются параллельные трезвучия, и это своеобразие аккордики придает яркую индивидуальность песням афанасьевцев.

Наиболее полно и рельефно гармоническое чутье исполнителей проявляется в каденциях песен. В них цепи

аккордов и созвучий связываются в напряженную гармоническую последовательность, логически подводящую к заключительному унисону, завершающему песенную строфу.

Сходство гармонических приемов во многом способствует стилистическому родству песен, принадлежащих к данной местной народной традиции.

Много общего можно обнаружить в ладовом строении рассматриваемых произведений. В трех из них (исключая покосную песню) в основе ладового развития лежит интонационная перекраска терций и секст. III и VI ступени лада выступают в трех разновидностях: либо они низкие, либо высокие, либо нейтральные по высоте, причем такая «летучая»¹ переменность имеет характер колористической игры ладовыми оттенками. Во время исполнения песни певцы свободно варьируют звуковысотное положение названных ступеней; у каждого варианта интонирования нет, как правило, закрепленного, постоянного положения. Больше того, иногда одновременно в разных голосах «сталкиваются» варианты одной ступени лада разной высоты, что на слух не воспринимается как фальшь: обычно в таких случаях побеждает одна какая-нибудь краска, либо благодаря большей яркости одного из голосов, либо в результате того, что большинство исполнителей предпочло определенный вариант интонирования. Все же нужно отметить, что в слаженном коллективе певцов, каким является афанасьевский ансамбль, в основном звуковысотная трактовка переменных ступеней лада, как правило, совпадает во всех голосах.

Наряду с чертами сходства, в ладовом строении анализируемых примеров можно обнаружить и заметные различия. Так, покосная песня изложена в шестиступенном минорном ладу с опорой на квартовый «трихорд», а в песне «Да мне не спится ноченькой» при смене одноименных тональностей (перекраска терций и секст) в отдельных разделах формы наблюдается секундовое сопоставление двух тоник (если рассматривать строфу как целое).

Во многом родственны принципы построения мелодики в рассматриваемых песнях. Во всех вокальных пар-

¹ Термин А. Д. Кастальского.

тиях она течет волнообразно, без заметных кульминаций. При этом мелодия основного (среднего) голоса имеет квартовую побочную опору, линия верхнего подголоска вьется вокруг V ступени лада, а нижний голос опекает основной ладовый устой сверху и снизу.

В таком столкновении и противоборстве противоречащих друг другу мелодических упоров в разных «ярусах» хоровой партитуры рождается основной «источник энергии» для действенного гармонического и полифонического развития напева.

В то же время в каждом конкретном произведении мелодический материал ярко индивидуален. Если, например, мы сравним мелодические рисунки ведущего (среднего) голоса в интересующих нас примерах, то увидим, что в начале хорового раздела песни «Где ж ты был, шельма, пробывал» основная мелодия движется от квартовой побочной опоры к тонике, преодолевая энергичное интонационное сопротивление основному направлению движения. В то же время мелодические линии среднего голоса в аналогичных разделах формы других произведений выглядят совершенно иначе. В песне «Ох, как во славном городе» после вступления хора главный голос на протяжении такта плавной волной опекает основной устой, мягко «обволакивая» его сверху и снизу. В песне «Да мне не спится ноченькой» мелодия среднего голоса в хоровой части строфы прежде всего устремляется от тоники к квинтовой побочной опоре. В покосной песне средний голос, включаясь последним в пение, после двукратного повторения терцовой интонации скачком достигает кварты, чем завершает формирование квартового трихорда, лежащего в основе ладовой конструкции данного примера.

Столь же различны индивидуальные мелодические рисунки в других разделах песен, что относится не только к основной (средней) вокальной партии, но и партиям вспомогательных голосов (верхнего и нижнего).

В строении напевов анализируемых песен можно обнаружить сходные ритмические закономерности.

Ритмика всех четырех напевов весьма активна. Четкость ритмических рисунков подчеркивается сравнительно частым употреблением синкоп. При этом синкопы выступают нередко в своеобразном завуалированном виде, когда во время звучания слога, воспринимаемого

как одна синкопированная ритмическая единица, звуки меняют высоту. Таким образом, если рассматривать напев вне связи со словом, синкопированность ощущаться не будет, и лишь во взаимодействии напева со стихотворным текстом она проявляется достаточно ярко. Это своеобразное ритмическое явление особенно наглядно обнаруживается в песне «Где ж ты был, шельма, пробывал», в которой на стыке пятого и шестого тактов во всех голосах, кроме верхнего, синкопированность проявляется лишь в длительности звучания слога, а затем внутрислоговая синкопа в одном из средних голосов совмещается с реальной во всех остальных вокальных партиях. Внутрислоговая синкопа встречается в седьмом такте песни «Да мне не спится ноченькой» (см. на средней строчке голос, выписанный штилями вверх), а также в месте соединения пятого и шестого тактов баллады. Кроме синкоп, активизации ритмического движения способствуют другие приемы, нарушающие равномерную метрическую пульсацию.

Стремясь по возможности наполнить ритмику песен движением, афанасьевские певцы широко используют прием распевания согласных путем прибавления дополнительной гласной (так называемая огласовка). Статичность ритмики, которая может возникнуть в результате длительного распевания одной гласной на несколько звуков, преодолевается благодаря привнесению внутрь распева дополнительных (внутрислоговых) гласных.

Достаточно часто в протяжных белгородских песнях рождаются короткие мотивы, повторяющие характерные

ритмы южнорусской пляски:  то же в

увеличении: .

Такая связь с плясовым движением свидетельствует о стремлении афанасьевских певцов насытить исполняемые ими протяжные песни активными, упругими ритмами.

Четкая определенность ритмических отношений проявляется и в метрике анализируемых произведений. В отличие от протяжных песен северных и центральных

районов России в белгородских пѣснях мы обнаруживаем акцентность метрики и строгую ее равномерность. В большинстве случаев хоровые разделы песен выдержаны в размерах $\frac{4}{4}$ либо $\frac{2}{4}$. Одно-единственное исключение, встречающееся в четвертом такте баллады, нельзя рассматривать как существенное нарушение указанной закономерности: возможно, исполнители несколько сократили для удобства пения звучание длительного унисона, приравняв трехчетвертную длительность к половинной ноте.

Поскольку нотация рассматриваемых примеров выполнена автором настоящей работы, он считает необходимым доказать правильность примененного им в данном случае способа тактировки.

Музыкальный материал афанасьевских песен логически группируется в них таким образом, что отдельные интонационно-гармонические циклы, сочетающиеся с относительно завершенными ритмическими мотивами, оформляются в квадратные метрические построения. Нередко начало подобного построения совпадает с логическим ударением песенного стиха. Смена такта зачастую подчеркивается сменой гармонии. В ряде случаев сильная доля выявляется с помощью заметного ритмического акцента в виде синкопы или длительно звучащего звука.

Не менее важную роль в формировании сильной доли такта играет активное ритмическое дробление, качественно выделяющее начало того или иного метрического образования. Все это служит доказательством строгой метричности афанасьевских песен.

После расстановки тактовых черт с учетом всех указанных признаков в совокупности во всех рассматриваемых примерах можно установить строгую метрическую квадратность.

Можно предположить, что подобная манера распева протяжных песен складывалась в процессе коллективного пения русских воинов во время военных походов, на марше, а впоследствии закрепились в искусстве мирного времени.

Активность ритмики и четкость метрики протяжных афанасьевских песен, по всей вероятности, объясняется тем, что данная музыкальная традиция своими корнями связана с творчеством ратных людей южнорусского

пограничья, осваивавших «дикое поле» в XVII—XVIII столетиях.

Наиболее полно индивидуальные особенности каждого из четырех произведений проявляются в строении песенных строф. В отношении структуры все четыре песни, какую бы из них мы ни взяли, представляют собой неповторимый оригинальный художественный «организм».

Несколько родственны по строению строфы «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель» и «Где ж ты был, шельма, пробывал». В обоих примерах основным средством формообразования служит «нанизывание» на единый «стержень» сходных интонационно-гармонических оборотов. Элементы музыкального материала, из которых складывается целое, различаются по объему, по ритму, но при всем том весьма сходны в плане гармонии: почти во всех них присутствует неустойчивое созвучие одной и той же функции, разрешающееся в относительно устойчивый аккорд с тоническим устоем в основании¹.

В первой из названных песен (покосной) роль побочной (неустойчивой) гармонии выполняет тонический квартсекстаккорд и родственные ему сочетания. Кроме того, гармоническая ткань приведенной первой строфы произведения четырежды расцвечивается мягким включением квартсекстаккорда VII ступени. Поэтому с точки зрения гармонического развития внутреннюю структуру данной строфы можно рассматривать в двух аспектах: как последование коротких оборотов с одной-двумя гармониями и как последование четырех интонационно-гармонических «волн», включающих в себя полный гармонический цикл, состоящий из трех основных аккордов вместе с примыкающими к ним вспомогательными созвучиями.

Во втором примере неустойчивой функцией оказывается большой септаккорд седьмой ступени, построенный на большесекундовом вводном тоне. Причем в полном виде этот красочный аккорд употреблен лишь в начале хорового раздела строфы. В остальных случаях в ка-

¹ Тоническая терция и тоническое трезвучие не являются абсолютно устойчивыми созвучиями в народной русской гармонии. Совершенной тоникой может служить только унисон.

честве созвучия, требующего разрешения, используются составные части большого вводного септаккорда: трезвучия второй и седьмой ступеней.

В каждой из двух названных песен общие принципы формообразования находят оригинальное конкретное воплощение.

Во-первых, строфа покосной песни имеет заметно больший размер, чем строфа сравниваемого примера.

Во-вторых, оба образца различаются внутренней динамикой. Здесь необходимо заметить, что хотя в афанасьевских песнях основная мелодия, проходящая в среднем голосе, течет волнообразно и в динамическом развитии напева отсутствуют большие подъемы и спады, подчеркиваемые резкими кульминациями, все же в этих произведениях можно установить некоторые колебания напряжения по мере развертывания музыкальной мысли. И в этом большую роль играет верхний (вспомогательный) подголосок, расцвечивающий музыкальную ткань.

Хоровой раздел песни «Где ж ты был, шельма, пробывал» начинается с высшей точки напряжения: сначала звучит полный большой вводный септаккорд, затем (единственный раз на протяжении всей строфы) мелодия верхнего голоса достигает седьмой ступени в верхнем регистре. После этого происходит некоторый динамический спад, временно сменяющийся препятствующим ему подъемом в конце шестого такта. Последняя, третья, местная кульминация наступает в предпоследнем такте, когда наиболее напряженный аккорд выделяется не только интонационно, гармонически (имеется в виду минорное трезвучие второй ступени в каденции), но и ритмически: после общей паузы движение восьмыми прекращается во всех голосах, кроме основного. Таким образом, динамическая линия представляет в данном случае некоторую кривую от высшей точки вниз и снова к верхней границе в конце.

Иную картину видим мы в песне «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель». В ней динамические подъемы и спады следуют волнообразно, достигая высшей точки в шестом такте строфы, когда верхний голос завоевывает вершину регистра после трехкратного повторения напряженной секстовой интонации.

В хоровой части строфы динамическая волна начинается внизу, совсем не так, как в предыдущем примере,

а заканчивается небольшим подъемом: перед заключительным унисоном звучит самое неустойчивое созвучие — квартсектаккорд третьей ступени с задержанием к приме: этот аккорд выполняет в данном случае несколько смягченную доминантовую функцию.

Следует обратить внимание на то обстоятельство, что хотя основным правилом «пунктуации» в большинстве песен белгородцев является избегание внутреннего членения напева и исполнение песни на едином дыхании, внутри строфы напев членится на небольшие музыкальные фразы, и большую роль в таком едва заметном членении играют интонационные цезуры внутри песенного стиха.

Так, в анализируемой покосной песне первая фраза запева звучит на протяжении первых двух тактов, в словах песни в это время содержится обращение. Вторая фраза охватывает следующий двутакт, включая начало хорового раздела; она заканчивается длительным распеванием прерванного слога. Далее в основном и в верхнем голосах на протяжении одного такта целиком повторяется слово «приятель», границы которого совпадают с очередным построением. Смысловая цезура «перекрывается» продолжением прерванного слова в остальных партиях, чем затушевывается момент отделения одной фразы от другой.

В кульминационной части строфы, падающей на следующие восемь четвертей, отсутствует значащий поэтический текст, смысловой акцент подчеркивается взволнованным междометием «ох!».

Новое образование, совпадающее со словами «да свое прежнее» и оканчивающееся интонационным спадом к половинной ноте на тоническом устое, предваряет большую заключительную фразу.

Таким образом, масштабная структура всей строфы выглядит как несколько построений большого охвата, широкого дыхания, между которыми дважды вклиниваются лаконичные «вставки» (четырёх- или пятичетвертные). Эти вставные фразы подготавливают действительные смысловые акценты в кульминационных разделах формы.

Внутренне членение напева по смысловым цезурам стиха (сочетаясь с мелким членением в местах окончания коротких интонационно-гармонических оборотов)

совмещается в то же время и с более масштабным сечением строфы на стыках четырех больших фраз (каждая из них включает в себе полный гармонический цикл, см. с. 249). Благодаря такому несовпадению внутренних границ между построениями образуется сложная пластичная полиструктура.

В процессе исполнения песни то один из формообразующих элементов выступает на первый план, то другой... Будто грани драгоценного кристалла играют и переливаются под изменчивым лучом света.

В балладе «Ох, как во славном городе» музыкально-поэтическая строфа отчетливо делится на две части. Первое построение начинается с запева и завершается длительным тоническим унисоном в низком регистре на прерванном слоге (начало четвертого такта). На вторую часть строфы падает основная музыкальная «нагрузка». Уже в первом затакте звучит свежий благодаря своей новизне аккорд — минорное трезвучие второй ступени, после чего намечается небольшой спад напряжения. На протяжении двутакта тоника подтверждается дважды. Второй раз она устанавливается после мажорного трезвучия седьмой ступени, построенного на большесекундовом вводном тоне. Перед самым разрешением неустойчивое созвучие обогащается новой краской: сверху добавляется большая септима.

Несмотря на то, что к концу центрального раздела формы тоника выявлена с большой определенностью, мы не чувствуем завершения музыкальной мысли: в последний раз устойчивая гармония устанавливается на слабом времени в виде трезвучия, в народном пении не являющегося совершенным устоем (см. сноску на с. 249). Общую паузу в конце построения нельзя рассматривать как границу очередного раздела формы: слишком велики заторможенные внутренние силы, стремящиеся излиться в завершающей фразе. В лаконичной каденции концентрируется гармоническое напряжение. В ней большой септаккорд седьмой ступени, прежде показанный разложенным по частям, выступает в своем полном виде, попадая при этом на метрически сильное время. На протяжении целого такта звучит эта яркая народная гармония, после чего заключительный тонический унисон воспринимается как желанный, закономерный итог развития.

Оригинальна по своему строению строфа песни «Да мне не спится ноченькой». Хоровой ее раздел состоит из двух частей, из которых вторая в варьированном виде повторяет первую после небольшого связующего построения. В каждой из двух половин динамическая линия представляет собой волну, поднимающуюся вначале и затем медленно спадающую после кульминации в восьмом такте. На протяжении одной части происходит плавный переход в тональность, расположенную тоном ниже исходной. Связующее построение возвращает первую тональность. Если учесть, что как первый, так и все последующие запевы — модулирующие и начинаются с нижней тоники, а завершаются во второй, верхней тональности, то станет ясно, как полно проявляется в данном случае принцип ладовой переменности: «перелив» из одной тональной сферы в другую неуловим; нет такого отрезка, где бы полностью господствовала одна из двух тоник.

Теперь попытаемся определить, в чем же особенность художественного образа в каждом из четырех произведений.

Песня «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель», по-видимому, наиболее ранняя по происхождению среди остальных. В ней заметны признаки жанра покосной песни, хотя в быту она в настоящее время утратила связь с календарем, с обрядом и исполняется на любом празднике за столом в разгар веселья.

Какие же приметы позволяют рассматривать данный пример как покосную песню?

Во-первых, поэтическая тематика этого произведения указывает на его связь с традицией покосных песен: последняя часть необычно большого текста песни, состоящего из двадцати пяти поэтических строф, посвящена горькой жалобе крестьянина на свою несчастливую семейную жизнь. (Эта характерная тема встречается во многих покосных песнях, получивших распространение на юге России.)

Ох, да на что, мальчик, жанился,
Ох, я навеки загубился,
Ох, как чужи жены, ох, снаряжены,
Ох, а моя жена, ох, неукорыстна,
Ох, на работу, ох, независтна,

Ох, усю лёто, ох, прохворала,
Ох, да лихорадка ее протрепала.

Во-вторых, ритмическая основа стиха указывает на его связь со старой русской поэтической традицией. В большинстве поэтических строчек угадывается силлабическая «канва». Каждая из них, если отбросить междометия и вспомогательные слова, состоит из восьми слогов с цезурой посередине (4+4):

- а) я навеки/загубился
- б) чужи жены/снаряжены
- в) на работу/независтна и т. д.

В ряде случаев силлабический «скелет» сильно замаскирован, скрыт под живыми словесными напластованиями, возникшими в процессе распевания песенного стиха. Однако древний ритмический остов заметно проступает то там, то здесь.

Третьим признаком, указывающим на связь песни «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель» с обрядовой первоосновой, является опора среднего, основного голоса на квартовый трихорд. Такое ладовое строение характерно для многих календарных песен.

Взятый в комплексе других примет данный признак может служить веским дополнительным подтверждением справедливости вывода о сравнительно раннем происхождении интересующего нас примера.

Основное настроение, которое выражено в стихах песни, — это тоска по недостижимому счастью. Центральный, наиболее значимый поэтический образ раскрывается в первой части песенного текста, где говорится о горечи расставания любящей женщины с милым другом:

Разлучила нас с тобою, мой миленький,
Неволя большая, сторонка чужая.

Чувства глубокой печали, одиночества с большой выразительностью выявляются в музыке песни. «Щемящие» секстовые и квинтовые интонации в верхнем голосе и «унылые» нисходящие мелодические ходы по ступеням квартового трихорда — в среднем; повторяющиеся минорные гармонии с преобладанием тонической функции; плагальные обороты; малоподвижная, будто застывшая

линия баса; непрерывная текучесть формы, некоторая монотонность музыкальных фраз — все это способствует сгущению сумрачного колорита.

В трех остальных произведениях сходное состояние внутренней неудовлетворенности лирического героя, стремящегося к недостижимому счастью, выражено иными средствами.

В песне «Где ж ты был, шельма, пробывал» рассказывается о горькой судьбе соловушки, попавшего в неволю. Песня с такими словами была опубликована в первом печатном издании русских песен с нотами — сборнике В. Трутовского.

Большинство вариантов песен на этот текст имеет продолжение: образ пойманного соловушки обычно сопоставляется в них с образом молодца, сидящего в темнице. Судя по содержанию и исходя из особенностей формы, эта песня, ставшая популярной на грани XVIII и XIX столетий, была создана уже после реформы русского стихосложения, произведенной поэтами-силлабистами. Структура ее стиха сходна со структурой некоторых силлабических виршей:

По чужой сторонушке
Далеко летал.
Склевал бы я зернышко,
Да волюшки нет.
Запел бы я песенку,
Да голосу нет.

