

## ОСНОВЫ ЛАДОВОГО СТРОЕНИЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Выходные данные: Рубцов Ф.А. Основы ладового строения русских народных песен // Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Л. - М.: Советский композитор, 1973. С. 8-81. Первая публикация: Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964.

### ВВЕДЕНИЕ

«Точка зрения жизни, практики,— писал В. И. Ленин,— должна быть первой и основной точкой зрения теории познания»<sup>1</sup>. Это указание, определяющее основы материалистической гносеологии, остается руководящим при изучении любого явления действительности, включая и такую форму общественной деятельности, как народное музыкальное творчество.

В исследованиях, посвященных вопросам фольклора, решающее значение имеет правильно найденный угол зрения, позволяющий наблюдать изучаемое явление в его жизненно обусловленных причинно-следственных связях, то есть таким, каково оно в действительности, а не каким его можно представить в свете предвзятых теоретических систем.

Публикуемая работа ставит своей задачей заново, с точки зрения жизни и практики, рассмотреть проблему ладообразования русских народных напевов. С этой целью самые принципы ладообразования и развитие различных ладовых структур автор пытается определить, уясняя чисто жизненные истоки музыкального языка и процесс развития образно-смыслового содержания музыкальной речи.

Работа не является монографией, учитывающей, классифицирующей и объясняющей все основные формы ладов, встречающиеся в русской народно-песенной культуре. По своему содержанию она представляет собою как бы «пролегомены», дополняемые анализом некоторых групп напевов.

Иногда, в поисках решения какой-либо проблемы, бывает полезно забыть историю вопроса, для того чтобы увидеть предмет исследования свежим взглядом. Именно потому автор обходит стороной историю развития взглядов на ладовое строение народных песен, полемизируя лишь с некоторыми, основными точками зрения, сложившимися в музыкознании.

Исходные положения исследования основаны на гипотезе и требуют дальнейшей, углубленной разработки. В связи с этим многое в работе и сегодня остается дискуссионным.

Своеобразие русской народной песенности было осознано давно, еще в конце XVIII века, когда в центре идейных течений эпохи встала проблема национального самопознания и передовые деятели русской культуры обратились к народному творчеству как к сокровищнице национальных традиций.

Конечно, осознание национального своеобразия народной музыки шло поначалу через его ощущение, которое не могло не возникать при сопоставлении народной песни с городским музыкальным искусством. Задачи, стоявшие перед русской профессиональной музыкой, подсказывали необходимость практически освоить национальные богатства народно-песенного языка, а ощущение своеобразия этого языка вело к стремлению осмыслить, изучить его особенности.

Процесс освоения и изучения русской народной песенности, начавшийся с записи и публикации тех песен, которые уже вошли — сами собой — в обиход городского музицирования, постепенно развивался в целенаправленное собрание народных песен, устремившееся по двум руслам.

По одному руслу шло собрание песен с последующей их обработкой, направленной к практической цели: способствовать усвоению народного творчества в условиях города. В интересах бытового музицирования обработки делались в характере наиболее привычных его форм. В интересах мощно развивающейся профессиональной музыки обработки осуществлялись как опыты, направленные на поиски национального музыкального языка, включающего все технические ресурсы, но опирающегося на русскую народную мелодику, развивающего и обогащающего присущие ей особенности. В этих поисках не научные теории, не «мера и число», а интуиция художника и национальное чутье подсказывали путь виднейшим русским композиторам.

По другому руслу, наметившемуся несколько позже, начиная с 50-х годов прошлого века, шло собрание песен как этнографически достоверных документов, отражающих народную песенную практику в ее подлинном виде<sup>1</sup>.

Первоначальные записи производились на слух, без должного опыта и школы, что обусловило лишь относительную их точность и достоверность. В дальнейшем, благодаря применению звукозаписывающей аппаратуры, они уступили место подлинно научной, легковоспроизводимой документации.

По мере накопления записей, наряду с публикацией песенных сборников музыкально-этнографического уклона, начали

<sup>1</sup> Ленин В. И. Сочинения, 5-е изд., т. 18, с. 145.

<sup>1</sup> Практически два отмеченных направления не были абсолютно обособлены и даже часто сливались.



появляться и специальные труды, чаще всего — в виде отдельных статей или предисловий к сборникам. Авторы этих трудов пытались уточнить, определить и научно обосновать своеобразие народно-песенной мелодики. Таким образом, в русской мысли о музыке наметились предпосылки для развития особой отрасли музыковедения — науки о народной музыке, или, как часто говорят теперь, музыкальной фольклористики.

Излагая общеизвестные факты, мы сознательно рисуем сейчас картину становления и развития основ русской профессиональной музыки крупными штрихами, для того чтобы, предельно обобщая ряд явлений, увидеть историю русской музыки — условно говоря — с такой высоты, которая не дает возможности разглядывать частности, но способствует наиболее отчетливому выявлению основных ее рельефов, или, говоря другими словами, основных течений.

В интересующей нас области формирования национальной русской музыки отчетливо различаются две линии, ведущие к освоению народно-песенного языка и представляющие собой как бы две стороны одного и того же процесса. Первая — практическая — сказывается в творческом использовании и претворении мелодики русских народных песен. Вторая — условно говоря, теоретическая — связана с научным постижением основ народной мелодики и всего строя русского музыкального языка.

Русская музыкальная практика, гораздо менее, нежели музыковедение, оснащенная знанием народной песни, как таковой, вопреки этому уверенно продвигалась вперед и в творчестве ряда композиторов XIX века достигла поразительных высот. Расцвет русской музыки в это время объясняется не только гениальной одаренностью передовых ее представителей, но и тем, что в творческом освоении народно-песенного языка практика пошла своим путем, не оглядываясь на историю развития западноевропейской музыки и не копируя ее.

Наряду с этим музыковедение — в разделе музыкальной фольклористики, — пополняя свои хранилища записями народных песен и, следовательно, расширяя возможности изучения основ русского музыкального языка, но не найдя верной дороги, задержалось в своем развитии и до сих пор не создало науки о народной песне, той науки, о которой мечтал когда-то А. Н. Серов.

Русскую музыкальную фольклористику нельзя считать наукой в строгом смысле этого слова, потому что она — особенно в разделе теории — не располагает системой знаний, а представляет собой как бы сумму различных, подчас противоречивых, наблюдений, сведений и мнений, не дающих целостного представления о процессе развития народно-песенного языка, о характерных и важнейших его особенностях, об его образной сущности.

Оглядываясь на весь путь, пройденный музыковедением в деле изучения склада, строя народных песен, и стараясь понять те причины, которые помешали решить важнейшие вопросы и создать подлинную науку о песне, приходишь к заключению, что основной причиной этого явилось отсутствие правильного метода. А именно: народную песню никогда не изучали, как таковую, взятую в процессе ее исторического развития, а всегда — либо через призму какой-то предвзятой теории, сложившейся на иной, не русской почве, либо путем сравнения с профессиональной городской музыкой, либо с позиций различных противоборствующих точек зрения, касающихся отдельных, частных вопросов.

Русскую народную песню рассматривали с точки зрения древнегреческой музыкальной системы; прикладывали к ней и мерку так называемых средневековых ладов; рассматривали ее и с точки зрения норм профессиональной городской музыки, заранее зная, что эти нормы не подойдут, браня их как мертвую догму и теряя при этом из виду основную задачу. Многократно рассматривали народную песню и с точки зрения различных теорий, стройных по форме, но умозрительных по существу, хотя и оперирующих данными акустики. Пытались — в 30-х годах нашей эпохи — объяснить некоторые особенности русской песни, опираясь на новейшие достижения зарубежной, в частности, немецкой фольклористики.

Однако, как ни кажется это странным, никогда не прослеживали без предвзятости путь развития русской народной песни, не выявляли различные виды и формы ее ладообразования, не систематизировали эти виды и формы и не пытались найти им обоснование в образном содержании песен.

Совершенно непонятно, почему остались не принятыми во внимание замечательные слова В. Ф. Одоевского о том, что народные песни «суть народная святыня, к которой надлежит приступать с девственным чувством, без всякой заранее предпосланной теории, не мудрствуя лукаво, но записывая народную песню, как она слышится в голосе и слухе народа, и затем должно будет постараться извлечь из самих напевов, как они есть, их теорию»<sup>1</sup>.

Характерно, что данное Одоевским определение народных напевов как «народной святыни» неоднократно цитировалось в литературе. Из этого следует, что его взгляды были достаточно широко известны. Однако основное зерно его мысли, заключающееся в прозорливом требовании приступать к народным напевам «без всякой заранее предпосланной теории», а извлекать теорию «из самих напевов, как они есть», — неизменно оставалось в тени и нигде не упоминалось.

<sup>1</sup> Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., Музгиз, 1956, с. 306 (разрядка моя. — Ф. Р.).



Методологическая ошибка, губительно сказавшаяся на изучении народно-песенной мелодики, заключалась не только в том, что к песне подходили с заранее подготовленной теорией, но и в том, что в основе строения народных напевов стремились найти какую-то определенную, единую теоретическую систему. Вместе с тем всякая теория является позднейшей надстройкой, возможной лишь на уровне общественного развития, приводящего к созданию науки. Народ не имел и не мог иметь научно разработанную систему ладообразования, на основе которой создавалась бы песня. Он мог иметь и имел лишь богатейший, веками складывавшийся опыт, в результате которого отстоялись и закрепились практически отдельные закономерности приемов использования выразительных средств и форм их организации. Задача музыковедения и должна заключаться в том, чтобы, исследуя песни, выявить основные навыки и приемы формирования звучащего материала, не подгоняя их под какую-то единую систему.

С нашей точки зрения, в русской народной песенности, благодаря тому, что она представляет собой сложную, многовековую культуру, сохраняющую в бытовой практике песни различные исторические слои, нет и не может быть единой системы ладового строения. Поскольку русская песенность складывалась из переплетения различных исторически обусловленных музыкально-стилистических течений, постольку в ней должно отразиться и несколько различных систем ладообразования.

Исследования основ русской народной мелодики, содержащие указанные выше методологические ошибки, не привели к нужным результатам, и представление о ладовом строении песен остается по сей день запутанным и неясным. В последнее время проблема ладообразования русских народных песен в специальных исследованиях не затрагивается, хотя ее нельзя считать решенной. Невольно создается впечатление, что эта проблема откладывается в сторону и стыдливо замалчивается как вопрос, заведенный в безнадежный тупик.

В современном музыковедческом обиходе ладовые основы народных напевов чаще всего определяются как натуральный мажор и натуральный минор, то есть дается именно то определение, против которого в свое время так яростно восставал Серов, с присущей ему категоричностью заявлявший, что «русская песня не знает ни мажора, ни минора»<sup>1</sup>. К сожалению, теоретики не замечают того, что, применяя такое определение

<sup>1</sup> Серов А. Н. Избранные статьи, т. I. М., Музгиз, 1950, с. 96. В своем заявлении Серов вовсе не был так неправ, как принято сейчас думать. Дело в том, что, отрицая мажор и минор, Серов, несомненно, имел в виду мажоро-минорную систему с ее октавным звукорядом, функциональным отношением ступеней и пр., а вовсе не ладовое наклонение, вопросов которого он не касался.