Музыкальные средства, использованные в этом произведении, сравнительно позднем по времени создания, намного богаче и разнообразнее, чем в покосной песне «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель». Имеет место любование такими экспрессивными созвучиями, как большой вводный септаккорд и минорное трезвучие второй ступени. Прихотливой смене оттенков настроения способствуют интонационные переливы внутри лада, и прежде всего — звуковысотная переокраска терций. Напряженность переживания подчеркивается использованием рельефных ритмических фигур (синкопы, пунктирные группы).

В целом же по мере развития музыкальной мысли создается впечатление некоторой надломленности после безудержных порывов к свету, к свободе. Этому во мно-

гом способствует характер внутренней динамики: общее напряжение все время идет на спад, невзирая на короткие временные взлеты.

Песня «Ох, как во славном городе» — это вариант баллады об убийстве женой собственного мужа:

Жена мужа ненавидела,
Провела его в зеленой сад да зарезала,
Против сердца вострый ножичек положила,
Гробовой доской она его наложила.

Заканчивается песня, как и в большинстве других вариантов, сожалением раскаявшейся женщины о содеянном:

Ох, тошно, горько с таким мужем жить,
А еще тошней, горчей, как нету пикакого.

Сочетание объективного повествования с лирическим высказыванием, характерное для жанра баллады, осуществляется в данном произведении весьма оригинальным способом: в первой половине двухчастной строфы содержится по существу весь информационный словесный материал. Он излагается в напеве достаточно сухо, почти в декламационном плане. Распевность в этом разделе формы сведена до минимума, каждому слогу в большинстве случаев соответствует один звук или одно созвучие. Там, где к голосу запевалы присоединяются голоса остальных певцов, музыкальная мысль выражена крайне лаконичными средствами: на протяжении целого такта звучат строгие аккорды одной функции — доминанта с большесекундовым вводным тоном, перемежающаяся вспомогательными сочетаниями.

Таким образом, в начале строфы имеет место музыкальное повествование. После того как последнее слово оборвалось посредине, характер музыкального высказывания в корне меняется: начинается лирический раздел формы. В нем многократное повторение недопетой поэтической фразы, сопровождаемое длительными распевами слов, прерывается взволнованными междометиями, восклицаниями. Во второй части полностью раскрывается все богатство средств музыкальной выразительности. Так в одном произведении своеобразно совмещаются два в известной мере противоречивых начала — эпиче-

ское и лирическое, что и придает ему неповторимую индивидуальность.

Развитая форма песни «Да мне не спится ноченькой» помогает в полной мере излиться лирическому чувству, содержащемуся в словах произведения: вторая, основная часть строфы повторяется дважды, благодаря чему поэтическая мысль особо акцентируется, выраженная яркими музыкальными средствами.

Так в каждом конкретном случае по-разному проявляются общие художественные закономерности, характерные для своеобразного песенного стиля одного из белгородских сел.

Суммируя наблюдения над общестилевыми и индивидуальными особенностями четырех протяжных песен Белгородской области, можно сделать вывод, что каждое из рассмотренных произведений народного творчества — самостоятельный художественный организм, в каждом из них оригинальный, неповторимый образ выражается особыми, достаточно характерными средствами поэтической и музыкальной выразительности. Среди элементов композиции, придающих песням индивидуальный облик, на первый план выступает строфическая структура, в каждом случае обладающая заметными отличительными особенностями. Различаются сравниваемые примеры между собой также конкретным мелодическим рисунком, логикой ладового и гармонического развития.

В то же время все приведенные в статье песни обладают большой общностью стиля. Это проявляется в сходстве манеры исполнения, открыто-эмоциональной, звонкой, резкой; в единстве многоголосной фактуры, отчетливо расслоенной на три горизонтальных пласта со строго ограниченными регистровыми пределами голосов; в сходстве ладогармонических красок; в общности принципов мелодического развертывания; в однотипности ритмических рисунков и постоянстве неизменно квадратной метрической конструкции.

Благодаря взаимодействию разнообразных композиционных приемов, свойственных данному стилю, местные протяжные песни имеют особый волевой, подчеркнuto экспрессивный характер, они привлекают яркостью музыкальных красок, большой откровенностью выражения страстного, взволнованного лирического чувства.

ОХ, КАК ВО СЛАВНОМ ГОРОДЕ

1 Свободно $\text{♩} = 48$

1. Ох, как во славно(м) горо-де а_ ох, да про.с.

В темпе

- ви - ла - ся, ды, но - ва - я, ши, э_х(б), ды но, ды, жи но.
ды1 но -

о - й, о - ох, но - ва - я но - ви... о - й э - х(б) х(б) но - ви... ох, но - ва - я, ды но - ви... ох, но - ви... о - хо, эх,

- ви - (е - о - ёх) и (е - е - е)
 ви... а...
 - ви - (и) а... а...
 а - я,

но - ви (о ё) - нуш - ка
 но - ви - нуш - ка
 ох, ды но - ви - (о - ё) - нуш - ка
 но - ви - нуш - ка.

ГДЕ Ж ТЫ БЫЛ, ШЕЛЬМА, ПРОБЫВАЛ

2
 ♩ = 46
 А - о - э - ох, где ж ты был(а), шельма прабу.

...у
...у -

- ва... э - л(ь), по чу - (ю - я - я) -

... жо - и
жо - и, да ли не я сто - ро... э - в - о
- ро - ё - я

- жо - и

ой, да сто - ро - ну - ш(и) - ке да,

я да - лё... лё...
да - лё... лё...

ох, да о - х(ь), я да - лё - ё - ё - я -
э - о - а - о - ё - ё - я -

о - х(ь), я... я да - лё - ё - ё - я -

да ле - тэл.

ой,
- я,
- я,
- я,

да - лё - ко ле - тэл.
да - лё - ко ле - тэл.

ДА, МНЕ НЕ СПИТСЯ НОЧЕНЬКОЙ

3

1. Да мне ня спит - ся то - лья ды но - че - н(ы).

- ка, да ой, (о - э) а, а -

да са_ ма я не зна_ (я - э -
 да са_ ма не зна_ (е -
 о - й, да са_ ма не зна_ (э - э -
 ой, да са_ ма не зна_ (а - э -
 ох, да зна_ (э -
 ой, да са_ ма я не зна_

а) - ю,
 а) - ю, де_ в(ы) - ка,
 а) - о - ю, де_ в(ы) - ка, да,
 - ю,

да, о - й, ой, я, да,
 ой, о - хо_
 де_ в(ы)ка, о_ х(ы) по_ ча_ му, да, э_
 де_ в(ы)ка, ох, по_ ча_ му, да о - й, ой_ я, да
 о - ох,
 эх, я,

ой, о - й, о - й, да я не
 хо, ой, да са - ма не
 я, о - й, са - ма не
 э, о - й, да са - ма не
 я да са - ма не

зна - (я - я - я - о - о) - ю
 зна - зна - (э - о) - ю, де - в(ы) - ка,
 зна - (я - я) (о) - (о) - ю
 зна - зна - ю,

ох,
 о - х(ы)
 де - в(ы) - ка, по - ча - му.
 ох,
 ох, по - ча - му.
 2. Са - ма не

ОЙ, ДА ВСПОМНИ, ВСПОМНИ, СТАРЫЙ ДРУГ-ПРИЯТЕЛЬ

4 $\text{♩} = 80$

1. Ой, да вспо_мни, вспо... ох, да вспо_мни,

да ста_ра - й дру_х(ы), да при_я... (е - е - о)

... (э) -

... (а - а - е - е) -

при_я - те - ль, о - й, ой, о -

да ли мо - й, (о - э - о)

- те - ль мо - й, э - е, е,

при_я - тель, да (о - о - о - о)

- тель мо - й,

- те .. ль мо - й, (о - я - я - я)

х(ы), да сво_ё пре_ж_нё_

о - х(ы) да сво_ё п(ы)_ре_ж(и)_не_

э - х(ы) да сво_ё пре_ж(и)_не_

э - о - х(ы). да сво_ё п(ы)_ре_ж(и)_не_

(э - я) - о - х(ы), да сво_ё п(ы)_ре_ж(и)_не_

-ё э - о - х(ы), да при_я - (о - э - а)...

ё жа я...

ё о - х(ы), да при_я - (а - э)...

-ё о - х(ы), да при_я - (я)... А э -

при_я - (о)...

-ё при_я - (я - я)...

о - х(ы). да ох, при_ят_ство.

ох, при_ят_ство.

э, ды: э - х(ы)

- х(ы), ей, о - х(ы), при_ят_ство.

ох, ды

о - х(ы), да ох, при_ят_ство.

М. Н. Нигмедзянов

ТАТАРСКИЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Музыкальные инструменты любого народа тесно связаны с историческими судьбами и образом его жизни. Состав инструментария, конструкция и выразительные возможности инструментов переплетены с особенностями стиля и жанров музыки данного народа. Поэтому изучение музыкальных инструментов имеет большое значение для истории и теории фольклора и может пролить свет на многие культурно-исторические проблемы.

В наши дни подчас очень трудно найти в быту старинные инструменты. Так, в Поволжье в результате многолетних экспедиций удалось обнаружить лишь гармоники, гусли, журай и кубыз. Многие традиционные народные инструменты исчезли или исчезают. Даже потомственные исполнители на традиционных татарских инструментах, мастера по их изготовлению сегодня удовлетворяются скрипками, домрами, мандолинами фабричного производства.

Основными источниками для изучения татарского музыкального инструментария далекого прошлого являются письменные материалы: труды историков, этнографов, писателей и других авторов, оставивших описания быта татарского народа. Как свидетельствуют все эти источники¹, у татар бытовали различные инструменты. Среди них, наряду с традиционными, история бытования коих уходит в глубокое прошлое, есть, видимо, немало

¹ См. очерк автора настоящей статьи в книге «Татары Среднего Поволжья и Приуралья». М., «Наука», 1967, с. 442—457. Об одной из редких археологических находок (детской окарине) см. нашу статью «Музыкальный инструмент из Нового Сарая» (соавтор археолог И. С. Вайнер), «Советская археология», 1965, № 2.

и таких, которые были заимствованы у других народов. Об инструментах, давно исчезнувших из быта, мы знаем весьма мало. По сохранившимся наименованиям не всегда можно воссоздать определенное представление о том или ином из них, ибо не сохранилось ни рисунков, ни описаний. К тому же различные инструменты у некоторых народов, а иногда у одного и того же народа в разные времена имели одинаковые названия. Так, например, сазом у многих восточных народов назывался струнный инструмент, а у астраханских татар — гармоника. Струнный смычковый инструмент, встречавшийся у татар в XVIII в., именовался кобас (кубыз), но в XIX в. кубыз — духовой язычковый инструмент (варган) ¹. С другой стороны, сходные (если не идентичные) музыкальные инструменты во многих источниках имеют несходные названия, что связано либо с местными традициями, либо иногда вызвано тем, что иностранный путешественник или писатель обозначает незнакомый ему инструмент наименованием известного ему инструмента (скрипка, гитара, балалайка и т. п.). При этом нужно иметь в виду и то обстоятельство, что путешественники, как правило, не были специалистами-музыкантами и поэтому не оставили научно достоверных описаний встречавшихся им инструментов. Поэтому трудно утверждать, что упомянутый инструмент бытовал в народе именно под данным наименованием. Все это еще более осложняется тем, что древнейшие источники, нередко написанные на языках, в настоящее время преобразованных, дошли до нас в переводах на второй или даже третий языки. В процессе перевода также могли появиться искажения и, что еще хуже, — присвоение инструментам названий существующих у другого народа аналогичных инструментов. Таким образом, оригинальное название инструмента в языке данного народа могло не сохраниться. Чтобы добраться до истинного названия, необходимо провести большую аналитическую работу над источниками. Это работа весьма трудоемкая и в настоящих условиях пока невыполнима.

¹ В ряде сел Мамадышского р-на Татарской АССР автору доводилось слышать, что скрипку называли «кубыз». Во многих литературных источниках татарскую скрипку также именуют «кобус».

На основе имеющихся материалов можно составить следующую таблицу бытования у татар музыкальных инструментов в разные исторические периоды (см. таблицу на с. 269) ¹.

В приведенной таблице названия инструментов даны преимущественно по русским источникам. В «Казанской истории» (XVI в.) сказано: «...тимпаны звяцяху, и арганы восклицаху, и рожцы вопияху, и сурны возглашаху, и трубы шумяху...» ². Нам ничего не оставалось, как включить в таблицу именно эти названия. Быть может, дальнейшие исследования позволят восстановить подлинные названия употреблявшихся в ту пору инструментов.

В XVI—XVIII вв., конечно, бытовавшие ранее инструменты не могли совершенно исчезнуть, но о них на сегодняшний день нет никаких сведений. Приведенная таблица, далеко не совершенная, отражает исторический процесс в самых общих чертах. В ней указаны главным образом лишь традиционные инструменты, но не нашли места многие инструменты современного быта, заимствованные у других народов.

Из таблицы следует, что (если исключить древнейшие инструменты) в состав музыкальных инструментов татарского народа входят: курай, гусли, скрипка, кубыз (варган), кабал (бубен), домра, мандолина, гармоники. Из них мандолина, баян и аккордеон заимствованы и не имеют каких-либо особенных татарских национальных черт. Современные скрипка, кабал и домра также лишены особых отличий. Эти инструменты вошли в быт народа и даже стали подлинно народными потому, что, по-видимому, подобные им инструменты уже когда-то бытовали здесь. Что касается завезенной из

¹ Главнейшими источниками для составления таблицы послужили следующие труды: Путешествие Ибн-Фадлана на Волгу. М.—Л., 1939; Известия о хозарах, буртасах, болгарях, мадьярах, славянах и русских Ибн-Даста, арабского писателя X в. СПб., 1869; Из путешествия Рубруквиса от Крыма до Волги. «Журнал для детей», 1861, № 39—42; Путешествие в Восточные страны ПIANO Карпани и Рубруквиса. М., 1957; Калинин Н. Ф. Отчет по археологическим работам в 1956 г. в старой Казани (Рукопись, фонд 5 ИЯЛИ КФАН СССР, оп. 39, ед. хр. 11); Миллер Г. Описание живущих в Казанской губернии языческих народов. СПб., 1791

² Казанская история. М.—Л., 1954, с. 164.

IX — XI вв.	XII — XIV вв.	XV—XVI вв.	XVI— XVIII вв.	XVIII в.	XIX в.	Начало XX в.	Современный быт народа
дудка свирель гусли тумбур, лютня (8-ми струн- ная)	свистулька, флей- та Пана, мюз	свирель, дудка		курай	курай	курай	курай
	гусли, кус, (гус) (гитара)	гусли лютня		гусли	кусля	гусли	гусли
	боргу, кэрнэй	трубы, рожцы (тромбон)		—	—	—	—
	большая труба, тромбон			—	—	—	—
	барабаны	барабаны		—	—	—	—
нэкар, литавры	тимпаны бубен			—	—	—	—
саз	кабуз, саз	прегудница (струнно- смыч.)		кобуз (стр.- смычк.)	кубыз (скрипка)	бубен (кабал) кубыз (скрипка)	бубен (кабал) скрипка
	сурна	сурнай		сорнай	кубыз (варган)	кубыз (варган)	кубыз
	бандура	домра		тумра, дум- ра, (бала- лайка)	тумра, дом- ра, (бала- лайка) гармоника (с серед. XIX в.)	мандолина, (домра, ба- лалайка) гармоника	мандолина, домра баян, аккор- деон, гар- моника

¹ В скобки взяты инструменты, вероятное существование которых в указанное время пока не подтверждено документами.

Европы гармоника, то она приобрела среди татар особый, продиктованный спецификой татарской народной песни строй и в то же время оказала влияние на развитие некоторых жанров народного творчества.

Скрипка и подобные ей струнные смычковые инструменты издавна бытовали среди татар. Скрипка всегда была и остается любимейшим народным инструментом. И сегодня во время экспедиций мы изредка встречаем скрипичных мастеров. Изготовленные ими скрипки по размеру мало чем отличаются от обычных. Встречаются скрипки с тремя струнами (струны раньше изготавливались из кишок ягненка).

Среди старшего поколения народных скрипачей наблюдаются два способа игры: обычный, при котором инструмент кладут на плечо, и вертикальный, с упором корпуса на колено.

Играли на скрипке, как правило, мужчины. То было сольное исполнение песенных и танцевальных мелодий. Мелодии протяжных песен играют почти без двойных нот; характер мелизмов, как правило, более строгий и определяется техническим мастерством играющего. В скорых и особенно танцевальных напевах на сильных долях, в начале отдельных построений нередко двойные ноты с использованием открытых струн. Высокие позиции неупотребительны. Большинство народных музыкантов ограничиваются первой, второй, реже третьей позициями.

В отдельных районах республики среди крещеных татар скрипку иногда называют кубыз, подразумевая «музыкальный инструмент».

Кубыз — язычковый духовой инструмент (варган) — имел широкое распространение среди женщин. Еще в настоящее время встречается немало пожилых людей, у которых сохранился этот незамысловатый инструмент¹. Кроме пожилых, на кубызе играют также дети. В некоторых районах республики благодаря энтузиазму любителей существуют небольшие ансамбли кубызистов.

В народе бытовало в прошлом и ансамблевое исполнение на скрипках и гармониках, на нескольких гармо-

¹ См. статью А. Абдуллина в книге «Музыкальная культура Советской Татарии». М., 1959.

никах, у астраханских татар также на гармонике, скрипке и кабале (бубне). В начале XX века как в Казани, так и в других городах со значительным процентом татарского населения (Самара, Оренбург, Уральск, Уфа и др.) в ансамбли включались также домры и мандолины. Об ансамблевой игре на гармонике и скрипке поется в народных песнях.

Более подробно остановимся на характеристике только трех инструментов — курая, гуслей и гармоники, — на которых исполнение татарской музыки устной традиции сохранилось до наших дней.

Кура й

Музыкально-звуковые возможности полого стебля зонтичного или тростникового растения, полой кости или рога животного издавна привлекали внимание почти всех народов земного шара. Флейтоподобные инструменты из кости неоднократно обнаруживались при археологических раскопках. Курай представляет собой один из древнейших типов такого рода флейт, и свое название он получил от зонтичного растения (по-татарски — келшэ кура́) с полым стеблем¹.

Простота конструкции и доступность материала способствовали его популярности. Сельские кураисты изготавливали инструменты в большом количестве и продавали их на базарах. На курае, как правило, играли мужчины и гораздо реже женщины. Впрочем, встречаются песни, в которых говорится и об игре девушек на кураях:

Курай уйный кызлар келэттэ, Жырларсын да шуида, еларсын да.	Играют девушки на курае в амбаре. И запоешь тогда, и запла- чешь ² .
-------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------

На небольших и простых кураях играли также дети.

¹ В древних и более поздних источниках (до XIX в.) не встречаются упоминания о курае. Авторы исследований инструменты типа курая называют либо флейтами, либо свистульками и не приводят народного наименования.

² Татарские народные песни (сост. И. Надиров). Казань, 1967.

В народе бытовали кураи самой различной конструкции. В виду того, что среди татар господствовала сольная традиция исполнительства и потому не было необходимости в стандартизации строя, каждый любитель-кураист изготавливал инструмент по своему усмотрению, исходя из имеющегося материала¹.