ладовой основы, они начисто смазывают всякое представление о самом существовании народных ладов как форме организации мелодики, монодийной в своих истоках, не опирающейся на гармонию и не знающей ни субдоминанты, ни доминанты, ни медианты.

Наиболее часто нечеткость данного определения проявляется в трактовке «миксолидийских» напевов. Представление о мажоро-минорной системе или, вернее, ощущение этой системы с ее функциональным соотношением ступеней настолько довлеет в сознании большинства музыкантов, что зачастую, определяя народный напев как построенный «в натуральном мажоре с малой септимой», авторы такого определения тут же оговаривают, что напев кончается не на тонике, а на доминанте, чем сводят ладовую основу мелодики к привычной мажорной гамме.

Распространенной сейчас привычке определять народные лады, исходя из натурального мажора и минора, как нам кажется, во многом способствовала работа А. Д. Кастальского «Особенности народно-русской музыкальной системы».

Страстно воюя против «мертвой догмы», общепринятой в западноевропейской музыке, против усвоения системы «добрых соседей», противоречащей складу русских напевов, наконец, против «культурной» обработки народных песен, которой Кастальский противопоставляет подлинно народное многоголосие, сам Кастальский, не замечая этого, судит о народной системе с привычных позиций той же мертвой догмы и своими доказательствами, которые можно назвать «доказательствами от противного», не вскрывает народную систему, а лишь запутывает представление о ней.

Декларативно заявляя: «Я не буду по примеру других пристегивать к русским песням ярлыков с греческими названиями. Строй и лад могут быть выяснены и без их помощи»<sup>1</sup>, Кастальский пытается определять «строй и лад» напевов, рассматривая последовательность их ступеней и построенных на этих ступенях аккордов применительно к мажорной или минорной гамме. При этом Кастальский не учитывает — не понимая или не желая понять — того, что звукоряды ладов внешне совпадают со звукорядами или отрезками звукорядов гамм, хотя имеют свои, совершенно особые закономерности в соотношении ступеней. В результате, применяемый Кастальским метод анализа ладового строения народных напевов ничего не уясняет, а чаще запутывает. Например, в отношении миксолидийского напева Кастальский рассуждает так: «Это — также мажор с тонической малой септимой, которая особенно подчеркивается в первом и последних тактах. Пожалуй, можно считать этот строй обыкновенным

<sup>1</sup> Кастальский А. Особенности народно-русской музыкальной системы. М.— Пг., Музсектор Госиздата. 1923, с. 20.



мажором, но с тоникой, совершенно потерявшей свое влияние и значение, каковые всецело перешли к ее доминанте, в итоге чего и вводный тон потерял свои былые «тонические» соотношения и сцепления. Странно считать и доминантой то, что уже доминирует как тоника»<sup>1</sup>.

При общей запутанности данного рассуждения, в нем — если вдуматься глубже — весь исторический процесс развития ладовых систем оказывается перевернутым и обращенным вспять, так как миксолидийский лад выглядит следствием «разложения» обычной мажорной гаммы, в которой тоника потеряла «свое влияние и значение».

В другом случае, рассматривая напев, целиком построенный на пентатонике, Кастаньский пишет: «Мажорным ли считать строй или минорным, выдержанным в трихордной системе? Может быть, какой-нибудь развязный гармонизатор разъяснит конец песни по-своему и одним махом превратит русскую песню в немецкую, выдержав в таком же стиле всю гармонизацию и, конечно, исказив ее строй. Однако, судя по сопровождению (под последним Кастаньский понимает, видимо, записанные Пальчиковым варианты.— *Ф. Р.*), это — ля минор (натуральный), оканчивающийся V ступенью»<sup>2</sup>.

Такое определение ясно показывает, что Кастаньский рассматривает напев не таким, каким он есть, а таким, каким он мыслим в правильной — с точки зрения Кастаньского — гармонизации. Только этим и можно объяснить определение строя как ля минора и разговор об окончании на доминанте, которая совершенно не присуща пентатонике.

Основная порочность определения народных ладов методом соотношения их с натуральным мажором или минором, то есть с мажоро-минорной системой, заключается в том, что ладам, помимо тоники, навязывается как обязательный атрибут устой на V ступени — доминанте. Если же устой оказывается не на V, а на IV ступени, то его считают тоникой и говорят, что напев кончается на доминанте, не замечая типично русской плагальности лада.

Ошибочность указанной выше трактовки ладового строения народных песен сказывается и в новейших работах, посвященных изучению народно-песенного языка. Так, например, в учебном пособии «Русское народное музыкальное творчество» Т. В. Попова пишет: «Напевы, изложенные в натуральном мажоре и миноре с нижней квартовой попевкой, иногда ошибочно рассматриваются как миксолидийский мажор и фригийский минор, в особенности в тех случаях, когда мелодия заканчивается

<sup>1</sup> Кастаньский А. Особенности народно-русской музыкальной системы, с. 20—21.

<sup>2</sup> Там же, с. 23.

на квинтовом тоне... Именно квинтовым тоном нередко начинается и завершается песня, как, например, «Про взятие Казани», «Исходила младешенька». На большое выразительное значение квинтового тона в русской песенной мелодике указывал Глинка. «Квинта есть душа русской музыки: обратите внимание на нее», — говорил он»<sup>1</sup>.