Выделяются кураи из стебля зонтичного или иного пустотелого растения, из дерева (калина, клен, орешник, рябина, борщевик, липовая кора), жести, меди, железа, трубочек алюминия и др. По форме различаются конусные и цилиндрические кураи. Кураи из цельных трубочек и дерева, как правило, цилиндрические. Более распространены конусные кураи (само растение, көпшэ кура, тоже конусное). Воздух вдувается в них со стороны большего диаметра конуса (конусность образцов выражается в следующих соотношениях: 1:100—2:100). Размеры кураев различны: длина—250—800 мм, диаметр—12—20 мм (внутренний). Количество игровых отверстий на татарских кураях—2 или 6 и реже 4 или 5. Звукоряды пентатоничны, но чаще семиступенны². Диапазон курая достигает двух октав и, с учетом различной длины инструмента, может простираться от малой до четвертой октавы. Курай—инструмент октавирующий. На нем звучат обертоны от основного тона до четвертого, в отдельных случаях до седьмого включительно. Тембр его светлый, в нижнем регистре несколько холодноватый, в высоком регистре прозрачный, «пасторальный». Самый высокий регистр неупотребителен.

Остановимся на характеристике ряда экземпляров татарского курая с пробкой, имеющих наибольшее распространение.

Курай состоит из головки, пробки и ствола с отверстиями. Вот разрез головки:

¹ При написании настоящей статьи наряду с другими материалами была использована коллекция кураев и архивные материалы народного музыканта-кураиста Исмагила Мусина (1900—1958). Эти материалы хранятся в архиве Института языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова Казанского филиала АН СССР.

² Естественно, абсолютно ангеми-tonный звукоряд на курае (как и на всех инструментах, основанных на передувании) невозможен, особенно на кураях с малым количеством отверстий. Ангеми-tonность имеет место лишь в нижнем (или среднем) регистре.

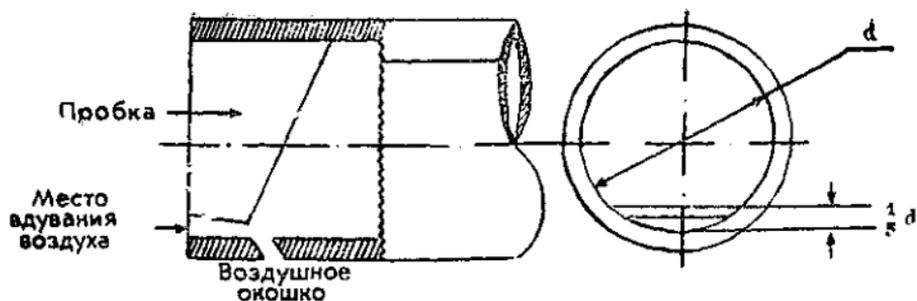


рис. 1

Отверстия для пальцев — овальной формы (диаметр 5—7 мм). Срез пробки у торца составляет $\frac{1}{5}$ часть внутреннего (максимального у конического курая) диаметра, сужение доходит до 0,5—1,5 мм.

Звукообразование происходит следующим образом: струя воздуха, проходя через суживающуюся щель головки, ударяется об острую кромку воздушного окошка и образует завихрение, которое приводит в колебание столб воздуха в корпусе курая. Открывая (закрывая до этого пальцем) отверстия, исполнитель укорачивает воздушный столб, от чего получается повышение исходного тона.

Курай с двумя отверстиями. 1. Металлический курай. Материал: дюралюминиевая цилиндрическая труба, внутренний диаметр — 17 мм, толщина стенки — 1 мм.

Употребительны звуки II, III и IV обертонов.

рис. 2

2. Курай из ствола растения кепшэ кура. Тембр более мягкий.

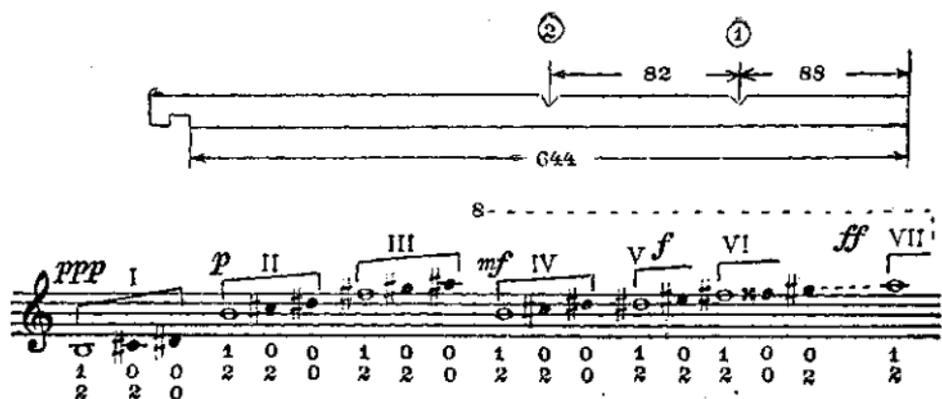


рис. 3

Курай с 6-ю отверстиями. 3. Курай из орешника (пикколо). Просверлено цилиндрическое отверстие диаметром в 10 мм (наружный диаметр около 16 мм). Куплен И. Мусиным на казанском базаре «Ташыяк» в 1908—1909 гг. Строй не совсем точен.

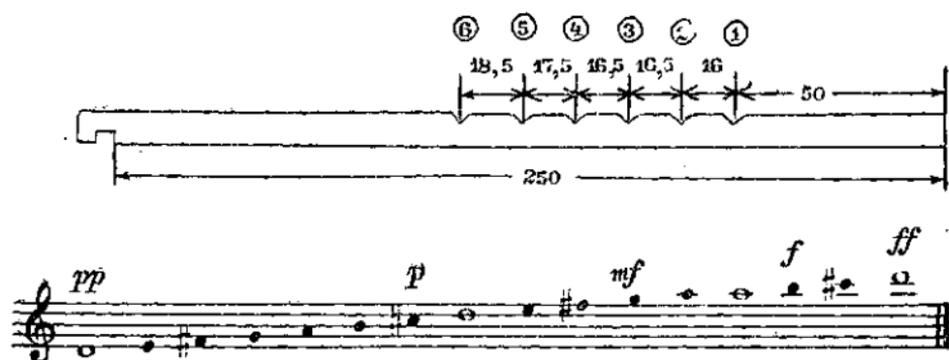


рис. 4

4. Конический курай с 6-ю отверстиями из оцинкованной жести толщиной в 0,3 мм (шов внахлестку, спаянный). Рабочий диапазон — полторы-две октавы.

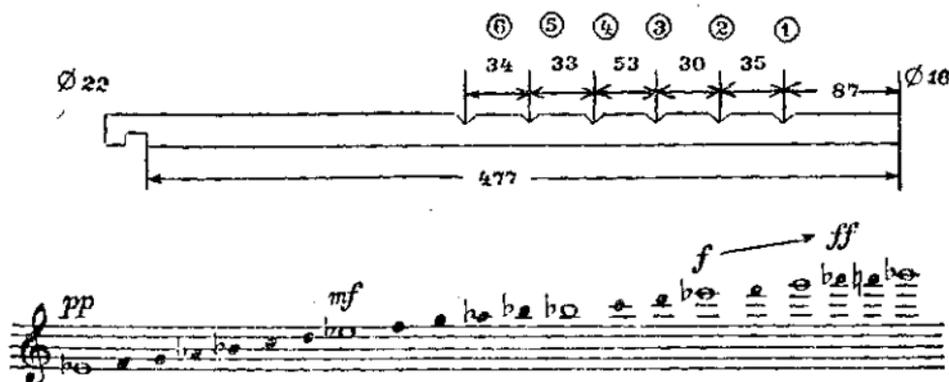


рис. 5

При внимательном рассмотрении ствола курая можно обнаружить следы разметки отверстий. Разметка, очевидно, производилась, исходя из особенностей строя народных песен, а также традиций старых мастеров.

Курай, сохранившийся до наших дней,—инструмент глубокой древности. Он, естественно, не мог оставаться неизменным. Если диатонический курай с 6-ю игровыми отверстиями появился в более позднее время, то курай с двумя игровыми отверстиями, не встречающийся у других народов Поволжья и у башкир, является, по-видимому, одним из старинных национальных образцов.

С этой точки зрения весьма любопытен курай, строй которого образует древнейшую пентатонику (*c—d—f—g—a*). Этот тип курая наиболее приспособлен для исполнения древнейших архаических песнопений, основанных на этой ладовой системе¹. Подобные мелодии, обычно очень небольшого диапазона (кварта, секста и редко октава), свободно, без всякого напряжения могут быть исполнены на данном курае. Старинные напевы, как и звукоряд курая, образуются, как правило, из различных трихордов, что облегчает исполнение мелизматички. Как показывают исследования, это один из самых традиционных типов старинной пентатоники, весьма типичной для музыки казанских татар, мари и др. народов. Но он не столь типичен для башкирской музыки. Не случайно, что подобные кураи у башкир совершенно не встречаются.

Второй курай, с двумя отверстиями, приспособлен для исполнения пентатонных мелодий мажорного характера. У татар-мишар традиционный фольклор основан преимущественно на мажорной и минорной пентатонике. В соответствии с этим и курай у них также имеет мажорный строй².

¹ См.: Нигмедзянов М. Н. Стилевые особенности музыкального фольклора татар-кряшен. Доклад на VII Международном конгрессе антропологических и этнографических наук (МКАЭН). М., «Наука», 1964.

² Любопытный в этом отношении факт приведен в Атласе музыкальных инструментов народов СССР (М., 1963, с. 55), где указано, что у татар, проживающих в Мордовской АССР, кураеподобный инструмент имеет строй мажорной пентатоники, а в Мордовской АССР проживают именно татары-мишари.

Курай с 6-ю отверстиями, имеющий диатонический звукоряд в пределах двух октав, обладает относительно более широкими возможностями. На нем могут быть исполнены в ряде тональностей многие современные татарские песни.

Курай у татар бытовал как сольный инструмент. В качестве сопровождающего инструмента он применялся весьма ограниченно. Изредка можно встретить кураиста, подыгрывающего народному певцу. Репертуар кураиста состоит преимущественно из танцевальных мелодий¹, а также мелодий песен. Примеры специальных инструментальных наигрышей на курае единичны.

Народные кураисты нередко имеют по несколько инструментов различных размеров и, соответственно, тембров и строев. На каждом инструменте исполняется определенная группа мелодий (а иногда и одна), хотя практически почти на любом курае можно исполнить любую народную мелодию.

Традиция сольной игры на курае и поразительная техническая подвижность дают возможность в полной мере выявить орнаментальность мелодики татарской народной музыки. Ни на одном из других национальных инструментов, не говоря уже о вокальном исполнении, не проявляется с такой полнотой богатство орнамента, как на курае. Приведем в качестве типичного примера исполнение на курае мелодии песни «Тэфтилэу»².

ТЭФТИЛЭУ



¹ С появлением гармоник функция курая сопровождать пляску утратила свое значение.

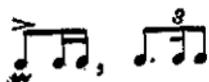
² Сообщена в 1963 г. Х. Бакировым (1906), уроженцем с. Альдермеш Дубязского района Татарской АССР. Запись автора данной статьи.



Надо отметить, что кураисты предпочитают именно протяжные мелодии, в которых наиболее разносторонне выявляется их исполнительское мастерство. Даже песням с четкой метроритмической структурой кураист придает широко импровизационный характер. При этом он сохраняет лишь ведущие интонационные опоры мелодии, преимущественно в началах фраз. Обильной орнаментации подвергаются подходы к долгим звукам, а также завершения мелодических построений. В кульминациях отдельных построений кураист импровизирует целые орнаментальные парафразы, которые расширяют эти построения, тем самым нарушая общую метрическую структуру. Особенно значительны эти свободные орнаментации в области главной кульминации песни. Но в целях сохранения интонационной цельности и единства музыкального образа хороший исполнитель всегда выделяет основной мелодический каркас различными штрихами. Импровизационные фигурации даются как бы вторым планом. Подобно тому как ажурный орнамент деталей не мешает зрительному восприятию целого в памятниках татаро-булгарской архитектуры, свободная импровизация кураиста не заслоняет основной ме-

лодии народной песни (в нотной записи детали, не составляющие главную линию, даны петитом или форшлагами).

Ритмическое строение отдельных интонационных элементов широко варьируется. Кураист избегает однообразия ритмических формул, особенно на близком расстоянии. В качестве «стандартных» и наиболее типичных для курая ритмических формул следует назвать кратчайший мордент, квинтоли, септоли, сочетание четного дробления с нечетным, реже — триоли и трели, в средних каденциях употребительна формула



в различных вариантах.

Масштаб и диапазон форшлагов, мелодических «приливов» и «отливов» зависят от типа курая. Условия передувания на курае с двумя пальцевыми отверстиями затрудняют исполнение пассажей широкого диапазона, в результате в наигрышах на таком курае преобладает мелкая орнаментика. На курае с шестью отверстиями более употребительны развернутые пассажи с охватом 5—6 звуков различной высоты.

Орнаментальный исполнительский стиль на курае оказал значительное влияние на скрипичную игру, игру на гармонике, а также вокальное народное исполнительство. Татарские композиторы неоднократно обращались в своем творчестве к имитированию курая в симфоническом оркестре¹.

Гусли

По-татарски гөслэ́. Этимология этого слова в литературе еще не получила вполне убедительного толкования. Имеющиеся в литературе этимологические «вариации» со словами гудеть, густы и другими малоубедительны. В частности, необоснованно, на наш взгляд, мнение, будто гусли в Поволжье «... по-видимому, были занесены изгнанными из Московской Руси скоморохами»². Оно, к сожалению, не выдерживает сопоставления

¹ Об этом см. работу автора настоящей статьи «Татарская народная песня в обработке композиторов». Казань, 1964, с. 84.

² Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Указ. изд., с. 28.

с историческими фактами. Авторы Атласа говорят об экспорте гуслей в Поволжье в XVII веке. Однако известно, что гусли и подобные им инструменты были у тех же татар и задолго до того. Достаточно сослаться на «Казанскую историю»¹ (XVI век), где совершенно определенно речь идет о своих, татарских гусях.

Бытование гуслей у народов Поволжья очень легко в прошлом объяснял А. С. Фаминцын, который писал: «то, что данный инструмент заимствован от русских, доказывает его русское название — гусли»². Однако ясно, что только название инструмента — даже если удалось бы доказать русское происхождение слова «гусли» — не свидетельствует о его происхождении. Например, у одного из древнейших народов Поволжья — марийцев — гусли имели, пожалуй, более широкое и прочное бытование. Об этом говорят многочисленные марийские поверья и легенды, корни которых уходят в глубь веков. В поэме «Юсеф вэ Золэйха» болгарско-кыпчакского поэта XIII в. Гали упоминается о музыкальном инструменте, название которого читается «гус» или «кус». Быть может, это название связано с гусями. Любопытно, что чувашаи, в языке которых сохранилось немало древнетатарских или болгарских элементов, гусли также называют «кюсле». Известно также, что по-арабски лютня называется «уд» или «гуд».

Таким образом, игра на гусях существовала у предков казанских татар в далеком прошлом. И позже, в XVIII—XIX вв., многие историки, этнографы встречали в быту татар различные гусли и подобные им инструменты³. Как известно, гусли бытуют у многих древнейших земледельческих народов СССР, и в частности у марийцев, удмуртов.

Экспедиционные обследования 1955—1965 гг. показывают, что гусли у татар бытовали не повсеместно, а лишь в локальных районах востока и северо-востока

¹ Казанская история. М.—Л., 1965, с. 149.

² Фаминцын А. С. Гусли — русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890, с. 102.

³ Конечно, нельзя утверждать, что в источниках XIV—XVI вв. имелись в виду современные гусли. Хотя в них упоминаются именно гусли, в то время могли бытовать инструменты, лишь похожие на гусли. В настоящей статье будет идти речь о гусях, бытовавших в XX веке.

Татарской АССР, как правило, среди татар-кряшен. У татар-кряшен игра на самодельных гусях была популярна вплоть до 40—50 гг. нашего века. Еще недавно в селах можно было встретить исполнительниц на гусях, которые сами заботились об изготовлении кишечных струн. Без гуслей не обходилась ни одна свадьба. В настоящее время в некоторых сельских клубах также имеются ансамбли гусяров.

Исследователи татарской музыки обычно отрицали наличие гуслей у татар. Так, в предисловии А. С. Ключарева к сборнику «Татарские народные песни» (под его же редакцией) — в одном из первых и самых содержательных трудов по татарской музыке — сказано: «Существуют только два татарских национальных инструмента, сохранившиеся до наших дней,—«курай» и «кубыз»¹. В сборнике очерков «Музыкальная культура автономных республик РСФСР» автор главы о татарской музыке Я. Гиршман разделяет эту точку зрения: «К старинным народным инструментам татар относятся курай и кубыз»². Между тем на смотры художественной самодеятельности в Казань систематически приезжали как исполнители-солисты, так и ансамбли гусяров, а в различных этнографических работах XVI—XIX вв. неоднократно отмечалось существование у татар гуслей.

Лишь в статье А. Абдуллина отводится должное место этому инструменту³. Относительно происхождения гуслей автор пишет: «По всей вероятности, в далекие времена гусли были заимствованы у соседних народов — марийцев, чувашей и, однако, в дальнейшем не нашли распространения в других местностях». Тем не менее автор никак не обосновывает и не разъясняет свое предположение. Если гусли «заимствованы у соседних народов», то почему их нет среди параньгинских татар, издавна живущих не по соседству, а среди марийцев (на марийской территории). И в то же время они бытовали в Мамадышском районе, вовсе не граничащем с марийцами, и т. д. Остается неясным, почему Абдуллин считает, что гусли не получили распространения среди татар. Ведь в отдельных районах они бытуют издавна. Тем бо-

¹ Татарские народные песни. Казань, 1941, с. 11.

² М., 1957, с. 13.

³ Музыкальная культура Советской Татарии. Сборник статей. М., 1959, с. 38.

лее, что до этого он отмечает, что, по свидетельству пожилых исполнителей, мастерство игры на гусях у них передается из поколения в поколение, а сами гусли существуют с незапамятных времен. Действительно, мы также имеем аналогичные свидетельства пожилых татар-кряшен в различных районах ТАССР. Таким образом, для части татар-кряшен гусли являются традиционным инструментом.

Точка зрения А. Абдуллина, хотя и высказанная предположительно, нуждается, на наш взгляд, в коррективе и доказательствах. Тот очевидный факт, что нам неизвестно бытование гуслей в конце XIX и начале XX века среди татар-мусульман, далеко не означает, что гуслей не могло в прошлом быть, по крайней мере, у крещеных татар и их предков. Как нами уже отмечалось, на их бытование у татар указывают многие исторические письменные памятники¹. Небезынтересно и следующее обстоятельство. По своим выразительным возможностям гусли в самом деле более соответствуют музыке татар-кряшен. На гусях плохо звучат протяжные распевные песни татар-мусульман, которым ближе кантилена скрипки или курая. Именно такого рода распевных песен очень мало у кряшен. Звук, как известно, быстро гаснет и не имеет вибрации, которая так свойственна напевам татар-мусульман. На гусях преимущественно исполняются танцевальные мелодии и напевы более подвижных песен.

Исходя из общего сравнительного анализа музыки татар-кряшен² и в целом казанских татар с мелодикой песен татар-мишар и других народов Поволжья, наличие гуслей как традиционного инструмента можно объяснить тем, что часть казанских татар (и в особенности татар-кряшен) генетически связана с аборигенами Волго-Камья³. Именно этим обстоятельством, а не просто

¹ Достаточно вспомнить описание быта татар начала XVI в. из «Казанской истории»: «...прелестные песни поюши, и пляшущи, и играючи в гусли своя...» (с. 149).