Нам думается, что комментариев к приведенным цитатам не требуется, они говорят сами за себя. Отметим лишь полную необоснованность ссылки на слова Глинки.

Говоря о методологических и методических ошибках и заблуждениях, допущенных исследователями ладового строения русских народных песен, мы вовсе не имели в виду принижать общее значение упомянутых нами работ, из которых каждая имеет и свои положительные стороны. Мы хотели, ссылаясь на конкретные примеры, лишней раз показать запутанность представлений о народных ладах, до сих пор царящую в нашем музыкознании.

Ошибки Львова и Серова, Мельгунова и Сокальского, Линевой и Кастаньского, проявившиеся в их статьях и исследованиях, объясняются и оправдываются неполнотой источников, которыми они могли пользоваться, исторической ограниченностью их взглядов и представлений и рядом других, более частных причин, в силу которых, иногда в полемическом азарте, уважаемые и преданные делу изучения народной музыки исследователи впадали в крайности и заблуждения. Было бы, однако, непростительным сейчас, наблюдая ошибки прошлого, сознавая неполноту представлений — присущую и современному музыкознанию, не вернуться к проблеме ладового строения русской народной песни и не попытаться найти новый подход к ее решению.

Поиски нового взгляда могут осуществляться разными путями. В области изучения ладового строения народной мелодики наиболее целесообразным нам представляется путь, ведущий не через изучение и критику существовавших и существующих взглядов и мнений, а через обращение к народным песням. Именно поэтому мы позволяем себе не рассматривать и не оценивать имеющиеся работы, а лишь по ходу изложения нашей точки зрения, с целью уяснения собственных положений, ссылаться на некоторых исследователей и цитировать отдельные их высказывания.

В данной работе мы не ставим перед собой задачу решить проблему — что кажется нам сейчас непосильным, — а лишь стремимся найти правильный метод ее решения. С этой целью мы попытаемся проследить весь путь развития народной песенности, установить основные формы ладообразования и, соот-

<sup>1</sup> Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество, вып. II. М., Музгиз, с. 162 (примечание) и 163 (разрядка моя. — *Ф. Р.*).



нося их не с научными теориями, а с образным содержанием песен, их бытовым назначением, их интонационными первоисточниками и последующими связями, найти обусловленность использования этих форм.

### ПРОБЛЕМА ПЕРВИЧНЫХ ЗВУКОРЯДОВ

В известном труде «Русская народная музыка» П. П. Сокальский, рассуждая об организации музыкального материала, то есть о формировании звукорядов и гамм, пишет: «Различные напевы, как древние, так и новые, составляются не прямо из отдельных тонов, а из тонов, уже приведенных предварительно в какой-либо строй или лад». И далее: «Переход от тона к напеву составляют промежуточные организации музыкальных элементов в звукоряды или гаммы; из них организуются мотивы, а из мотивов — законченные напевы или мелодии»<sup>1</sup>.

Приведенное мнение Сокальского (не беремся судить, насколько оно самостоятельно) кажется весьма странным, ибо согласно этому мнению даже на ранних, начальных, этапах развития песенного творчества на первое место выдвигается приведение в систему музыкального материала, а на второе — создание конкретных песенных мелодий. Иначе говоря, «теория» рассматривается как первичное, а «практика» как вторичное явление в процессе развития народной песенности.

Волей-неволей начинаешь предполагать, что, быть может, такая вопиющая ошибочность положения Сокальского является кажущейся, порожденной неудачным изложением мыслей. Однако дальнейшими высказываниями Сокальский подтверждает свою точку зрения и развивает ее в том же направлении.

Так, например, утверждая как «первообраз» или «основную схему самой древней гаммы» звукоряд  $c-f-g-c$ , Сокальский пишет: «Дальнейшим шагом в этом деле было восполнение промежутков между пустыми квартами. От  $g$  нашли кварту вниз (или квинту вверх) —  $d$ , а от  $f$  кварту вверх —  $b$ , и вот — явилась характеристическая гамма без терции и сексты, составленная из двух трихордов... Потом, в искании новых тонов и красок, пришли к мысли поделить промежуток целого тона на две части и получили хроматизм»<sup>2</sup>.

Итак, видимо, даже объясняя обусловленность развития выразительных средств и обогащения музыкальной палитры стремлением к расширению содержания песен, Сокальский полагает, что новые выразительные средства не завоевывались в процессе

художественного творчества, а как бы предварительно вырабатывались, поступая затем в распоряжение творческой практики народа.

Не умаляя значения, которое для своего времени имела работа Сокальского, и по сей день остающаяся единственным капитальным трудом, посвященным исследованию основ русской народной музыки, мы указываем на одну из важных методологических ошибок Сокальского лишь потому, что эта ошибка была присуща не только ему. Рассматривать процесс создания и развития народного песнетворчества под углом зрения, вольно или невольно утверждающим примат «теории», было свойственно в какой-то мере всем исследователям, обращавшимся к изучению народной песни. Такой угол зрения вызвал представление и о первичных звукорядах как о некоей предпосланной художественному творчеству, обусловленной законами акустики и физиологии системе организации звуков, лишь найдя и освоив которую человечество смогло приступить непосредственно к созданию песенных мелодий.

Естественно, что практическое завоевание «точного тона» и сопряжения нескольких тонов как средства выражения шло в пределах норм, определяемых физиологическими и акустическими закономерностями. Однако не физиология и акустика вызвали к жизни звукоряды, а последние сложились в итоге практики интонирования.

Всякий звукоряд или гамма представляют собой построение, суммирующее и приводящее в систему то, что завоевано практикой. В этом смысле звукоряд может быть приравнен к алфавиту речевого языка. Всем должно быть ясно, что формирование языка шло не по линии предварительного создания алфавита с последующим освоением его в речи. Наоборот, алфавит привел в систему все основные звуки, практически освоенные в речи, и дал им графическое изображение.

Проблема первичных звукорядов существует, но она сводится к уяснению первоисточков народной песенности, то есть к определению тех музыкально-смысловых интонаций, которые легли в основу древнейшей песенности. Конечно, такая проблема может быть решена лишь в плане гипотезы, так как наблюдать процесс зарождения песенности мы не можем.

По поводу первичных звукорядов в русской музыкальной фольклористике выявились две точки зрения.

Первая, согласно которой основой древнейших напевов являлись интонация кварты и — производная от последней — система трихордов, неоднократно находила отражение в печати. Сторонники этой точки зрения опирались, с одной стороны, на то практическое значение, которое имеет интервал кварты для обычной разговорной речи, а с другой — на древнегреческую систему с ее квартовыми звеньями тетрахордов и также на чисто акустические теории.

<sup>1</sup> Сокальский П. П. Русская народная музыка. Харьков, 1888, с. 38—39 (разрядка моя. — Ф. Р.).

<sup>2</sup> Там же, с. 39 и 45 (разрядка моя. — Ф. Р.).



В своем трактате «Русская песня как предмет науки» Серов писал: «Пение русское неразрывно слито со словом... В речи словесной повышение и понижение голоса на кварту (вопрос, ответ и т. д.) играет самоважнейшую роль. Она же должна отражаться и в русской народной песне»<sup>1</sup>.

По мнению Сокальского, «свойство нашего голоса, при обыкновенной, не особенно напряженной речи, подыматься при вопросе на кварту и понижаться при ответе (или утверждении) на кварту, при преобладании среднего тона, наложило свою печать на всю первобытную, древнюю, равно церковную и народную музыку, которая была исключительно вокальная»<sup>2</sup>.

Полагая, что «все народы избрали известные ступени музыкальной лестницы», Сокальский видит эти ступени в простейших отношениях тонов кварты, квинты и октавы. «Поэтому первообразом или основной схемой самой древней гаммы,— пишет далее Сокальский,— был звукоряд  $c-f-g-c$ , состоявший из примы, кварты, квинты и октавы. Поставленные по порядку их высоты, они составили собою две кварты  $c-f$  и  $g-c$  или два «дихорда». Такой звукоряд наложил свою печать на всю отдаленную древность, которую мы считаем себя вправе назвать *эпохой кварты*»<sup>3</sup>. Значительно позже, уже в советскую эпоху, А. Никольский в работе «Звукоряды народной песни» полагает кварту «изначальным диапазоном» и решительно заявляет, что «концепция кварты—это первое, что улавливается примитивным слухом человека»<sup>4</sup>. Рассматривая кварту как интервал, имеющий «особую значимость», Никольский ссылается на теорию Н. А. Гарбузова, согласно которой построение мажорной гаммы производится на основе 8, 9, 10, 12 и 15-го обертонов двух звуков, находящихся в квартовом отношении.

В нашу задачу не входит подробное освещение взглядов, которые развивали сторонники примата кварты. Нам важно установить лишь главнейшие, исходные положения тех точек зрения, которые проявились в развитии понимания истоков русской народно-песенной мелодики. Поэтому нам кажется вполне достаточным ограничиться приведенными выше цитатами, взятыми из наиболее крупных опубликованных работ.

Сторонники другой точки зрения, выдвигая как образец простейших музыкальных построений примитивные напевы типа детских прибауток, первоисточником мелодики полагали секундовое сопряжение тонов, а древнейшими звукорядами—звукоряды секунды и терции. Думается, что данная точка зрения родилась не как самостоятельная концепция, а как противопостав-

ленная теории Сокальского, неоднократно подвергавшейся критике и действительно уязвимой во многих своих утверждениях.

Сторонники «приоритета» секунды представляются нам более «практиками», нежели «теоретиками», но «практиками» с узким кругозором, несколько наивными в понимании простейших музыкальных явлений. Это их понимание простоты можно свести к схеме, согласно которой «эмбрионом» музыки будет один тон, следующим шагом в развитии—два смежных тона, потом три и т. д. В русской музыковедческой литературе эта точка зрения не нашла сколько-нибудь отчетливого отражения и—во всяком случае—нигде не представлена в виде теоретически обоснованной системы взглядов. Однако можно предполагать, что в повседневном музыковедческом обиходе она имела достаточно широкое распространение.

Споры между сторонниками двух указанных выше взглядов не нашли непосредственного отражения в печати, но, по-видимому, постоянно и настойчиво возникали в текущей работе, отвлекая внимание исследователей и мешая поискам какой-то иной, третьей точки зрения на процесс развития народно-песенного языка и его ладовых основ. Не случайно Л. В. Кулаковский, всегда, оригинально и самостоятельно мыслящий исследователь, в своей работе «Строение куплетной песни», опубликованной в 1939 году, касаясь ладового строения мелодики, с горечью писал: «Этнографы-музыканты до сих пор спорят об относительной древности того или иного примитивного звукоряда; споры эти представляются нам весьма схоластичными, беспредметными...»<sup>1</sup>

Данные споры, несомненно беспредметные, не приведя ни к каким результатам, в последние годы казались «за ненадобностью» отложенными и забытыми. Но, к нашему удивлению, совершенно неожиданно в печати прозвучало безапелляционное заявление Т. В. Поповой: «В настоящее время установлено, что секундовые интонации являются древнейшими по происхождению»<sup>2</sup>. При отсутствии каких бы то ни было аргументов или указаний на то, кем и когда установлен исторический приоритет интонаций секунды, заявление Поповой звучит по меньшей мере странно и кажется совершенно неуместным для учебного пособия, в котором оно опубликовано. В то же время это заявление доказывает, что в музыкальной фольклористике борьба двух точек зрения на древнейшую интонацию продолжается. Какую же из них можно считать правильной? Как разрешить спор?