² См. текст указанного доклада на VII МКАЭН — Стилевые особенности музыкального фольклора татар-кряшен.

³ Сам факт бытования гуслей до настоящего времени среди части кряшен как традиционного музыкального инструмента, а также стилевая общность музыки народов Среднего Поволжья являются одним из подтверждений этой более общей гипотезы.

заимствованием отдельных элементов культуры можно объяснить коренные общие черты музыки казанских татар и мари, мордвы и других народов края. Таким образом, бытование гуслей у части казанских татар обусловлено далекими историческими, генетическими отношениями между народами Поволжья.

В недалеком прошлом гусли бытовали в ряде северо-восточных районов ТАССР¹. В настоящее время гусельная традиция продолжает сохраняться лишь в отдельных селах Арского, Балтасинского районов. Наибольший интерес в этом отношении представляет д. Сардабаш Арского района. Младшее поколение исполнительниц на гусях в этой деревне — неоднократные дипломантки Республиканских смотров художественной самодеятельности². В деревне мало кто из женщин не играет на гусях, есть и свой мастер по изготовлению инструмента. В редком доме нет гуслей (хотя бы уже заброшенных на чердак). Для девушек в прошлом игра на гусях считалась обязательной, и каждая мать считала своим долгом научить дочь играть. На гусях играли дома, на посиделках, вечерах и в хороводах, на свадьбах и гуляньях. Играли соло и ансамблем, сопровождая пляску, пение. Отсюда в репертуаре гуслей традиционные танцевальные мелодии и напевы популярных песен. Специальных инструментальных пьес обнаружить не удалось.

Весьма любопытно в этнографическом отношении население этой деревни. Здесь говорят на чистом татарском языке (средний диалект), почти совпадающем с литературным. То же, как правило, типично для кряшен вообще. Но многие старожилы считают себя просто татарами, а не крещеными татарами. Наряду с христианскими именами есть и мусульманские (Сэрби³,

¹ На опубликованном в упоминавшемся Атласе (1963 г.) фото № 27 изображены татарские гусли, заснятые экспедицией Казанского ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН СССР в 1951 г. в д. В. Субаш Ципьянского (ныне Балтасинского) района ТАССР.

² В 1940—1950 гг. в период подготовки к Декаде были заказаны усовершенствованные гусли, изготовленные в Ленинграде. Но пожилые предпочитают свои старинные гусли, считая, что их звук более мягкий и приятный.

³ Одна из владелиц описываемых ниже гуслей, Гаврилова Сэрби (1913 года рождения), носила на руках серебряные браслеты, на которых арабскими буквами было выгравировано ее имя.

Минниса, Лэбибэ и др.). Очевидно, многие приняли христианство лишь формально, а часть отпала от христианства еще в прошлом. Кстати, в этом селе живут также и татары-мусульмане.

Ниже приводятся описания традиционных гуслей, бытовавших в Арском, Балтасинском и Елабужском районах ТАССР, которые были изучены в экспедициях 1961—1965 гг.

Татарские гусли по форме близки к так называемым шлемовидным. Число струн колеблется в пределах 10—21. В прошлом струны изготовлялись из тонких кишок ягненка. Позже стали применять металлические струны (гитарные, мандолинные и др.). Наиболее часто встречаются 12-струнные гусли. Размеры инструмента различны. Вот результат обмера одних гусель: длина 930 мм, ширина 330 мм, звучащая часть струн от 290 до 700 мм, высота обичайки 140 мм. Верхняя дека и торцовая обичайка из ели, нижняя дека и фигурная обичайка из трехслойной фанеры, колки березовые, струнодержатели из липы. Струны крепятся к ним петлей. На верхней деке имеется 5 симметрично расположенных резонаторных отверстий диаметром 7 мм. В целях обеспечения должной прочности в месте расположения колков верхняя дека снизу укреплена еловой доской толщиной в 10 мм. Высота струн (от верхней деки) — 13 мм.

Играют на гусях сидя и изредка стоя, когда гусли для улучшения звучания кладут на высокий стол или подставку. Как правило, играют первым и вторым пальцами левой руки (третьим и четвертым пальцами рука упирается в деку) и первым и вторым (иногда и другими пальцами) правой руки. Настройку струн производят по квартам, квинтам и октавам. Строй гуслей — пентатоника: $d-g-a-h-d^1-e^1-g^1-a^1-h^1-d^2-fis^2$. Иногда в зависимости от звукоряда исполняемой песни инструмент перестраивают.

Партия левой руки наряду с участием в мелодических пассажах правой руки чаще выполняет функцию аккомпанемента (гармонические квинты, кварты, октавы и другие интервалы). Кисть левой руки придерживает гусли в неподвижном состоянии.

Таким образом, игра на гусях неизбежно порождает элементы гармонического сопровождения гомофонного типа. Сильные доли такта, как правило, подчеркиваются

АРЧА*)
(гусли)

2 Строй



$\text{♩} = 60-72$

Запись автора



*) Название населенного пункта.

акцентированным созвучием в партии левой руки в нижнем регистре. Кроме того, двузвучия (терции, кварты, квинты, иногда секунды) возникают и в партии правой руки, когда исполнитель дополняет звуки мелодии верхней (реже нижней) терцией, квартой, квинтой

или секундой. Ни одна исполнительница не играет строго одногласно, а непременно использует гармонические созвучия. Характер этих гармонизаций весьма близок гармоническим элементам музыки, исполняемой на тальян-гармонике, и обусловлен ладовым строем татарской песни (кварто-квинтовые, терцовые созвучия, аккорды без терций и др.).

Следовательно, народная практика музицирования на гусях (позже гармониках) выработала определенные элементы народной гармонизации, которые впоследствии получили развитие в творчестве композиторов¹.

Поэтому распространенное мнение, будто бы в татарской народной музыке в прошлом совершенно отсутствовало гармоническое начало, не совсем точно и в отношении инструментальной музыки.

Гармоники

По-татарски произносится гармун, тальян-гармун, саратовски гармун. Как и у других народов СССР, импортированный в середине XIX в. из Западной Европы, этот инструмент получил у татар широчайшее распространение². По своей популярности он не только соперничает с народными традиционными инструментами, но и в известном смысле оттесняет их на задний план. Этому способствуют: простота овладения приемами игры, яркость и сила звука, гармонические и динамические, а также другие выразительные возможности гармоники.

Одним из немаловажных обстоятельств явилось также интенсивное развитие кустарной промышленности, с которой связано массовое производство различных гармоник, особенно в Туле, и, что особенно важно для Среднего Поволжья, — в Вятке³.

¹ См. об этом в нашей работе «Татарская народная песня в обработке композиторов». Казань, 1964.

² Подробнее см.: Благодатов Г. И. Русская гармоника. Л., Музгиз, 1960; Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. М., 1967.

³ См.: Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России, т. 5. СПб., 1898 г. (отчет 1897 года).

Уже в 60-х годах XIX в. гармоника становится существенным атрибутом музыкального быта татарской деревни¹. Но поистине повсеместно распространенной у татар гармоника становится лишь в начале XX века, и особенно в 20-е годы.

История проникновения гармоники в музыкальный быт, пути распространения ее среди населения, борьба народных музыкантов с представителями духовенства за право открыто играть на гармонике, производство татарских гармоник и эволюция их строя — увлекательная, но специальная тема. Мы же кратко остановимся лишь на выразительных возможностях татарской гармоники, особенностях исполнения и репертуаре в связи со спецификой татарской народной музыки.

Среди татар получили распространение многие виды гармоник, в частности, вятская тальянка, саратовская гармоника, русская двухрядка и хромка. Из них наибольшее распространение в сельской местности имели тальянка и саратовская. Последняя ничем не отличается от обычных саратовских гармоник, и поэтому на ее характеристике мы не будем останавливаться. Отметим лишь, что она приобрела особую популярность среди астраханских татар под название «саз», и на ней играет почти каждая пожилая женщина. В этом мы могли убедиться в музыкально-фольклорной экспедиции 1961 года. Гармоника нередко звучит в ансамбле с кабалом² и скрипкой. Этот ансамбль в прошлом являлся обязательным элементом татарской свадьбы Астраханского края.

Среди ногайцев и сейчас можно встретить виртуозных исполнителей на кабале, отличающихся поразительным богатством ритмической фантазии. Каждое повторение танцевальных мелодий музыкант сопровождает новой ритмической вариацией, используя разнообразнейшие штрихи, нюансы и динамические оттенки. Если к этому прибавить и колокольчики в партии левой руки гармоники, то нетрудно представить метроритмические возможности ансамбля. К тому же во время пляски (как правило сольной или парной), присутствующие хлопками подбадривают танцующих. Указанный ан-

¹ См. кн.: Татары Среднего Поволжья и Приуралья, гл. XV. М., 1967.

² Кабал — бубен несколько больших размеров.

самбля, в котором могут участвовать как мужчины, так и женщины, сопровождается и пением, главным образом, коротких песен типа частушек.

В музыкальном быту астраханских татар в прошлом было распространено своеобразное явление— «разговор на сазе» («сазда сэйлэшү»), сущность которого состояла в следующем. Различным по смысловому содержанию выражениям, именам соответствовали определенные музыкальные фразы, которые пожилые люди могли «расшифровать». Правда, «лексикон» подобного «разговора» невелик: это прославление любимого, порицание кого-либо, призыв на свидание и др. Вот, к примеру, образцы таких фраз, записанных от Ашимовой Зулейхи Тагировны (р. 1880 г.) в с. Джамале Наримановского р-на Астраханской области.

3 $\text{♩} = 60$ Запись автора

[Кап ка как кан син и кан кый ма как кан син и кан
бел(е)мә дем бел мә дем Жа ным и кан; ку зом и кан
тиз рэк кил Си дик бай!]

Капка каккан син икэн
Кыйма каккан син икэн
белмәдем, (2)
Жаным икэн, кузем икэн,
Тизрэк кил,
Сидикбай!

В ворота ты стучался,
В забор стучался,
я не знал(а), (2)
Душа моя, глаза мои,
Приходи же,
Сидикбай!

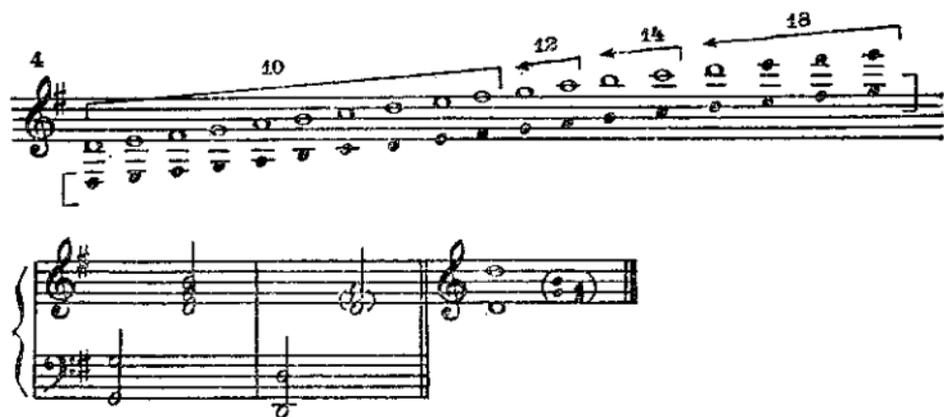
Подобный жанр не встречается среди остальных татар. Очевидно, эта традиция возникла еще в патриархальном быту, когда согласно предписаниям шариата мусульманские девушки в зажиточных семьях не могли встречаться со своими возлюбленными и вообще не могли выйти из дома без сопровождения родителей. Об этом свидетельствует и содержание «разговоров», огра-

ниченных областью интимных отношений. Трудно предположить, что семантика этих музыкальных фраз была доступна широкому кругу людей. Вероятно, они могли быть однозначно расшифрованы лишь ограниченным кругом лиц (района, села, отдельной семьи).

Предпочтение, оказанное татарами вятской тальянке, имеющей в правой клавиатуре постоянный звукоряд при сжиге и разжиге, объясняется, очевидно, следующими обстоятельствами. Во-первых, необходимость смены направления движения меха при поступенном движении исключала исполнение плавной мелизматике татарских песен; во-вторых, в этом случае за определенной группой звуков всегда закреплялись только аккорды, звучащие при сжиге или разжиге, тогда как на тальянке гармонист может извлечь иной аккорд без ущерба для мелодии правой руки — лишь сменив направление движения меха (иногда с резким беззвучным движением меха, используя воздушный клапан).

Пожалуй, ни один из других музыкальных инструментов не занимает столь почетного места в татарском устно-поэтическом творчестве, как гармонь. При этом в песнях воспевается именно тальян-гармун, инструмент, выделяемый среди других гармоник.

Вот строй этой гармоники:



Как видим, от перемены направления движения меха звуки правой клавиатуры не меняются, в отличие от левой, где имеются три кнопки (верхняя — аккорд, нижняя — бас). Средняя кнопка — pedalный звук; нередко исполнитель выдерживает его на протяжении целых куп-

летов и отдельных музыкальных построений¹. Кроме того, с обратной стороны левого грифа имеется воздушная кнопка для беззвучного движения меха. Она иногда используется для мгновенного беззвучного сжатия меха с целью получить при обратном движении желаемый аккорд².

Татарские тальян-гармун, как правило, имели на правой крышке от двух до пяти-шести регистров в форме выступающих на металлическом стержне пуговок. Эти стержни включали или выключали соответствующие планки, от чего происходило изменение тембра. По принципу действия эти регистры аналогичны регистрам современного аккордеона с той лишь разницей, что на последнем имеется система механизмов, позволяющих автоматически комбинировать различные тембры.

Умелые исполнители на гармониках выбирают тембр инструмента, исходя из характера пьесы, акустических условий исполнения и прочих факторов (сольное или хоровое исполнение, сопровождение мужскому или женскому голосу и т. д.). Лишь изредка можно встретить тальянки с колокольчиками, которые могли подключаться к верхней и нижней кнопкам. Они использовались преимущественно для аккомпанемента пляске.

Несмотря на кажущуюся универсальность гармоник, она имеет определенный репертуар, весьма узкий в жанровом и стилистическом отношении. Прежде всего это связано с небольшим звукорядом и довольно бедной аккордикой: всего лишь два мажорных трезвучия³, что неизбежно ограничивает исполнителя двумя мажорными тональностями. При исполнении минорных мелодий гармонист вынужден брать чуждый ладу аккорд или делать паузу в партии левой руки (кстати, это наблюдается довольно часто). Все это привело к тому, что на

¹ Как правило, эта кнопка воспроизводит лишь один звук (целая нота с октавным удвоением), но на некоторых гармониках он дополняется терциями (квартсекстаккорд — при сжиге, мажорное трезвучие — при разжиге).

² Позже местная промышленность ТАССР стала выпускать гармоники, в которых партия левой руки включает большее количество аккордов.

³ Чтобы нейтрализовать эту однозначность, некоторые мастера исключали из аккорда терцовый тон и ценой утраты полноты мажорного трезвучия расширяли возможности ладовой трактовки созвучия.

гармонике весьма редко играют протяжные песни, отличающиеся богатством ладо-интонационного содержания и широким мелодическим дыханием. Поэтому музыка, исполняемая на гармонике, всегда имеет светлый, приподнятый и энергичный характер. Для нее типичны плясовые, четко квадратные мажорные напевы хороводно-игрового жанра и жанра «ауыл кёйлэре» (деревенские напевы). Все эти мелодии, как правило, более или менее удовлетворительно могут быть гармонизированы имеющимися двумя аккордами инструмента.

Татарская гармоника, строй которой возник под влиянием ладо-гармонических особенностей народной музыки, впоследствии оказала громадное воздействие на развитие указанных выше жанров фольклора. Ее роль в танцевальной музыке татарского народа трудно переоценить. Именно через гармонику в период роста национально-освободительного движения народов окраин России (рубеж XIX и XX вв.) в быт татар проникают многие танцевальные мотивы других народов (барыня, краковяк, голак и др.)¹. Большую роль сыграла гармоника в утверждении в татарской музыке гармонического начала, осознании функциональности и вообще в развитии музыкального мышления народа.

Если игра на гуслях и предполагает элементы гармонизации, то территория ее распространения в сопоставлении с обширной территорией, населенной татарами, как мы видели, весьма ограничена. Следовательно, гусельный исполнительский стиль со свойственными ему гармоническими элементами не коснулся большей части татарского народа. Поэтому гармоника, получившая повсеместное распространение среди татар уже с прошлого века, явилась почти единственным инструментом, неизбежно предполагавшим гармонизацию мелодии.

Большая часть репертуара гармонистов, как мы ранее отмечали, состояла из деревенских напевов (ауыл кёйлэре), к особенностям ладового строения которых и приспособлена гармоника².

¹ См. кн.: Татары Среднего Поволжья и Приуралья, гл. XV. Указ. изд.

² Об этом см. нашу статью «О пентатонике в татарской музыке» в журн. «Советская музыка», 1961 г., № 12, с. 132, а также работу «Татарская народная песня в обработке композиторов». Казань, 1964 г.

Применительно к деревенским напевам функции двух басов и аккордов гармонике естественно трактуются как субдоминанта и тоника. Но в случаях, когда татарские гармонисты исполняют инонациональные танцевальные мелодии, а также мелодии, построенные на мажорной пентатонике, аккорды левой руки получают иную трактовку: это тоника и доминанта. Именно таким путем через гармонику впервые к татарским музыкантам проникло осознание автентических функциональных отношений. Это несомненно сказалось на темпах внедрения в фольклор мажорного и минорного начал, которые мало свойственны татарскому традиционному музыкальному фольклору.

Конечно, имеющиеся в партии левой руки «готовые» два аккорда не могли удовлетворить потребности в колоритной гармонизации народных мелодий. Поэтому в игре талантливых народных гармонистов мы всегда встречаем гармонические элементы в партии правой руки, что, несомненно, отражает их стремление обогатить одnogолосную мелодию другими, приемлемыми для слуха звуками¹.

Тот факт, что многие музыканты, в прошлом соприкасавшиеся с татарской народной песней и ее исполнителями, единодушно отмечали неприятие татарами гармонизации мелодий этих песен², вовсе не свидетель-

¹ Авторы предисловия к сборнику «Татарские народные песни» (Казань, 1941) недооценили роль гармоники в развитии гармонического ощущения народных музыкантов. Они писали, что гармоническое сопровождение в левой руке «...никаким образом нельзя объяснить попыткой или тяготением татарского народа к гармоническому ощущению» (с. 12). Очевидно, авторы еще не располагали тогда достаточным количеством фактического материала.

Однако следует признать, что нередко гармонисты (ввиду ограниченности возможностей левой партии) вынуждены трактовать аккомпанемент лишь как ритмический элемент. Иногда, чтобы избежать явного несоответствия мелодии и аккомпанемента, гармонист изредка на сильном времени такта отрывочно ударяет по басам, чтобы нельзя было слышать их высоты.

² Даже такой видный дореволюционный исследователь музыки народов края, как С. Г. Рыбаков, писал, что «татарская песня гармоник не принимает» (см. Музыка и песни уральских мусульман. СПб., изд. АН, 1897, с. 67). Еще более категорично писал в статье «Музыка мари» известный марийский музыкант Я. Эшпай: «Народная песня в гармонизации не нуждается, она ее не выносит». Журн. «Музыкальное образование», № 3—4. М., 1929, с. 39.

ствуует о чуждости татарским напевам гармонизации вообще. Это говорит лишь о том, что татарская (как и марийская, частично чувашская) народная мелодика (прежде всего традиционный фольклор) не приемлет механического «пристегивания» к ней «правильных» аккордов мажоро-минора, а требует гармонизации средствами, продиктованными ладовой структурой народной музыки. Такие гармонические средства были найдены позже, в период формирования композиторской профессиональной музыки.

Но еще раньше они были интуитивно осознаны народными гармонистами. Сам факт отбора для партии левой руки из многообразия «готовых» аккордов лишь двух басов с аккордами уже был продиктован ладовой природой народной песни. В дальнейшем они перестали удовлетворять потребности гармонистов, так как эта гармонизация могла обеспечить лишь песни определенной ладовой структуры и жанров. При исполнении же более сложных напевов народные гармонисты были вынуждены пренебрегать функциональной стороной готовых аккордов, к тому же весьма слабо звучащих. Вот фрагмент записи гармоники, где партии правой и левой руки явно противоречат друг другу, и это не какой-либо художественный замысел, а результат бедности «готовых» аккордов.

ДРАНКА
(фрагмент)

Запись Х. Губайдуллина
и Е. Гиппиуса (1935)



Поэтому для рассмотрения приемов народной гармонизации следует прежде всего обратиться к партии правой руки, которая целиком определяется волей исполнителя и осознается его слухом.

Она является подлинно достоверным материалом для суждения о народной гармонизации.

Игра на гармонике может носить чисто инструментальный (сольный) характер или служить аккомпанементом пению. С точки зрения содержания между партиями гармоник и вокальной различий почти не бывает, но во втором случае эпизодически возникают полифонические моменты (типа гетерофонии) различной степени контраста. Кроме того, следует помнить, что гармонист, как правило, не дублирует вокальную мелодическую линию буквально, а непременно сопровождает ее орнаментальными вариациями. Характер вариаций зависит от манеры и мастерства исполнителя, а также от жанра и стиля народной песни. Необходимо сделать еще одну оговорку: весь последующий анализ будет произведен на мелодических образцах, основанных на первом и втором видах пентатоники, не имеющих тонической терции и являющихся более традиционными ладами татарской народной музыки¹. Ибо здесь мы наблюдаем в концентрированной форме наиболее типичные и характерные для татарской народной музыки явления гармонического порядка.

Прежде всего остановимся на вопросе о звуковом составе гармонизаций и вариаций. Он всецело определяется строем гармоник. Применительно к указанным ладам (№№ 1, 2) звукоряд тальян-гармун представляет собой семиступенную (миксолидийскую) диатонику, то есть лад № 1 дополняется отсутствующими в нем тонической большой терцией или малой (миксолидийской) септимой, лад № 2 — тонической большой терцией или большой (дорийской) секстой. И только! Большая тоническая терция как ладово осознанное явление в простых пентатониках² не употребляется. Но эти звуки могут появиться в вариациях как проходящие или вспомогательные, мелодические, лишенные самостоя-

¹ В настоящей статье принята следующая нумерация пентатоник: *c—d—f—g—a* (№ 1), *c—d—f—g—b* (№ 2), *c—d—e—g—a* (№ 3), *c—es—f—g—b* (№ 4). Подробнее об этом см.: Татарская народная песня. Казань, 1964.

² Имеется в виду случай, когда звукоряд песни состоит исключительно из звуков лишь данной пентатоники. В сложных ладах, возникающих на ангемитонной основе в результате связи через общий тон различных мелодических зевьев и не укладывающихся в одну из пентатоник, эта тоническая терция (да и не только она) вполне возможна.

„АУЛ КӨӨ“

7 $\text{♩} = 72$ Запись автора

The musical score consists of three staves in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 7/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 72. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes tied across bar lines. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and some rests.

При сохранении субдоминантно-тонических гармоний здесь преобладают уже терцовые созвучия; исполнитель кадансирует полным тоническим трезвучием, что очень редко встречается у гармонистов прошлого¹.

Большого искусства мелодической вариации достигают гармонисты при сопровождении певца. Отталкиваясь от мелодической структуры вокальной партии, гармонист (по принципу производного контраста) создает порой самостоятельную музыкальную партию, которая существенно обогащает звучание целого как гармонически, так и полифонически. Эта область исполнительства заслуживает самостоятельного исследования; приведем лишь один фрагмент²:

„УРАМ КӨӨ“

8 $\text{♩} = 48-60$ Запись автора

Голос

Гармоника

The musical score is for two parts: Voice and Harmonica. It is in G major (one sharp) and 8/8 time. The tempo is marked as quarter note = 48-60. The voice part (top staff) is mostly whole notes with some rests. The harmonica part (bottom staff) is marked with a forte 'f' dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in pairs. The score shows a clear polyphonic texture between the two parts.

¹ Правда, в данном случае могло сказаться и то обстоятельство, что исполнитель на баяне имитировал игру на гармонике. Но это наблюдение подтверждается также множеством других современных записей игры на гармониках.

² Нужно также учесть, что каждый новый куплет вокальной партии — это часто и новая инструментальная вариация гармониста.



Следует особо остановиться на одном типичнейшем мелодико-ритмическом приеме народного исполнительства, который пронизывает буквально всю инструментальную и даже вокальную народную музыку. Этот прием наиболее рельефно и многообразно проявляется в игре на гармонике. Речь идет о морденте. Мало кто из исследователей татарской музыки проходил мимо того факта, что татары очень часто играют «трелями», поют вибрато, до неузнаваемости разукрашивают мелодию и т. п. Одним из наиболее характерных интонационных приемов этого «разукрашивания» является мордент. Обильное его использование мы наблюдали во время игры на курае. Но на гармонике он выявляет еще и другую, скрытую сторону, являясь потенциально важнейшим выразительным средством гармонического порядка.

Гармонист исполняет мордент очень быстро (как очень краткий форшлаг), поэтому слух успевает лишь уловить, что звуки извлекаются последовательно, но в слуховом сознании оставляют след оба составляющие мордент звука. Это ощущение в конечном счете закрепляется тем, что мордент, как правило, сопровождается ритмическим подчеркиванием. В морденте слух различает гармонический интервал, взятый арпеджио. Терцовые морденты народные гармонисты заменяют нередко обычной гармонической терцией. Секундовые гармонические сочетания избегаются, очевидно, как явный диссонанс. Теперь легко представить себе гармоническую вертикаль указанных выше наигрышей на гармонике. Схематическое «проецирование» звучащей ткани выявляет скрытые гармонические сочетания, в результате чего предыдущий нотный пример выглядит следующим образом:

9 Схема



Идя дальше по пути «обобщения» фигураций народных музыкантов, нетрудно заметить, что творческое их чутье уже давно сделало отбор нередко скрытых гармонических средств, обусловленный в конечном счете интонационно-ладовой природой национального мелоса.

Таким образом, для склада татарской инструментальной музыки типично наложение на гармонические интервалы кварты, квинты, терции секундовых сочетаний в виде кратчайших мордентов, трелей и форшлагов. Этот факт отвергает мнение, будто бы татарской традиционной народной музыке чуждо гармоническое ощущение, и еще раз подтверждает то, что нет непреодолимой грани между одноголосным народно-песенным стилем и категориями гармонического мышления.

Тальян-гармун и в наши дни продолжает оставаться любимым народным инструментом, особенно у представителей старшего поколения. Этому инструменту на смену пришли баян, аккордеон и др. Однако традиции исполнительства на гармонике еще живут в некоторых коллективах сельской художественной самодеятельности.

Подводя итог краткому рассмотрению татарских народных музыкальных инструментов, необходимо подчеркнуть, что татарский народ в далеком прошлом обладал разнообразным музыкальным инструментарием. С победой Октябрьской революции народ получил возможность развивать свою инструментальную музыку, имеющую самобытные национальные черты, послужившие основой формирования профессионального искусства. Исследования традиционных национальных инструментов ТАССР в сопоставлении с музыкальной культурой других братских советских республик Поволжья в дальнейшем позволит раскрыть более полно исторические пути развития и взаимодействия их искусства.

1967 г.

Р. А. Исхакова-Вамба

О НЕКОТОРЫХ СВЯЗЯХ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ КАЗАНСКИХ ТАТАР С АРАБСКОЙ КУЛЬТУРОЙ

В многовековой культуре казанских татар роль религии ислама до революции была огромной. С момента ее принятия Волжской Булгарией в 922 г. культура татарского народа была тесно связана с Востоком. Мусульманская религия, ведя беспощадную борьбу против народного искусства во всех его проявлениях, будь то пение, танец или живопись, сознательно насаждала вместе с арабским языком и чужеродные напевы. «Единственными видами музыкальной деятельности, единогласно разрешенными мусульманским духовенством, были пение «азана» (призыв к молитве), исполняемого муэдзином с минарета мечети, и «тилява» — речитативно-напевное чтение Корана»¹. «Усвоение пришлых напевов, — пишет о татарах Поволжья Н. В. Никольский, — было обязательно не только потому, что учащиеся были мусульмане, но и потому, что их задача по выходе из школы состояла в насаждении мусульманской религии и пения среди простого народа»².

С исламом были связаны не только религиозные ритуалы, но и образование. Религиозное мировоззрение насаждалось через мектебы — начальные школы, которые имелись при каждой мечети, и через медресе — средние и высшие духовные училища. Имея широкое распространение в жизни татарского народа, религия ислама не могла не оказать определенного влияния и на народное искусство. В области народно-песенного

¹ Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967, с. 246.

² Никольский Н. В. Конспект по истории народной музыки у народностей Поволжья. Казань, 1920, с. 25.

творчества влияние религии проявилось, с одной стороны, в исчезновении из быта татар многих древнейших народных обрядов и обычаев и, с другой стороны,— в образовании специфической области творчества, имевшей непосредственное соприкосновение с религиозной книжностью, в частности, связанной с шакирдами — учениками религиозных школ-медресе.

Существование в татарском народно-песенном творчестве исторически сложившихся двух стилей подтверждает высказывание М. Джалиля о двух направлениях в татарской музыке: «Если Габаши в своем творчестве подражал музыке старого Востока, то Сайдашев с самого начала опирался на народную музыку»¹. Первое направление было связано со средой шакирдов. Оно интересно тем, что оказало влияние на байты, ставшие впоследствии народным жанром². К этому же направлению можно отнести напевы, на которые исполнялись произведения народного поэта-демократа, классика татарской литературы Г. Тукая. Этот стиль имел известное воздействие и на народные песни.

Цель данной статьи — охарактеризовать особенности этого стиля и выявить его влияние на народное творчество. Наши наблюдения опираются на напевы из некоторых религиозных книг, на духовные стихи, песни шакирдов, а также на напевы, связанные с исполнением произведений Г. Тукая.

Татарская дореволюционная письменность и книжность были неразрывно связаны с арабской культурой, с арабским языком и алфавитом. «Проникновение вместе с исламом во все области интеллектуальной жизни высокоразвитой арабской культуры и арабского языка, который стал не только религиозным языком, но и философским, научным языком татар, обусловило заимствование в литературном языке значительного количества арабских и персидских слов», — говорится в истории Татарской АССР³. Поэтому многие стороны твор-

¹ Джалиль М. Татарская советская музыка и композитор Ю. Ключарев. «Коммунист», 1933, 30 ноября.

² Байты — повествовательный жанр, создаваемый в связи с каким-либо трагическим событием (См.: Байты, со статьей Х. Ярми. Казань, 1960).

³ История Татарской АССР. Казань, 1968, с. 96.

чества, связанного с книжностью, были неразрывно слиты с арабской культурой. Так, во время экспедиций, совершенных по районам Татарии в 1955—1956 гг., нам удалось записать от сельских жителей образцы пения религиозных книг «Бэдэвэм» («Бедавам») ¹ и «Мөхаммадия» («Мохаммадия»). Подобная манера чтения нараспев текстов книг, по-видимому, также идет от арабской культуры, так как «известно, — пишет Р. И. Грубер, — что такие поэтические жанры, как газель, пелись. Декламирование касыд, вероятно, также соприкасалось с пением» ². Для чтения нараспев корана есть предположки в самом тексте, так как он написан рифмованной прозой ³. Более того, художественное чтение стихов также приравнивалось в те времена к исполнению мелодии ⁴. Таким образом, пропевание нараспев книжного текста татарами претворяло давние традиции арабской культуры.

В отличие от народных песен, напевы «Бедавам» имеют речитативный характер. Вместе с тем эти напевы обнаруживают и весьма заметное сходство с мелодикой татарских народных песен, обусловленное, по-видимому, их местным происхождением. Это сходство проявляется в мелодико-интонационном языке с двух- или трехкратной репетицией звука и поступенным движением от него вверх или вниз по звукам пентатоники. Эти особенности концентрируются в каденциях с характерной для них троекратной репетицией звука с ритмиче-

¹ Религиозная книга «Бедавам», являвшаяся начальной книгой при обучении в мектебах и направленная, по словам М. Худякова, «против язычества», наряду с другими книгами пользовалась «большой популярностью среди казанских татар, но почти не встречалась у жителей других стран, имеющих мусульманское население» (Худяков М. Очерки по истории Казанского ханства. Казань 1923, с. 227). В книге «Бедавам» провозглашался единый бог, говорилось о наказании тех, кто не признавал его, часто повторялись слова «алла гдигел бэдэвэм», то есть «славьте господа». Исходя из замечания М. Худякова о распространенности «Бедавам» только среди казанских татар, можно сделать предположение о происхождении ее в данной местности.

² Грубер Р. И. Всеобщая история музыки, т. I. М., 1965, с. 147.

³ Там же, с. 145.

⁴ Музыкальная эстетика стран Востока, с. 323 (примечание).

ским удлинением последнего¹. Основное отличие напевов «Бедавам» от народных песен заключено в слоговом ритме. Растягивается последний слог каждого из двух полустиший, что вызывает появление размера $\frac{5}{8}$ и $\frac{4}{8}$ ².

БЕДЭВАМ
БЕДАВАМ

Зап. в д. Кукшем

Апастовского р-на Тат. АССР, 1955

1 Довольно скоро $\text{♩} = 176$

Бе-л(о)гез ап-ла бер-ле-ген ис-лам ди-нен хак-лы-гын

Эх-мет пи-гэм - бер-ле-ген ап-ла гди-гел бэ-дэ-вам.

Напевы «Бедавам» применялись, по-видимому, для создания байтов — повествовательного жанра, возникшего также в среде шакирдов³. Можно даже указать на непосредственное использование напева «Бедавам», например, в байте «О поденщике»:

¹ Указанные особенности характеризуют национальные попевки татарских народных песен, образующие их мелодическую ткань. Излюбленными методами мелодического развития в татарских песнях являются секвенция и повторность. Секвентность, как метод развития, свойственна больше мелодике городских песен (скорох и умеренных); повторность — мелодике песен крестьянской традиции («деревенских напевов»). Слоговая ритмика татарских песен характеризуется равнодольностью, выражающейся в восьмых или в четвертных длительностях. Подробно вопрос о стилистических особенностях народных песен казанских татар рассматривается в предисловии к подготавливаемому к печати автором данной статьи сборнику «Татарские народные песни».

² Примеры №№ 1, 2, 4, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 23, 26 записаны автором и публикуются впервые.

³ На сходство напевов байтов с «Бедавам» указывал еще татарский просветитель К. Насыров (Н а с ы р о в К. Фәвакиһе лжәләсы. Флоры собеседований. В кн.: Байты, на татар. яз. Казань, 1960, с. 6).

КӨННЕКЧЕ КАРТ БЭТЕ
БАИТ О ПОДЕНЩИКЕ

3 Довольно скоро $\text{♩} = 210$ Заг. в д. Черемшаны
Кайбицкого р-на Тат. АССР, 1955

Я_ зам сез_га бер кыйсса көн_нек_че_нең, хә_лем_наи.
Хә_бәр би_рә_ мен да_һи а_ның ма_фы өл_бөк_дән.

Обе мелодии являются вариантом одного и того же напева со следующей формулой слогового ритма: пять восьмых, четыре восьмых. Однако преемственность между байтами и «Бедавам» существовала только в музыкальной сфере, то есть проявлялась в использовании в байтах напевов «Бедавам», поэтическая же сторона байтов коренным образом отличалась от «Бедавам» своим светским характером.

Нередко напевы байтов, как и напевы «Бедавам», в значительной степени подчиняются тексту, слову. В других случаях они более самостоятельны. В этих случаях родство байтов с собственно народными песнями становится еще более заметным. Ритмика мелодии выравнивается, становится равнодольной¹.

РУС-ФРАНЦУЗ СУГЫШЫ БЭТЕ
БАИТ О РУССКО-ФРАНЦУЗСКОЙ ВОЙНЕ

3 Быстро $\text{♩} = 84$

Мек_дем тау_ның ба_шы_на а_тым яз_дым та_шы_на.
Бу фы_ран_цуз аз_ган и_көн хә_нең га_зиз ба_шы_на.

Сходство с мелодикой народных песен проявляется также в характере развития мелодии, в ее секвентности (см. такты 5, 6 примера № 3).

Напевы «Мохаммадии» значительно отличаются от татарских народных песен.

¹ Татарские народные песни. М., 1964, № 47.

МӨХӘММӘДИЯ
МОХАММАДИЯ

Зап в д. Кукшем Апастовского

р-на Тат. АССР, 1955

4

Довольно скоро $\text{♩} = 72$

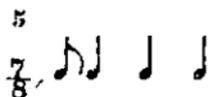
Чын ә - дәм жан - нәт - кә кер - ди.

У - ча дәм - ләт - лә - рен ирди. Ка - мог ил - дек -

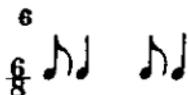
- лә - рен кур - ди и - дир ди шәк - ри - лә ик - лас.

Это отличие заметно прежде всего в мелодии, характеризующейся плавностью поступенного восходящего и нисходящего движения. В каденциях нет традиционной для народных татарских песен троекратной репетиции звука (см. такт 8 примера № 4), хотя элементы национальных попевок в виде вкрапленных репетиции звуков нередко имеют в них место. Связь с народной мелодикой проявляется далее в бесполутоновости напева, в секвенционном его развитии (см. такты 3, 4 и 5, 6 примера № 4), в схожести структуры текста (восьмислоговой стих, образующий четверостишие).

Специфическое свойство «Мохаммадии» состоит в своеобразной структуре слогового ритма ее напевов:

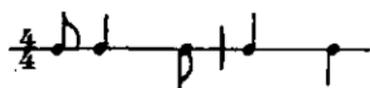


Как показывают экспедиционные наблюдения, эта слогоритмическая основа в напевах «Мохаммадии» весьма устойчива, хотя из-за усечения ее второй половины она может измениться и принять такой вид:

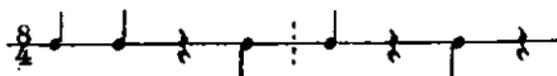


(см. также восьмой такт в примере № 4). Последний слог каждого стиха, как правило, растягивается, что идет от повествования, сказывания.

Обращение к арабской культуре в поисках истоков религиозных напевов татар не будет, по-видимому, ошибочным, если иметь в виду их культурные связи с арабами в прошлом в этой области. Один из современных исследователей арабской народной музыки отмечает большую роль ритма в арабской музыкальной культуре, особо подчеркивая характерность для нее ритма масмуди. Он пишет: «Особенность ритма масмуди — два сильных удара подряд в начале такта. Эти два удара — характерная черта арабской народной музыки. Они подчеркивают в мелодии ее специфический арабский характер. Ритм масмуди широко известен в народе. Он, как правило, сопровождает женские танцы... Масмуди звучит и во время религиозных обрядов по случаю какого-либо мусульманского праздника. Ритм масмуди выстукивается на больших бубнах, сопровождая религиозные песнопения»¹.