<sup>1</sup> Кулаковский рассматривает в основном закономерности ладового строения «массовых» песен, т. е. песен гомофонно-гармонического склада, в связи с чем его работа не имеет прямого отношения к нашей теме и потому в дальнейшем не упоминается.

<sup>2</sup> Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество, вып. 1. М., Музгиз, 1955, с. 173.

<sup>1</sup> Серов А. Н. Избранные статьи, т. 1, с. 92.

<sup>2</sup> Сокальский П. П. Русская народная музыка, с. 19.

<sup>3</sup> Там же, с. 38.

<sup>4</sup> «Труды Государственного института музыкальной науки». Сб. работ этнографической секции, вып. 1. М., 1926, с. 14.



Нам думается, что постановка вопроса: что появилось раньше — кварта или секунда — или, иначе говоря, какая из этих интонаций является древнейшей — методологически неверна, поэтому вопрос, поставленный так, не может получить ответа.

Неверна такая постановка вопроса потому, что процесс зарождения и развития музыкального языка песен она сводит к техническому процессу освоения голосом и сознанием того или иного интервала, не учитывая первооснов, то есть самих истоков музыки и того импульса, который породил создание песенности и определил процесс его первоначального развития.

Дело в том, что песенность начиналась не от завоевания кварты или секунды, как таковых, то есть как интервалов, под сказанных созданию акустическими явлениями, воспринимаемыми извне и подчиняющимися в процессе освоения физиологически обусловленным возможностям голосового аппарата и слуха. Песенность зародилась в результате стремления человека дополнить словесное содержание речи выразительными свойствами, присущими различным звуковысотным сопряжениям тонов. Эти свойства были уже освоены речевой интонацией, выработавшейся в процессе развития языка и широко использующей звуковысотные отношения разных неточных тонов, на которых протекает речевое интонирование. Песенность стремилась воплотить выразительные свойства речевых интонаций в точном музыкальном интонировании звуковысотных сопряжений, обогащая этим их эмоционально-смысловое значение.

Истоками музыкального языка народных песен мы считаем выразительные свойства, присущие речевой интонации, понимая ее широко и включая в это определение не только интонации, сопутствующие речи и дополняющие значение произносимых слов, но и плач, и возгласы, способные интонироваться без слов, несущих в себе какие-либо понятия. Следует сразу же оговорить, что главным выразительным средством речевой интонации, выявляющим ее смысловое содержание, мы полагаем звуковысотный ее контур, то есть звуковысотное отношение последовательно интонируемых слогов<sup>1</sup>.

Речевые интонации можно разделить, конечно условно, на три основных типа. Это интонации возгласов, повествовательной речи, плача.

<sup>1</sup> Наша точка зрения находит подтверждение в работе В. Н. Всеволодского-Гернгросса, который пишет: «Речевой интонацией я предлагаю называть отвечающую ряду слогов последовательность тонов, могущих различаться в отношении высоты, силы, темпа и тембра... Здесь может показаться странным, что в формулировке пропущен такой исключительно важный элемент, как ритм; однако, как это будет видно из позднейшего определения ритма, он не представляет собой отдельного, самостоятельного, пятого элемента, но составляет из указанных четырех». (Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации. Государственное издательство. Пб., 1922, с. 5—6)

Интонации каждого типа, при бесконечном многообразии их эмоционально-смысловых оттенков, связанных с конкретным содержанием и эмоциональным наполнением, различаясь частотами, имеют общие характерные черты. Так, например, всякий возглас, являясь активным обращением к объекту, будучи кратким по временной протяженности, немислим без «размаха» интонирования, без четкого, броского сопоставления контрастных, разностных по своему звуковысотному положению тонов. В противоположность этому, звуковысотный контур повествовательной интонации предполагает значительно большую протяженность фраз, опирается в основном на один средний тон, если и уклоняется от последнего вверх или вниз, то в поступенном, плавном движении на небольшие звуковысотные расстояния. Всякий плач, являющийся непосредственным выражением страдания, характеризуется ниспаданием, «соскальзыванием» линии интонирования, при неизменном повторении более или менее коротких «отрезков».

Формирование музыкального языка представляется нам как процесс воплощения наиболее выразительных сторон речевой интонации в музыкально распеваемые звуковысотные сопряжения. Эти сопряжения завоевывались и осваивались не как акустические интервалы, а как способ проявления определенного эмоционально-смыслового содержания. В связи с этим овладение музыкальным интонированием различных звуковысотных сопряжений, несомненно, шло параллельно, а не в порядке последовательности, поскольку песенность возникала не в качестве средства выявления первоначально какого-то одного, узкого круга эмоций, а затем уже — другого.

Первичными, чисто музыкальными проявлениями речевой интонации могли быть попевки, сложившиеся и закрепившиеся в виде кратчайших, логически завершенных музыкальных фраз.

Обобщая (прежде всего в звуковысотном контуре) характерные особенности той или иной речевой интонации, эти музыкальные фразы служили напевом для поэтических текстов соответствующего назначения. При этом не конкретное содержание слов, а общий их смысл и целевая направленность соответствовали музыкальному содержанию данной мелодической фразы.

Предвидя ряд сомнений, а быть может, и возражений, вызванных подобным суждением о главенствующем, решающем значении звуковысотного контура, попытаемся раскрыть сущность высказанной мысли на примере.

Представим себе две простейшие речевые интонации — интонацию вопроса и утверждения — воплощенными в музыкальных попевках. Общеизвестно, что вопрос всегда связан с повышением интонации, а утверждение — с ее понижением. И вопрос, и утверждение могут иметь неизмеримое количество различных,



в основном эмоциональных оттенков. Эти оттенки способны найти свое выражение и в различных видах ритмической пульсации мелодической фразы, и в игре ее ладового наклона. Однако суть, ведущий смысл данных попевок остается неизменным: в первом случае — характерное повышение интонации, которое отразится в звуковысотном контуре попевки, во втором — понижение интонации. Сами по себе, вне повышения или понижения звуковысотного контура, ни ритм, ни лад не способны отразить смысловую сущность взятых нами в виде примера интонаций.

Итак, можно предполагать, что простейшие «однофразные» напевы, обобщающие характерные черты речевых интонаций и сохраняющие главнейшее смысловое значение последних, являлись основной и — вероятнее всего — единственной музыкальной формой, применявшейся в древнейшей народно-песенной практике.

Примем высказанное предположение как рабочую гипотезу и вернемся к вопросу о древнейших музыкальных интонациях и первичных звукорядах.

С позиций изложенной гипотезы мы увидим, что ставить вопрос об историческом примате какого-то одного музыкального интервала — кварты или секунды — попросту нельзя, так как в процессе формирования песенной мелодики, несомненно, получали музыкальное воплощение интонации разной природы, разного содержания и назначения, а следовательно, и различных звуковысотных сопряжений. Можно, в известной мере, ставить вопрос лишь о диапазоне интервалов, используемых в древней песенной практике, и — что наиболее интересно и существенно — о точности интонирования, понимая под точностью не соответствие интервалов нормам одной из общеизвестных систем (темперированной, натуральной, пифагорийской), а неизменность, устойчивость интонирования их звуковысотных отношений.

Несколько забегаая вперед, ответим на этот вопрос, но лишь в общих чертах, так как подробнее он рассмотрен в последующих разделах работы.

Можно полагать, что используемые интервалы не превышали кварты. кварта, секунда и терция были, по-видимому, теми основными интервалами, которые служили интонационно-смысловым зерном мелодических попевок. Так, например, кварта играла заметную роль в формировании большинства календарных напевов, но вовсе не потому, что эти напевы складывались, как известно, еще на заре песенности и что «концепция кварты», выражаясь приведенными ранее словами Никольского, является древнейшей, улавливаемой примитивным слухом человека. кварта широко использовалась в календарных напевах потому, что была характерна для выявления тех интонаций-возгласов которые лежали в основе данных напевов.

Насколько можно судить по опубликованным записям и наблюдениям над современной манерой исполнения календарных песен, кварта всегда интонировалась точно, в привычных для нас акустических нормах чистого интервала. Вероятно, устойчивость интонирования кварты связана с тем, что этот интервал, в силу акустических и физиологических причин, наиболее легко различим как сопоставление двух разностных тонов, наиболее легко контролируем слухом и воспроизводим голосовым аппаратом.

В формировании древнейших напевов повествовательного характера и напевов-плачей существенную роль, несомненно, играли интервал секунды и — как производный — интервал терции. Однако «древние» секунды и терции навряд ли поддавались точному измерению и соответствовали нашему определению «больших» и «малых» интервалов. Правильнее предположить, что секунды и терции тех времен не были устойчивыми, что их высотная величина варьировалась и интонировалась неточно.

В упоминавшейся ранее статье «Звукоряды народной песни» Никольский пишет: «Дело в том, что относительная ширина интервала далеко не безразлична для примитивного слуха; и в этом смысле кварта благодаря отдаленности своих крайних точек, рельефности их взаимного различия, несомненно, более проста, чем не столь широкие интервалы — большая и малая терция и (тем более) секунда. Интонировать два звука в кварту гораздо проще и легче для начинающего петь, чем — два же звука в отношении терции или секунды; особенно же трудны для усвоения терции — большая и малая»<sup>1</sup>.

Все это верно. Однако нам кажется — и наше мнение мы подтвердим в дальнейшем анализе ряда напевов, — что неустойчивость объема интервалов секунды и терции в древнейших напевах объясняется не столько относительной трудностью их интонирования, сколько тем назначением, которое получали данные интервалы при формировании напевов, — назначением, не только допускающим, но порою и требующим высотного варьирования основной их величины.

Итак, рассматривая освоение интервалов кварты, секунды и терции как единовременный, нерасчлняемый процесс, мы полагаем, однако, что точность музыкального интонирования была закреплена за квартой раньше, чем за секундой и терцией.

О первичных звукорядах русской народной песенности, относящихся еще к ее «утробному» периоду, то есть к периоду песенности общеславянской, можно сказать лишь следующее. Всякий звукоряд есть абстракция, представляющая собой как бы «линейную проекцию» звуковысотного контура напева. Чем напев проще, даже примитивнее, тем большее представление о его основе может дать звукоряд. Звукоряды сложных, развитых

<sup>1</sup> Труды Государственного института музыкальной науки, с. 28.



напевов, в сущности, ничего не дают, а лишь помогают систематизировать напевы по некоторым, чисто внешним признакам.