малый масмуди



большой масмуди

Обращает на себя внимание сходство ритмической формулы «Мохаммадии» с ритмом малый масмуди. Это сходство выражается в сочетании короткой первой доли с долгой второй. Далее ритмические рисунки расходятся: в масмуди образуется синкопа, в «Мохаммадии» ритм как бы выравнивается, сглаживается. Однако и в таком виде он сохраняет черты восточной изысканности.

Если напевы «Бедавам», выросшие на национальной почве татарской песенной культуры, в известной степени послужили источником для напевов жанра баитов, то духовные песни под названием «мәнәжәт» (мынажат), являющиеся плодом народного творчества на религиозные темы, берут свое поэтическое и музыкальное начало от «Мохаммадии», содержанием которой является толкование о рае и аде. Существенное различие меж-

¹ Эль Саид Мохаммед Авад Хава с. Современная арабская народная песня. М., 1970, с. 149, 150.

ду ними состоит в том, что в мынажат татарский язык использовался в большей степени, в то время как «Мо-хаммадия» была написана на арабском языке. Напевы «Мохаммадии», по-видимому, использовались в мынажат непосредственно. Так, «свадебный баит», представляющий собой религиозное славословие свадьбы и потому являющийся фактически духовной песней мынажат, имеет мелодию, близкую «Мохаммадии»:

ТУЙ БЭТЕ
СВАДЕБНЫЙ БАИТ

Зап. в д. Аксу Буинского
р-на Тат. АССР, 1955

Не спеша $\text{♩} = 63$

Ни_кәх әм_ри сә_гә_ дат_тор.
Сә_гә_ дат_тор гый_на_ ят_тор.
Без_гә хак_тын гый_на_ ят_тор
дә_еп ту_е_ гыз_гә кил_дәк.

Влияние напевов «Мохаммадии» обнаруживается не только в духовных стихах — мынажатах. Ритмические, а возможно, и мелодические особенности¹ «Мохаммадии» нашли отражение во многих жанрах народно-песенного творчества казанских татар: в творчестве шакирдов, в напевах, на которые исполнялись произведения Г. Тукая, в некоторых народных песнях.

Обратимся к записям напевов на стихотворения Г. Тукая. Элегическое стихотворение «Өзелгән өмет» («Разбитая надежда») получило в свое время широкое распространение. Стихотворение большое и оно, по-видимому, не всегда исполнялось полностью. Так, одна запись фиксирует первую половину стихотворения, дру-

¹ Для более полного выяснения этого вопроса пока нет достаточного материала.

гая — вторую, с наиболее полюбившейся строфой, где поэт обращается к музыкальному инструменту Востока сазу:

Эй, мөкәтдәс, моңлы сазым,
Уйнадын син ник бик аз?
Син сынасың, мин сүнәмен —
Айрылабыз ахрысы.

Саз мой нежный и печальный,
Слишком мало ты звучал.
Гасну я, и ты стареешь...
Как расстаться мне с тобой? ¹

Одна запись завершается этой строфой, другая — начинается ею, отчего и получает свое название «Мөкәтдәс» («Священный»).

ӨЗЕЛГӘН ӨМИТ
РАЗБИТАЯ НАДЕЖДА

Зап. в д. Черемшаны
Кайбицкого р-на Тат. АССР, 1955

9 Подвижно $\text{♩} = 200$

Куз кәра шым да хәзер үз -
гәр де эшь я лар тө се.
Си зе лә үт те яшь ва кыт лар
жит те го мер я р(ы) ты сы.

МӨКАТДӘС
СВЯЩЕННЫЙ

10 Не спеша $\text{♩} = 152$

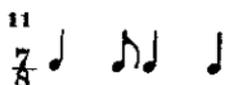
Фонд радиокомитета, №3430

1. Эй. мө кат дәс, моң лы са зым,

¹ Перевод А. Ахматовой.

уй - на_дың, сии ник бик аз? Сии сы_на - сың,
мин су_на - мей ай - ры_ла - быз ах - ры_сы.

Напевы этих песен имеют различный характер: первый — речитативный, второй — песенный, что связано и с выразительной интонацией сексты в начале второго напева, и, главное, с более медленным темпом его исполнения. Однако, несмотря на различие характера, оба напева имеют одинаковый слоговой ритм ¹:



Благодаря речитативному произнесению текста последний слог ритмической формулы нередко растягивается (см. пример №9, такты 2, 4, 6, 8). Слоговая формула этих напевов представляет собой видоизменение ритмической формулы «Мохаммадии». Изменения касаются ее первой половины, в которой происходит перестановка местами короткой восьмой и долгой четвертной долей. В этом можно заметить тенденцию к еще большему выравниванию, сглаживанию ритма, идущему от равнодольности татарских народных песен.

Дальнейшую модификацию этой формулы видим в песне «Илкәем» («Моя Родина»), также связанной с духовными песнями мынажат, варианты ее были записаны от татар Финляндии ²:

ИЛКӘЕМ
МОЯ РОДИНА

12 Не спеша $\text{♩} = 60$
Кит - ми ку - ц(е)_лем - нан ми_нем бит

¹ В том же ритме нами записана сиротская песня «Анам кабере янында» — «У могилы матери».

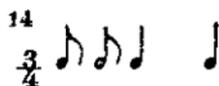
² Фонд радиокомитета, 3432.



В формуле слогового ритма этой песни первая ритмическая доля распета в триольную фигуру пунктирного ритма:



Дальнейший процесс укорочения первой доли приводит к трехдольному размеру с дроблением первой доли на две восьмые:



Такая формула слогового ритма часто встречается в мынажатах, байтах, в напевах на стихи Г. Тукая, а также в песнях, связанных по происхождению с байтами, например¹:

МЕНӘЖӘТ
МЫНАЖАТ

Зап. в д. Тутаево Апастовского
р-на Тат. АССР, 1955

15 Не спеша $\text{♩} = 76$

Жәи - нәт - пәр - не би - зик - дер - пә
ул бит Ра - сул - нең кы - зы. и т.д.

¹ См. также напев песни шакирдов «Третья сада» — «Третий глас» (Татарские народные песни. М., 1964, № 46), который используется для исполнения стихотворения Г. Тукая «Туган тел» — «Родной язык». Там же, № 16.

УЛГӘН УЛЫМ ТУРЫНДА БӘЕТ
БАИТ ОБ УМЕРШЕМ СЫНЕ

Зап. в д. Тутаево Апастовского
р-на Тат. АССР, 1955

16 Довольно скоро $\text{♩} = 162$

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Первая строка: $\text{♩} = 162$. Под нотами текст:
 Ой ту - реи - да - ге ми - ләш - не
 кем - нәр әй - тә ба - лан дил

Рассмотрим далее песню «Мәкәрҗе» («Макарьевка»), на напев которой большевистская газета «Урал» рекомендовала исполнять песню «Төрмәдән» («Из тюрьмы»), содержащую призыв к свободе и единению¹:

ТӨРМӘДӘН
ИЗ ТЮРЬМЫ

17 Протяжно $\text{♩} = 38$

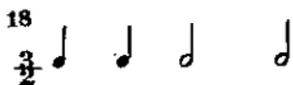
Музыкальный фрагмент в нотной записи. Под нотами текст:
 Төр - мә ләр - да миң чер - сәм да
 па - лач ләр - ның ку - лың - да

Данный напев по своему происхождению связан, очевидно, с жанром баитов². Связь с духовными песнями

¹ «Урал», 1907, 12 янв., № 3. Газета выходила в Оренбурге. Сведения взяты из книги «Вопросы татарской музыки». Казань, 1967, с. 195; Татарские народные песни. М., 1964, № 42.

² Впервые эта мелодия была записана под названием «Кабан куле» («Озеро Кабан») и опубликована С. Г. Рыбаковым. См.: Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1897, № 42, с. 84. Под этим же названием она опубликована в сборнике С. Г. Рыбакова «50 песен татар и башкир», вып. I. М., 1922, № 11, с. 27. Автор делает пояснение к этой песне: «У одного купца утонул сын 12-13 лет и он сочинил эту мелодию» (указ. соч., с. 84). Хотя С. Г. Рыбаков и называет ее песней, однако нетрудно увидеть, что указанная им причина послужила поводом для создания баита. В связи с подобной же ситуацией этот напев используется и в баитах «Об утопленнице Гайше» (Татар-

проявляется в характере и мелодии, и слогового ритма. Мелодическая линия напева имеет поступенное восходящее и нисходящее движение. В завершении его нет традиционной для татарских народных песен троекратной репетиции звука. Трехдольность слогового ритма проявляется в двойном укрупнении основной пульсирующей доли:



В связи с этим основной напев приобретает черты протяжной мелодии.

Подобный слоговой ритм находим также в солдатских песнях, содержащих жалобу на тяготы солдатской жизни. Это можно объяснить близостью песен к жанру байтов, которые в большом количестве создавались в солдатской среде. Поэтому не случайно и то, что в мелодии «Окопной песни» слышатся интонации плача¹:

ОКОП ЖЫРЫ
ОКОПНАЯ ПЕСНЯ

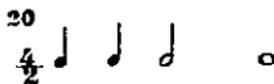
19 Andantino $J=120$



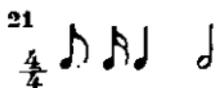
В «Окопной песне» в результате растягивания последней доли возникает разновидность формулы слогового ритма:

ские народные песни. М., 1964, № 50). Этот напев звучит в песне «Мәкаржә» («Макарьевка»), текст которой, к сожалению, остался неизвестным. Со временем напев начинает бытовать и как любовно-лирическая песня «Яз да була» («И весной бывает») (Татарские народные песни, на татар. яз. Казань, 1955, № 77; см. также комментарий к песне № 50 из сб. «Татарские народные песни», 1964). Подобное распространение одного напева с разными названиями отражает характерную для татарского творчества незакрепленность текстов за определенным напевом, что получило отражение в названии «кочующие» тексты. В данном случае бытование напева не только с разными текстами, но и в разных жанрах (байты и песни) может говорить, по-видимому, о популярности его в свое время, что и было использовано большевистской газетой в целях агитации.

¹ Татарские народные песни. Казань, 1941, №№ 63 и 64.

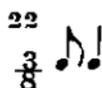


То же можно наблюдать в песне «Тәфтиләү» («Телефевская») с текстом Г. Тукая из того же стихотворения «Өзелгән өмет» («Разбитая надежда») ¹.



Таким образом, формула трехдольного слогового ритма с дроблением первой доли является одним из результатов длительной эволюции изысканного ритма «Мохаммадии» на материале татарских народных песен. Она явилась народным претворением ритма «Мохаммадии» и поэтому получила наибольшее распространение. Воплощаясь в интонациях жалобы, плача, этот ритм наиболее часто встречается в духовных стихах мынажат, в байтах ², в сиротских и солдатских песнях. А через эти жанры он проникал в колыбельные, детские и даже любовно-лирические песни ³. Этот интонационный комплекс существовал в обиходе шакирдов, а также набожных старушек, которые исполняли нараспев религиозные книги, мынажаты, сиротские песни, чтобы вызвать сострадание слушателей, получить подаяние.

Меньшее распространение получили другие виды трехдольности, генетически связанные также с ритмической формулой «Мохаммадии». В песнях шакирдов иногда встречается ритм такого вида ⁴:



¹ Татарские народные песни. М., 1964, № 4. В комментариях к этой песне отмечается, что она «известна также и в трехдольных вариантах» (там же, с. 192).

² По-видимому, байт, как оплакивание трагических событий, можно отнести в известном смысле к народному причету.

³ См. колыбельную (Татарские народные песни. М., 1964, № 22); детскую «Безнең кәжә» («Наша коза») (Татарские народные песни. Казань, 1941, № 49); песню «Яз да була» — «И весной бывает» (указ. изд.).

⁴ Такая же формула слогового ритма зафиксирована нами в одном из духовных стихов мынажат.

который получается в результате вычленения первой половины ритма «Мохаммади» (пример № 6). В нашем распоряжении имеется запись трех напевов «Песни шакирдов» на один текст, используемый иногда не полностью. Приводим один из них:

ШӘКЕРТЛӘР ЖҢРЫ
ПЕСНЯ ШАКИРДОВ

Зап. в д. Черемшаны Кайбицкого.
р-на Тат. АССР, 1955

23 Скоро $\text{♩} = 176$

Ко - яш чык - ты нур ба - лык - ты, те -
ра - за - дан өй - гө ар - кыл - ды. Ят -
ма йок - лал, у - ян шә - керт, фәй -
да - ла - ныр ва - кыт жәт - те.

Для него также характерно свойственное татарским песням поступенное движение мелодической линии, отсутствие традиционной каденции.

Этот вид слогового ритма встречается и в песнях (например, в «Зиләйлук»—«Зиләйлук» на стихи Г. Тукая)¹.

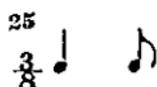
ЗИЛӘЙЛУК
ЗИЛӘЙЛЮК

24 Медленно $\text{♩} = 66$

Се - ял - гән - сөң чат - та и т.д.

В этой протяжной мелодии нетрудно обнаружить ту же ритмическую основу, что и в «Песне шакирдов», но завуалированную слоговым распевом.

¹ Татарские народные песни. М., 1964, № 5, №№ 3, 43, 44.



можно обнаружить в напеве стихотворения Г. Тукая «Пар ат» («Пара лошадей»), близком по своим интонациям к народным песням:

ПАР. АТ
ПАРА ЛОШАДЕЙ

28 Скоро $\text{♩} = 208$ Зап. З. Хабибуллина

Жик - те - реп пар ат Ка - зан - га
туп ту - ры кит - тем ка - рәп. Чап - ты - ра ат -
- лар - ны ку - чер сук - ка - лап та тарт - ка - лап.

Необычный для татарских песен «скачущий» ритм этого напева тесно перекликается с поэтическими образами стихотворения. Он, подобно и предыдущему виду трехдольности, появляется в результате вычленения первой половины производной формулы от ритма «Мохаммадии».

Социальные корни религии в настоящее время устранены. Вместе с ними исчезла основа для таких жанров народного творчества, как духовные песни мынажат и другие религиозные песнопения. Однако религиозная книжность оставила заметный след в татарском народно-песенном творчестве. Так, речитации «Бедавам» легли в основу напевов байтов. Байты затем получили широчайшее распространение в быту, став, по существу, одним из основных жанров татарского народного творчества. Мелодико-речитативный стиль «Мохаммадии» оказал влияние на песенное творчество казанских татар через духовные песни, а также частично через байты, связанные со средой шакирдов. В байтах формировалась мелодика речитативных напевов, на которые ис-

полнялись в народе произведения Г. Тукая. Широкое бытование песен шакирдов обязано высокохудожественному творчеству Г. Тукая. Напевное исполнение произведений Г. Тукая перешло в настоящее время в детскую среду¹.

Таким образом, в татарской культуре существует целая область музыкального интонирования, связанная с книжностью. Она имеет свой мелодический стиль, заметно отличающийся от стиля народных песен. Именно в связи с тем, что эта область интонирования была связана с книжностью, стиль ее был официально признан. Поэтому не случайно, что многие передовые идеи дореволюционных лет, имеющие отношение к музыке, воплощались в речитациях и напевах, интонационно связанных именно с этим стилем². Своеобразие его проявилось в интонационной и в особенности в ритмической сторонах произведений. Ритмика в большой степени претворяла особенности арабской культуры, хотя иногда, например в байтах, отличалась и местными особенностями. Связь татарской культуры с арабской расширила круг выразительных средств народных песен путем внесения новых ритмических формул. Сложные виды ритма, которые характеризовали арабскую культуру, претворились на почве татарской национальной песенной культуры в различные виды трехдольности. Отсюда можно заключить, что трехдольность в татарском песенном творчестве связана своими истоками с арабской культурой.

¹ В детском исполнении нами записано стихотворение «Кубәләк» («Мотылек»).

² См., например, песню «Йосыф жыры» — «Песня Юсуфа» (Татарские народные песни, 1964, № 43), комментарии к ней на с. 195 и указ. песню «Из тюрьмы» (пример 17).

1970 г.

Т. Ф. Владышевская

К ВОПРОСУ О СВЯЗИ НАРОДНОГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ДРЕВНЕРУССКОГО ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Проблема взаимосвязи народной и профессиональной (церковной) древнерусской музыки чрезвычайно сложна и многогранна, так как она является во многом проблемой двух то соприкасающихся, то глубоко расходящихся художественных методов. Она включает в себя различные аспекты, важные как для фольклористики, так и для медиевистики — науки о средневековом искусстве. Вместе с тем совместное изучение фольклора и древнерусской церковной музыки способствует их более глубокому пониманию. Эта проблема до сих пор остается одной из наименее изученных. Причина кроется, вероятно, не только в том, что она стоит на грани двух областей музыкальной культуры Древней Руси, но и в специфике материала. Оба равноправных и самостоятельных направления каждое по-своему отразили национальное своеобразие и дух древнерусской музыкальной культуры: народное искусство в сфере светского (мирского) содержания, профессиональное — в сфере духовного (культового).

Сохраняясь в устной традиции, русская народная песня очень устойчиво передавалась из поколения в поколение так, что она стала надежным источником для исследования далекого прошлого русской музыкальной культуры и, как утверждают некоторые исследователи, может быть приравнена к археологическому и лингвистическому материалу¹. Преимущественно это касается традиционного крестьянского фольклора, и в первую очередь обрядовых и трудовых песен. И все же во мно-

¹ Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., «Советский композитор», 1971, с. 14.

гих жанрах народного творчества, особенно в лирических песнях, элементы творческие, связанные с импровизационно-исполнительской стороной, значительно развиты¹.

Певческие традиции церковного хорового искусства в сравнении с народным были намного устойчивее. Это объясняется прежде всего тем, что церковное пение было единственной на Руси музыкальной письменной традицией. В течение многих веков с помощью крюковой нотации в специальных певческих книгах тщательно фиксировались тексты и напевы древних песнопений, которые были «священны» и потому неизменны. Устойчивости их исполнения способствовало хоровое монодийное пение. И все же напевы эти с течением времени претерпевали изменения и некоторое развитие.

Обе культуры на протяжении веков находились в состоянии открытого антагонизма и борьбы, но вместе с тем их объединяло то, что исходило из общих норм музыкального мышления, свойственных эпохе русского средневековья. Влияние их было взаимным: элементы народной музыки воздействовали на церковную музыку, и, в свою очередь, церковная музыка откладывала отпечаток на некоторые жанры фольклора.

Древнерусские церковные напевы создавались певцами, хорошо знавшими свою родную музыкальную стихию; в свою очередь, и светская, мирская народная песня не могла не влиять на духовную музыкальную культуру. Совершенно верно говорит В. Гошовский², что народный певец мыслит только на своем национальном, русском музыкальном языке и создать такой напев, который бы в корне отличался от бытующих в народе мелодий, певцу так же невозможно, как заговорить на неизвестном ему языке. Естественно поэтому, что особенности музыкального языка как в профессиональной, так и в народной музыке имели много общего, что было связано с закономерностями обобщенного русского музыкального языка.

В пределах краткой статьи невозможно достаточно полно раскрыть основные аспекты затронутой проблемы,

¹ См. об этом статью А. В. Рудневой «О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце» (опыт жанрового анализа песни из сб. М. Балакирева, № 23) в этом сборнике.

² См.: Гошовский В. Л. Указ. соч., с. 11.

поэтому мы ограничимся лишь тем, что выявим некоторые общие направления и связанные с ними конкретные вопросы.

Вопрос связи древнерусского народного и церковного искусства может быть рассмотрен на разных уровнях и в различных ракурсах. В частности, среди них очень важен музыкально-аналитический метод, который позволяет путем теоретического анализа выявить их структурную, ладовую и интонационную общность. Связь народной и профессиональной музыки проявляется уже в общих принципах строения, прослеживается во многих внутренних музыкальных закономерностях, одинаково присущих как народной песне, так и древнерусским песнопениям.

На это указывал еще в начале века известный исследователь церковной музыки Ст. В. Смоленский: «Оба эти народные искусства в сущности своей одинаковы, оба живы, оба по-своему дисциплинированы, оба одинаково возвышенны»¹. Говоря об общности строения церковных и мирских напевов, он писал, что раскрытие этой общности возможно с помощью «приложения грамматики церковных напевов», то есть теории древнерусской музыки, давно уже составленной знатоками церковной музыки — учителями и древнерусскими распевщиками.

Действительно, в основе и народного и церковного пения лежат общие принципы музыкального строения — попевочный принцип, который Ст. В. Смоленский считает основным приемом народного творчества. По этому принципу напевы складываются из комбинирования небольших мелодических моделей, их соединений и тонкой вариационной разработки. Эти мелодические модели, в церковной музыке называемые попевами, собраны в специальные сборники — азбуки, где они составляют своеобразный интонационный словарь церковных песнопений.

¹ Смоленский Ст. В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. Памятники древней письменности и искусства, т. 151. Общество любителей древней письменности, 1904, с. 28.

Однако несмотря на то, что попевочный принцип строения свойствен и народной музыке, попевки народных песен отличаются от церковных напевов своим интонационным содержанием: «В наиболее развитых по мелодическому строению лирических народных песнях плавное опевание отдельных звуков сочетается с подчеркнутыми скачками голоса на широкие интервалы вплоть до октавы, а иногда и больше. Именно эти смелые и решительные скачки часто составляют сердцевину напева, придавая ему характер яркой экспрессивности, широты и приволья... Стиль знаменного пения исключает подобные мелодические обороты, ввиду присущей им чересчур открытой эмоциональности, несоместимой с общим строем церковного искусства»¹:

Древнерусское певческое искусство сохранилось не только в письменных памятниках, но и в живой традиции нашего времени. Носители этой культуры (старообрядцы) сознательно и бессознательно, в силу традиций, бережно охраняли все особенности древнерусской музыки. Подобно фольклору, старообрядческая традиция составляет одну из сторон замечательного живого наследия русской музыкальной культуры.

В середине XVII века, после раскола русской православной церкви, вместе с неприятием всего, что несло с собой новое церковное искусство, старообрядцы не приняли ни новый многоголосный стиль пения, ни новую пятилинейную систему нотной записи. Последовавшие гонения заставили старообрядцев уйти в глухие лесистые районы, расселиться по окраинам страны. Многие из них переправились за пределы России — в Прибалтику, Румынию, Польшу, Турцию и другие страны, где религиозные притеснения были не так сильны. Такая изоляция от остального русского населения, естественно, не могла не способствовать сохранению в их среде традиций древнерусской культуры.

Автор этих строк совершил несколько экспедиций в старообрядческие поселения, которые дали обширный

¹ Келдыш Ю. В., Левашова О. Е., Кандицкий А. И. История русской музыки, т. I. М., «Музыка», 1972, с. 50—51.

материал для исследования как фольклора, так и церковных песнопений старообрядцев.

Старообрядцы были последовательными и принципиальными приверженцами старинных обрядов, напевов древних церковных песнопений и старинных народных песен (обрядовых, свадебных, духовных стихов и псалмов)¹. В этом отношении показателен тот факт, что до сих пор у них сохранилась старинная крюковая нотация. Это очень важно, так как дает возможность не только изучать средневековое искусство при помощи работы над певческими рукописями, но и сравнивать их расшифровки с магнитофонными записями и изучить их подобно тому, как это делают фольклористы.

Особенно важно здесь то, что в среде старообрядцев сохранились такие уникальные виды церковной музыки, которые передавались только в устной форме, подобно фольклору, и не фиксировались в певческих рукописях. Например, церковное чтение нараспев с разного типа интонациями, так называемыми погласицами. Оно важно еще потому, что именно это распевное, мелодизированное чтение послужило основой напевов древних церковных песнопений, являясь в то же время древнейшим жанром певческого искусства. Остановившись на этом малоизученном аспекте древнерусской профессиональной музыки, мы рассмотрим его в связи с фольклором.

Издrevле напевы литургического речитатива передавались устно². Они тесно связаны с простейшими, речи-

¹ Почти всегда кроме песнопений церковных, знаменного распева, демественного и путевого, в тех же местах и преимущественно от тех же исполнителей мы записывали и народные песни, духовные стихи. На севере — в Архангельской области, Поморье — были записаны лирические песни, свадебные, гостбишные и др.; у некрассовцев — исторические песни, шуточные, лирические, обрядовые; у старообрядцев Горьковской и Костромской областей — много духовных стихов.

² В некоторых древнейших славянских рукописях XI—XIV веков, предназначенных для чтения за богослужением (Евангелие, Апостол и др.), изредка встречаются музыкальные знаки, так называемая «эксфонетическая» нотация, довольно широко представленная в Остромировом евангелии (1056 г.). Эти знаки дают самые общие указания на места закругления фразы, протяженность исполнения некоторых слогов и др. В целом эта нотация была весьма условной, рассчитанной на опытного чтеца, знающего напев речитатива и все его особенности.

тативными жанрами народной музыки — сказами, былинами.

Чтение нараспев было неотъемлемой частью богослужения, почти половину которого занимало чтение молитв, псалмов, священных текстов, исполнявшихся особыми краткими напевами — погласицами. Привычный слушатель без труда по одному лишь напеву погласицы мог определить, что читают в данный момент службы, так как погласицы обычно связывались с определенным текстом. Выработанные древнерусской практикой нормы чтения и типы погласиц были просты и выразительны, они способствовали сосредоточению слушателя и в то же время помогали чтецу ясно, музыкально и выразительно распеть текст.

Погласицы литургического речитатива довольно разнообразны. Мы выделяем среди них два основных типа напевов — псалмодический и рассказный, предназначенные для чтения богослужебных книг различного содержания.

Первый тип — псалмодический речитатив — целиком связан с собственно богослужебными книгами (Евангелие, Апостол, Пророчества и др.). Псалмодические погласицы отличались разнообразием диапазона, интонационного ладового строения, но во всех них есть такие черты, которые позволяют говорить об общих закономерностях псалмодического чтения. В псалмодическом речитативе обязательно наличие выдержанного тона речитации — основного, или господствующего, звука. Особенностью псалмодического речитатива является совпадение этого господствующего тона с конечным — звуком, заканчивающим предложения и фразы. Основной тон псалмодических погласиц — это стержень, который опеваётся верхним или нижним вспомогательным звуком. При всей скованности псалмодических погласиц в них четко отражается взаимодействие интонации с ритмом слов и их синтаксической организацией: ударные и акцентные слоги выделяются удлинением либо повышением интонации, реже понижением; удлиненные концы фраз и глубокие цезуры, отделяющие одну фразу от другой, служат не только отдыхом чтецу, но и определяются логикой мысли: окончание музыкальной фразы всегда совпадает с концом погласицы.

Представленный пример является одной из наиболее

типических и строгих погласиц псалмодического речитатива¹.

Л. С. Михайлов. (Рига)

В на - ча - ле бе сло - во, и сло - во бе
вбо - зе, и бог бе сло - во. Сей бе ис - ко - ни
в бо - зе. Вся тем бы - ша, и без не - го
ни - что же бысть е - же бысть,

В этой лапидарной псалмодии господствующим тоном является звук *соль*, с помощью верхнего вспомогательного — *ля* — акцентируются ударные слоги. Звук *ре* в начале и в конце второй строки и далее в тексте подчеркивает акцентный слог предложения. Этот простейший тип погласицы еще слишком «скован», он почти не отступает от основного тона речитации. Мелодическая основа погласицы близка к ладу типа трихорда в квинте *ре — соль — ля*, который свойствен древнейшему пласту русских народных песен².

Среди псалмодических погласиц чаще встречаются погласицы двойного опевания³, например, в чтении паремий — отрывков из ветхозаветных Пророчеств⁴.

¹ Чтение Евангелия от Иоанна исполнено чтецом из Рижской Гребенщиковской общины Л. С. Михайловым.

² Рубцов Ф. А. относит трихорд в квинте к наиболее древним ладам, свойственным троицким, майским песням. В церковном пении он, вероятно, тоже был одним из древнейших, но, в отличие от церковной псалмодии, здесь значительно свободней обыгрываются все три ступени трихорда (см.: Основы ладового строения русских народных песен. Л., «Музыка», 1964).

³ Погласицы двойного опевания употребляются при чтении Псалтыри, Апостола, Ветхозаветных чтений, Пророчеств.

⁴ Паремия была исполнена певцом Рижской Гребенщиковской общины Л. П. Васильевым.

6

8 Пре - му - дость со - зда се - бе храм
8 и в - тве - рди столп седь - ,
8 зв - кла сво - я же - ртве - нна - я
8 и че - рта ча - шей сво - ей ви - но
8 и у - го - то - ва сво - ю тра - пе - зу.

Погласицы двойного опевания, имеющие в основе своей стержневой, господствующий тон, опевающийся с обеих сторон, родственны таким народным плачам¹:

3

Ох, и ти как и то - ши - нё - хо -
нько Ай как за - ка - ти - ло - ся со - лны - шко.

Таким образом, устойчивые попевки являются принадлежностью не только жанров церковной, но и народной музыки. Плачи, как и псалмодическое чтение, тоже имеют устойчивые напевы, своего рода погласицы, но в отличие от литургического речитатива, в котором каждому слогу текста соответствует один звук, в погласицах плача больше внутрислоговых распевов, передающих плачевые интонации скользящего, глиссандирующего характера. Интонационная основа погласиц паремии и

¹ Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен. Л., «Музыка», 1964, с. 58.

плача общая — господствующий тон, опеваемый верхним и нижним вспомогательными звуками.

Второй тип речитатива связан с кругом поучительных книг, в которых в форме рассказа передавались евангельские истории, поучения, жития святых. Условно мы называем его рассказным речитативом, так как в нем имитируется беседа со слушателями и потому он невольно отражает интонации естественной человеческой речи.

4

И. Батова с. Раюши Причудский край

И - но - гда и - ду - шу бла - же - нно - му Ни - фо - нту,
в це - рковь свя - ты - я бо - го - ро - ди - цы на у - тре - нью,
зре ми - мо це - ркви и - ду - ща де - мо - на.

Эта погласица чтения жития¹ отличается значительно большей свободой, чем псалмодические погласицы. Она построена на волнообразном движении, свойственном повествовательной речи с закругленными интонациями типа замкнутой дуги. В рассказных погласицах конечный тон в отличие от псалмодического речитатива лежит ниже господствующего тона, да и сам господствующий тон в этих погласицах теряет однотоновую выдержанность и становится более завуалированным.

Форма погласиц заложена в самой структуре прозаических текстов поучений — она однострочная или однофразовая. Из нерифмованного прозаического текста и сольной устной традиции чтения проистекает ее импровизационность. Большую роль при этом играет индивидуальный стиль исполнителей. Однако в целом погласицы рассказного речитатива во многом сходны, в

¹ Житийное чтение о блаженном Нифонте было записано в Причудском крае, в селе Раюши, от певицы И. Батовой.

них соблюдены единые принципы построения и развития.

Рассказный речитатив в своей основе близок к народным эпическим жанрам — былинам, сказам. Их общность — генетического характера, она определяется опорой этих жанров на речевые, повествовательные интонации.

Былины, как и рассказный речитатив, имеют свои установившиеся напевы, тоже своего рода погласицы. Известный собиратель былин и исторических песен А. Д. Григорьев писал, что напевы былин, записанные им в Архангельской области, довольно устойчивы. Из сорока пяти опубликованных им во втором томе былин и исторических песен¹ «самостоятельный голос» имеют, как считает автор, лишь восемь, остальные представляют собой их повторения и варианты. При сравнении напевов былин и погласиц выявляются многие общие закономерности их музыкального построения. Форма как былин, так и погласиц диктуется самим текстом, здесь она представляет собой тоже простейшую однофразовую повторность, с той только разницей, что строки имеют разную структуру текста: в былинах это тонический размер, былинный стих; в поучительных чтениях — прозаический текст на церковнославянском языке.

Однако часто в текстах былин появляются отдельные выражения из церковнославянских текстов. На подобные текстологические связи указывают работы филологов², где подчеркивается несомненно сильное влияние церковной литературы (наличие форм, характерных для церковнославянского языка, хомонии и т. д.). Несмотря на то, что погласицы поучений лаконичны, декламационны, а былины интонационно свободнее и распевнее, общность происхождения сообщает им множество родственных черт. Вот несколько напевов былин, записанных Григорьевым:

¹ Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни, т. II. Прага, 1932.

² Отчет о состоянии и деятельности императорского С.-Петербургского университета за 1912 год. СПб., 1913, с. 210—213. Отзыв академика Шахматова. В кн.: Доклады и сообщения ИРЯ АН СССР, вып. I М.—Л., 1948. Успенский Б. А. Книжное произношение в России. Диссертация. М., 1972.

а)

Что из да - ле - ча да из чи - ста по - ля,
из то - го раз - до - лья ши - ро - ко - го

Григорьев т. II № 26

б)

Иш-ша было где у Дю-ка у Стё-па-но-ва

В напевах этих былин, как и в погласицах, диапазон ограничен пределами интервалов от кварты до сексты. Взаимодействие тонов господствующего и расположенного ниже него конечного является основным стержнем их музыкального развития. Поэтому музыкальные строки былин тоже чаще всего представляют собой тип закругленной, дугообразной, замкнутой мелодической волны. Господствующий тон былин еще более завуалирован, чем в погласицах, благодаря кратким внутрислоговым распевам, использованию более широких интервалов.

Ладовые оттенки погласиц и былин также совпадают: обычно в них преобладают минорный или фригийский лад, реже мажорный. Иногда встречается переменность минорного и фригийского ладов, как, например, в следующей погласице Деяний¹, в напеве которой обыгрываются *фа* ♭ и *фа* # :

в)

8 Пе-рво-е у-бо сло-во со-тво-рих о всех, о Фе-о-фи-ле,
8 о них же на-чат И-сус, тво-ри-ти же и у-чи-ти.

¹ Чтение Деяний апостолов было исполнено А. В. Бояровым из Вильнюса.



Такое колебание минорного и фригийского наклонений встречается и в былинах. Наиболее ярким примером такого типа является былина о Вольге и Микуле (напев сказителя Рябинина в записи Аренского):

7

Жил Свя то слав де вя но сто лет,
жил Свя то слав да пе ре ста вил ся; О ста
ва лось у не го да ча до ми ло е,
мо ло дой Во льга да Свя то слав го вич.

В распевном чтении были выработаны устойчивые мелодические формулы — погласицы, которые сформировали ладовый интонационный характер мелодики древнерусских распевов. Они, по-видимому, повлияли на тип структуры церковных песнопений, которая тоже основывается на попевочном принципе.

Погласицы распевого чтения — это важнейший пласт в церковной музыке, который раскрывает многие особенности и закономерности всего древнерусского певческого искусства. В частности, он проясняет истоки многих церковных распевов. Плавность, ритмичность и речитативность мелодики знаменных песнопений, исполняющихся хором, происходит из тех же выразительных свойств интонаций спокойной повествовательной речи, которые одинаково присущи и распевному чтению, и речитативным, особенно хоровым песнопениям — псал-

Модии, самогласнам, подобнам, многим образцам знаменного распева. К речитативным церковным жанрам интонационно близки некоторые жанры фольклора — плачи, былины (в частности, северные старины), так как они основываются на сходных принципах построения¹. Такая близость объясняется их родственными функциями: распевное чтение, так же как былины, относится к повествовательным жанрам, являющимся своеобразным видом высказывания, беседы исполнителя со слушателями.

Таким образом, речитативный стиль пения и чтения имеет древнейшие и исконно русские истоки, и потому все хоровые речитативные песнопения, как и само распевное чтение, так близки к повествовательным жанрам народной музыки типа сказов, былин. Вместе с тем именно чтение нараспев послужило прототипом речитативных форм древнерусского пения, которые преобладают в церковной музыке.

В круге проблем древнерусского певческого искусства особенно важными являются вопросы, связанные с непосредственным хоровым исполнительством древнерусской церковной музыки и с местными традициями знаменного пения. Особенно интересна трактовка церковных песнопений разными хоровыми коллективами.

Пение древнерусских церковных хоров имело много общего с народным, так как народный и профессиональный хоры сходны по своему строению: в их основе лежит унисонное звучание. Народный хор не имеет четкого деления функций хоровых голосов: его возглавляет ведущий певец. В старообрядческих хорах он называется головщиком и обычно начинает песнопение, подобно запевале в народных песнях. Головщик в известной мере заменял собой регента хора: начиная исполнение песнопения, он сразу определял его высоту, темп, характер.

Народные и церковные хоры сближают и общие принципы исполнительского мастерства: народные пес-

¹ О связи погласиц осмогласия и былин см. в кн. Успенского Н. Д. «Древнерусское певческое искусство». М., «Советский композитор», 1971, с. 81—87.

ий, как и древнерусские песнопения, исполняются без динамических нюансов, от начала до конца / ровным звуком. Родственность этих хоров явно ощутима благодаря общим принципам звукоизвлечения, открытому звуку, свойственному и народным песням, и церковным песнопениям.

Знаменное пение по своей природе было одноголосным, монодийным. Однако монодийность — это общее свойство, присущее также народным песням, которые в основе своей унисонны. Известно, что многие многоголосные песни без труда сводятся к унисону. В древней церковной музыке унисон являлся одним из главных средств выразительности, так как имел семантическое значение. Он выражал идею единства: воспевать «едиными усты и единым сердцем» — таков был его смысл. Принципиальное одноголосие соответствовало эстетическим требованиям древнерусского пения, и все отступления от него являлись произволом певцов. В то же время унисонное пение было признаком высокого певческого уровня и показателем хоровой профессиональной культуры. Обычно те старообрядческие хоры, где все певцы хорошо знают крюковую нотацию и прошли обучение в певческих старообрядческих школах, исполняют песнопения без каких-либо существенных отклонений от написанного в певческих книгах. Пение отличается строгой унисонностью, четкостью, ритмичностью. И наоборот, в тех местах, где певцы плохо знакомы или вообще не знакомы с крюковой нотацией, они поют «по напевке», то есть с теми характерными изменениями, которые передавались по традиции от старших певцов. Такое пение изобилует подголосочностью, в нем основной напев раскрашивается подголосками в духе народной песенности.

Отступления от унисона часто встречаются в исполнениях старообрядцев. Это явление подметил С. С. Скребков в пении в старообрядческой церкви в Москве за Рогожской заставой. Песнопения там пели в типичном октавном унисоне, где один или два певца отступали от унисона, образуя терцовые подголоски. «Особенно примечательно — пишет С. Скребков, — что сами певцы, ревнители старообрядческой догмы строгой унисонности, с полным убеждением заверяли нас, что их пение одноголосно. Так же и крестьяне-певцы

уверены, что они все «поют на один голос». Очевидно, в теоретическом сознании певцов господствует момент одноголосия, объективно присущий этому складу и лежащий в его основе»¹. Поскольку эти отступления импровизационны, певцы не придают подголоскам принципиального значения и считают пение одноголосным.

На основании всего сказанного С. С. Скребков сделал предположение, что церковное хоровое пение начало свое развитие с многоголосия подголосочного склада. «К унисонному пению оно пришло после многих веков своего существования, возможно, лишь к XVIII веку, когда оно в чистом одноголосии академизировалось и законсервировалось в виде полного круга одноголосного церковного обихода в синодальном издании 1772 года»².

Эта оригинальная гипотеза, заключающаяся в том, что автор исходным моментом церковного пения полагает многоголосие, а монодийность — следствием академизации напевов, в настоящее время трудно доказуема. Особенно, как мне кажется, неправомерно положение о том, что одноголосие «законсервировалось» лишь к моменту издания полного круга церковного одноголосного обихода, то есть ко времени, когда в полном расцвете было многоголосное партесное пение и Березовским создавались хоровые концерты. Дошедшие до нас рукописи свидетельствуют о том, что древнерусская церковно-певческая культура на протяжении нескольких столетий была унисонной³. Не исключено, что в практике певцы могли допускать такие отклонения, которые не нарушали общего строя напева, вводили подголоски, конечно, не отражавшиеся в рукописях. Это убедительно доказывает современная исполнительская практика.

В своих экспедициях в разные районы, всюду, где приходилось работать с певцами, я старалась записать такие песнопения, которые дают возможность при сравнении выявить своеобразие исполнительских трактовок различных хоровых коллективов, как хорошо обученных

¹ Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969, с. 50.

² Там же.

³ Лишь в конце XVI — начале XVII века появляются первые образцы церковного многоголосия, так называемое «строчное пение».

и знающих крюковую нотацию, так и тех, которые близки к народным, крестьянским хорам.

В этом плане очень показательны сравнение одного небольшого песнопения в разном исполнении, например, рождественского ирмоса¹ «Христос рождается, славите» первого гласа знаменного распева.

Сравним это песнопение в четырех вариантах²:

№ 1
рукопись, ГБЛ,
Ш 210, № 8

Хри - стос ра - жда - ет - ся сла - ви - те.

№ 2
фонограмма,
г. Горький

Хри - стос ра - жда - ет - ся сла - ви - те.

№ 3
фонограмма,
с. Усть-Цильма
Коми АССР

Хри - стос ра - жда - ет - ся сла - ви - те.

№ 4
фонограмма,
г. Единцы
Молдавской
ССР

¹ Ирмос — краткое песнопение, являющееся первым стихом каждой из девяти песен канона.

² № 1 — расшифровка ирмоса из рукописи третьей четверти XVII века; далее — три фонограммы:

№ 2 — старообрядческий хор (10 человек) из г. Горького;

№ 3 — певицы (2 человека) из села Усть-Цильма Коми АССР;

№ 4 — старообрядцы из г. Единцы Молдавской ССР (4 человека).

Хри - стос ра - жда - ет - ся сла - ви - те .

Хри - стос с не - бе - се сря - щи - те

Хри - стос с не - бо - се сря - щи - те

Хри - стос с не - бес здрав - ствуй - те

Хри - стос с не - бе - си сря - щи - те

Хри - стос на зе - мли во - зно - си - те - ся

Хри - стос на зе - мли во - зно - си - те - ся

Хри - стос на зе - мли во - зно - си - те - ся

Хри - стос на зе - мли во - зно - си - те - ся



Первый пример — ирмос из рукописи XVII века¹ — является традиционным образцом знаменного распева. Он встречается в сотнях ирмологов. В рукописной традиции он прослеживается начиная с XII века².

Этот ирмос является песнопением миниатюрной, но очень стройной и законченной формы. Он содержит пять фраз, расположенных симметрично, что особенно проявляется в их окончаниях: первая и третья фразы (на словах «славите» и «возносите») кончаются восходящей интонацией, вторая и четвертая (на словах «срящите» и «земля») завершаются нисходящим движением к *ре*.

Так же симметричны и начала этих парных фраз. Заключительная фраза вдвое длиннее предшествующих и заканчивается конечным звуком первого гласа — *ре*, своего рода тоном-устоем этого гласа.

Из трех представленных фонограмм самой точной версией, близкой к напеву из рукописи, является исполнение ирмоса горьковскими старообрядцами. Это очень грамотный хор, все певцы знают крюки и поют по одной и той же крюковой книге, поэтому в их исполнении нет никаких существенных отклонений от унисона, измене-

¹ Расшифровка этого ирмоса сделана мною по крюковой рукописи третьей четверти XVII века, хранящейся в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина в собрании Одоевского. Ф. 210, № 8.

² Палеографическое сравнение этого ирмоса на примерах рукописей от XII до XVII века приведено в комментариях Ст. В. Смоленского к Азбуке Мезенца. Казань, 1888.

ний ритма и мелодики. Голоса их сливаются в ровном, плавном звучании, чеканном ритме.

Иначе исполнили этот ирмос два других коллектива. Надо отметить, что рождественские ирмосы, к числу которых относится исследуемый нами, всегда отличались непосредственной близостью к фольклору. По древнерусскому обычаю в рождественские и новогодние праздничные дни певцы группами ходили по домам и поздравляли друг друга с праздником, колядовали и христаславили. Во многих местах вместо коляд пели рождественские ирмосы и стихиры. Эти песнопения исполнялись не только церковными певцами, но в первую очередь детьми, молодыми девушками и парнями, поэтому функция этих песнопений была не только церковной, но и внецерковной, народной, что сказывалось в их более свободной трактовке.

Наиболее отдаленным от источника является устьцилемский вариант. Певицы, от которых был записан этот ирмос, никогда не пели в церковном хоре, а исполняли ирмосы только в рождественские дни как рождественские коляды. Потому здесь изменено все: напев и даже текст. Гости приветствовали хозяев, так изменив текст ирмоса: «Христос рождается, славите, Христос с небес, здравствуйте» (вместо «срящите» — встречайте). Напев его ангемитонный — трихорд в кварте, свойственный древнейшим песням календарного цикла.

Исполнение певцов из г. Единцы отличается большим своеобразием и свободой ритмической, мелодической, ладовой трактовки. Это напев, глубоко разошедшийся с первоисточником. Использование подголосков очень сильно меняет колорит знаменного распева, местами звучат трехголосные параллельные трезвучия. Как в народных песнях, в опорных точках все голоса сходятся в унисон. Характерным штрихом является использование лидийского лада на слове «возноситеся», который создает особенную радостно приподнятую краску. Это исполнение свидетельствует о тесном сближении знаменного пения с народными интонациями, с типичным для них характером изложения, подголосочным голосоведением и своеобразием ладового колорита.

Результаты экспедиций в различные районы старообрядческих поселений показали наличие старообрядческих хоров с разной певческой культурой и различными

традициями. Качество высокого профессионализма хору дает знание крюковой нотации; оно организует строгое унисонное пение и способствует четкости ритма. В то же время сельские малограмотные хоры часто допускают отступления от унисона, добавления и украшения основной мелодии, привнося в нее многое из песенных народных традиций. Естественно предположить, что так же обстояло дело и в певческой культуре Древней Руси.

Мы говорили о влиянии народной певческой культуры на знаменный распев посредством воздействия исполнительской традиции самих певцов, благодаря внесению в напев творческого начала. Но связи народной и профессиональной музыки имеют и более глубокие корни в организации самой структуры напева, интонационном словаре его мелодики, ритмики. Они таятся в общих ладовых закономерностях: народные песни часто интонируются в обиходном звукоряде, свойственном церковным песнопениям.

Вопрос о связях профессиональной, церковной и народной музыки в Древней Руси, как говорилось, является одним из важнейших в области русской фольклористики и медиевистики. Он открывает множество проблем, одинаково важных для обеих наук, которые вряд ли можно раскрыть, а тем более разрешить в рамках небольшой статьи.

Профессиональная и народная музыка были творчеством коллективным, как и все древнерусское средневековое искусство и литература. Известный исследователь Д. С. Лихачев отмечает: «Древняя русская литература ближе к фольклору, чем к индивидуальному творчеству писателей нового времени. Мы восхищаемся изумительным шитьем народных мастериц, но искусство их — искусство великой традиции, и мы не можем назвать среди них ни реформаторов, подобных Джотто, ни гениев индивидуального творчества, подобных Леонардо да Винчи»¹. То же можно сказать и о древнерусской музыке: ее связь с фольклором значительно прочнее, нежели с творчеством композиторов примыкающего к древнерусскому периоду барокко.

¹ Лихачев Д. С. Первые семьсот лет русской литературы. Изборник. М., 1969, вступит. статья, с. 6—7.

Истоки их единства заключены не только в общности русского музыкального языка, лежащего в основе и народной, и церковной музыки, но и в характере восприятия и в самой системе средневекового мировоззрения.

Встречное исследование обеих музыкальных культур — народной и профессиональной — откроет много нового и поможет более глубоко и разносторонне познать музыкальную культуру Древней Руси.

1972 г.

SUMMARY

MUSICAL FOLKLORE STUDIES,

2nd instalment

Compiled and edited by *Alexander Banin*

The aim of the second instalment of the collection *Musical Folklore Studies*, as well as of the first, published in 1973, is to continue acquainting specialists with research in the sphere of Soviet ethnomusicology.

The collection features articles on different problems of folklore science by eleven contributors from different cities of the Soviet Union.

The authors of the first three articles discuss problems that are not connected directly with each other. Nevertheless these articles have a common methodological approach which is outlined in brief in the fourth article entitled "On an Analytical Method of Musical Folklore Science".

The article by A. V. Rudneva (Moscow) "On Stylistic Peculiarities and Genre Characteristics of the Song *O My Heart (Eko Serdtse)*" is dedicated to one aspect of the problem of lyrical song genesis. Proceeding from general regularities of the syllabic rhythm, melos and strophe structure of Russian song and using the method of removing later accretions, the author shows the genetic relationship of this song with hay-making (mowing) songs

of the ancient calendar cycle. Anna Rudneva does not resort to the comparative analysis of variants of the song under research. Although ten variants of the song *O My Heart*, known to the author, are not analysed in the article, her knowledge of their general regularities and her great experience in syllabic-rhythmic analysis enable the author to find her way confidently among the stylistic layers of the version which she reconstructs.

The article "On the Functional and Genetic Connections of the Songs *Dubinushka* and *Down the Volga River (Vniz po Matushke po Volge)*" by A. A. Banin (Moscow) deals with another aspect of the problem of lyrical song genesis. The analysis of the generalised syllabic rhythm and other components of the songs, performed on representative material (70 melodic versions of the song), made it possible to reveal their structural-typological unity and to assume that the latter song is a certain derivate of the former. In analysing the song *Down the Volga River* the author drew upon literary data about its performance in the oral folk drama *The Boat (Lodka)* and revised the question of the time and place (social milieu) of the song's origin.

In the article "Typological Characteristics of Some Principles of Form Structure in Ukrainian Folklore" by A. I. Ivanitsky (Kiev) an attempt is made to correlate the composition regularities of the syllabic-rhythmic and strophic levels. At first the author analyses on concrete examples different syllabic-rhythmic structures of musico-syntactic feet and defines four main types of these structures: a) Repetitive rhythm; b) Rhythm of unification; c) Rhythm of division (splitting rhythm), and d) Rhythm of division and unification. After this is established the connection between the types of syllabic-rhythmic structure on the one hand and the structure of the strophe, on the other.

The fourth article, "On an Analytical Method of Musical Folklore Science", written by the compiler and editor of this issue, is dedicated to the syllabic-rhythmic method of analysis of works of the oral tradition.

The article consists of three sections. In its first section is studied the development of this method in the works of N. M. Lopatin, Ye. E. Linyova, K. V. Kvitka and other folklorists. The author points out two mutually

complementary investigational trends evolved in Russian and Soviet folklore science: a) Analysis of a song not from a single record but from the totality of variants, which leads to modelling a generalised syllabic rhythm, and b) Analysis of the syllabic rhythm from a song's single record, requiring reference to other variants of the song to check the correctness of modelling.

In the second section of the article the definition of the method is given. The method receives a further logical substantiation in this section. On the example of the drawn-out song *Don't Blow ye, Winds (Vy ne Duite, Veterochki)* the author shows the technique of modelling syllabic rhythm, the generalised syllabic rhythm of the strophe and the generalised syllabic rhythm of the verse. The formula of the latter is defined as "the syllabic-rhythmic period". Then the author discusses the correlation of this notion with the existing notions of "rhythmical form" (according to K. V. Kvitka) and "rhythmical syntagma" (according to V. Yelatov). In the third section of the article the research possibilities of the syllabic-rhythmic method are discussed.

The next four articles are united by the common problem of studying local stylistics: "Some Aspects of Style Formation in the Songs of the Early Settlers of Tomsk Region (the Ob Basin)" by A. M. Mekhnetsov (Leningrad); "Some Stylistic Peculiarities of the Luza Songs" by S. L. Braz (Moscow); "The Nicolsky Lamentations and their Connections with Other Genres of Local Traditional Songs" by M. L. Mazo (Leningrad) and "Comparative Analysis of Four Drawn-out Songs of Belgorod Region" by V. M. Shchurov (Moscow).

These articles are written on the material of the reports delivered by the authors at the conference on problems of local styles, sponsored by the Folklore Commission of the RSFSR Union of Composers in Moscow in 1971.

A. A. Mekhnetsov's article deals with the history of Russian song in Siberia, giving the general appraisal of the present state of musical folklore in the wide area of Tomsk Region along the Ob. The musical folklore of the early settlers' historical-cultural layer (17th-18th centuries) is set aside for special examination. The author analyses round songs, establishes the stylistic unity of

the songs studied and arrives at the conclusion that one of the main aspects of this style's formation was investing with new meaning the imagery and expressive elements of traditional songs brought along by the early settlers.

In her article S. L. Braz studies the stylistic peculiarities of songs of the Luza basin, Kirov Region. The author confines herself to a detailed examination of songs belonging to two genres: hay-making and wedding, because, in her opinion, the specifics of the local song style can be observed with the greatest clarity in these genres. She has established that two varieties of the syllabic-rhythmic formula of the tonic type are characteristic of hay-making songs. The syllable rhythm of wedding songs can be both of the tonic and the syllabic type. The author makes the conclusion that there is a structural similarity between the songs of the two genres and points out that the five-syllable rhythmic group is typical of both.

In her article M. L. Mazo studies various types and specific features of local lamentations recorded in Nikolsky District of Vologda Region. The author defines the character of intoning as one of the essential attributes of the genre. She notes that there is a connection between Nikolsky lamentations and local wedding, lyrical and some other types of songs.

The article by V. V. Shchurov is dedicated to the problems of the correlation between local and general stylistic properties of a particular genre of Russian songs. His aim was to establish whether folklore works belonging to the same performing tradition differ from one another to any appreciable degree. It turned out that although the four songs he analysed were much alike, each of them was quite independent and had its own imagery, genre characteristics and mode.

The last three articles of the instalment — "Tatar Folk Musical Instruments" by M. N. Nigmedzyanov (Kazan), "On Some Connections of Kazan Tatars' Folk Music with the Arabic Culture" by R. A. Iskhakova-Vamba (Kazan) and "On the Question of Connection between the Folk and Professional Art of Singing in Ancient Russia" by T. F. Vladishevskaya (Moscow) — are dedicated to various particular problems. In two of them Tatar folk music is studied.

A special study of the origin and occurrence of Tatar musical instruments is made for the first time in M. N. Nigmedzyanov's work.

The stylistic connections of folklore song genres (*baity* and *mynajat*) with genres of sacred music are investigated in the article by R. A. Iskhakova-Vamba.

The subject-matter of T. F. Vladyshevskaya's work, which deals with the oral tradition of medieval Russian church music still preserved in the singing of contemporary Old-believers, is closely related to that of the article by R. A. Iskhakova-Vamba.

The factual material collected with the help of folklore methods of field work renders these two articles well-suited for a folkloristic publication.

The problems of the interconnections between secular and ecclesiastical traditional music is very important not only for history of the Middle Ages but also for the science of folklore. The comparison of these two spheres of folk creativity will contribute to their better understanding.

Alexander Banin

CONTENTS

	<i>Page</i>
By Way of a Preface	3
A. V. Rudneva, On Stylistic Peculiarities and Genre Characteristics of the Song O My Heart (Eko Serdtse) . . .	6
A. A. Banin, On the Functional and Genetic Connections of the Songs Dubinushka and Down the Volga River (Vniz po Matushke po Volge)	30
A. I. Ivanitsky, Typological Characteristics of Some Principles of Form Structure in Ukrainian Folklore	90
A. A. Banin, On an Analytical Method of Musical Folklore Science	117
A. M. Mekhnetsov, Some Aspects of Style Formation in the Songs of the Early Settlers of Tomsk Region	158
S. L. Braz, Some Stylistic Peculiarities of the Luza Songs	180
M. L. Mazo, The Nikolsky Lamentations and their Connections with Other Genres of Local Traditional Songs	213
V. M. Shchurov, Comparative Analysis of Four Drawn-out Songs of Belgorod Region	235
M. N. Nigmedzyanov, Tatar Folk Musical Instruments	266
R. A. Iskhakova-Vamba, On Some Connections of Kazan Tatars' Folk Music with the Arabic Culture	298
T. F. Vladyshevskaya, On the Question of Connections between the Folk and Professional Art of Singing in Ancient Russia	315

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия	3
<i>А. В. Руднева.</i> О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце»	6
<i>А. А. Банин.</i> О функциональных и генетических связях песен «Ой, дубинушка, ухнем» и «Впиз по матушке по Волге»	30
<i>А. И. Иваницкий.</i> Типологическая характеристика некоторых принципов формообразования в украинском фольклоре	90
<i>А. А. Банин.</i> Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики	117
<i>А. М. Мехнецов.</i> Об особенностях песенного стиля старожилов Томского Приобья	158
<i>С. Л. Браз.</i> Некоторые стилевые особенности лужских песен	180
<i>М. Л. Мазо.</i> Никольские причитания и их связи с другими жанрами местной песенной традиции	213
<i>В. М. Щуров.</i> Сравнительный анализ четырех протяжных песен Белгородской области	236
<i>М. Н. Нигмедзянов.</i> Татарские народные музыкальные инструменты	266
<i>Р. А. Исхакова-Вамба.</i> О некоторых связях народной музыки казанских татар* с арабской культурой	293
<i>Т. Ф. Владышевская.</i> К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства	315
Summary	337

ИБ № 1531

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Выпуск 2

Составитель *Банин Александр Алексеевич*

Редактор Э. Месхишвили Художник В. Рыклин

Худож. редактор Г. Христиани Техн. редактор Л. Курасова

Корректор Л. Юрoвская

Сдано в набор 14/IX—76 г. Подп. к печ. 15/X—77 г. А-04919
Форм. бум. 84×108¹/₃₂ Печ. л. 10,75 (Условные 18,06) Уч.-изд. л. 17,28
Тираж 2350 экз. Изд. № 3603 Зак. 2532 Цена 1 р. 30 к. Бумага № 1.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.