В основе древнейших напевов лежат малообъемные звукоряды, как заполненные, так и незаполненные. Первые — характерны для напевов диатонической природы. Вторые — представляют, как принято было говорить раньше, «пентатонику», «трихордовую систему», или, правильнее сказать, — бесполутоновую или ангемитонную основу напевов. Напевы диатонической и ангемитонной природы не порождены различными системами музыкального мышления. Напевы разной природы создавались — можно полагать — параллельно, а их различия объясняются разностью интонационно-смысловой их основы. Эти напевы, не противоборствуя друг другу, поначалу мирно сосуществовали как носители разного содержания, а в дальнейшем, в процессе развития песенности, начали сливаться, объединяя присущие им особенности в новых, более разносторонних в своем содержании песенных мелодиях.

Если же поставить вопрос так: в какой же системе — пифагорийской, натуральной или темперированной — развивалась поначалу русская народная песенность, — ответ может быть дан лишь один — ни в одной из названных.

#### ЛАДОВОЕ СТРОЕНИЕ АНГЕМИТОННЫХ НАПЕВОВ

Ангемитонные напевы характерны для наиболее архаичного слоя календарно-земледельческих песен. Встречаются они и в некоторых песнях, связанных с семейно-бытовой обрядностью, но родственных календарным по кругу своих интонаций и, видимо, по целевому назначению.

Календарная обрядность, как таковая, давно уже потеряла в народном быту свое первоначальное значение. В связи с этим и календарная песенная традиция стала забываться, лишь местами сохраняясь в виде более или менее полного годового цикла, а чаще проявляясь в отдельных песнях, приуроченных к тому или иному времени года и благодаря переосмыслению подвергшихся ряду изменений. В результате этого записи календарных напевов, произведенные в разное время и, главное, в разных местностях, — если рассматривать их в массе — представляют собой довольно пеструю картину смешения древних и более новых музыкально-стилистических особенностей.

К сожалению, исследователи, обращаясь к календарным напевам, зачастую останавливают свое внимание на случайных, нетипичных записях, доверяя указаниям на жанровую принадлежность песен, но не считаясь с музыкальными признаками последних. Вместе с тем тщательный анализ календарных песен, записанных там, где они лучше сохранились, позволяет обнаружить под легко различимым слоем позднейших видоизменений и привнесений значительное количество ангемитонных напевов,

объединяемых общностью ряда музыкально-стилистических признаков, отражающих, по-видимому, особенности древней народно-песенной культуры.

С наибольшей полнотой ангемитонные напевы сохранились на территории Белоруссии и Смоленщины, в некоторых районах Украины, а также в Курской, Пензенской, Брянской областях<sup>1</sup>. В ряде местностей Северной и Центральной России, где календарные песни, как таковые, вовсе не встречаются, следы ангемитонных напевов можно все же найти в виде своеобразных «отпечатков» их контура, лежащих на диатонических песенных мелодиях. Показательно, что ангемитонные напевы, аналогичные по структурным и ладовым признакам исконным напевам Белоруссии и Смоленщины, встречаются у болгар и сербов, словаков и поляков.

Все это позволяет с достаточной уверенностью предполагать, что ангемитонные напевы представляют собой древний пласт народной музыки, сложившийся в эпоху общеславянской песенной культуры. В связи с таким предположением анализ структурных особенностей и принципов ладообразования ангемитонных напевов приобретает особое значение и особый интерес.

В данной работе, посвященной исследованию ладового строения русских народных песен, мы ограничим круг наблюдений напевами Белоруссии, Смоленщины и некоторых центральных областей России, лишь иногда ссылаясь на песни южных и западных славян.

При анализе календарных и близких к ним семейно-обрядовых песен Белоруссии и Смоленщины прежде всего обращает на себя внимание преимущественное использование в их напевах нескольких, характерно выраженных ангемитонных звукорядов. Наиболее отчетливо выделяются четыре типа звукорядов, которые могут быть определены как:

1. Трихорды в кварте.
2. Трихорды в квинте.
3. Тетрахорды в квинте.
4. Тетрахорды в сексте.

Данные наименования указывают, с одной стороны, количество основных ступеней звукоряда, а с другой — общий его объем, или, как говорят иногда, а м б и т у с.

В перечисленных звукорядах, между смежными их ступенями, могут встречаться только расстояния, равные большей секунде, малой терции и чистой кварте.

Примем условно следующую рабочую терминологию: расстояния между смежными ступенями, равные терции и кварте, будем

<sup>1</sup> Мы не претендуем на безоговорочную точность перечисления всех областей, где сохранились ангемитонные напевы.



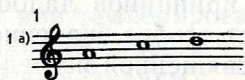
именовать терцовым и квартовым шагом, две ступени, лежащие на расстоянии секунды, будем считать образующими секундovou ячейку интонирования, а три ступени, разделенные друг от друга секундами, назовем терцовой ячейкой.

Условимся также считать основным такое расположение ступеней звукоряда, при котором секундовая или терцовая ячейки находятся наверху, а терцовый или квартовый шаг — внизу. Расположение ступеней, при котором секундовая или терцовая ячейка окажутся внизу, а терцовый или квартовый шаг — наверху, назовем опрокинутым.

Систематизируя перечисленные выше ангемитонные звукоряды и располагая их в порядке постепенного расширения амбитуса и увеличения количества ступеней, получим следующую схему:

### 1. Трихорды в кварте:

а) основной вид:



б) опрокинутый вид:



### 2. Трихорды в квинте:

а) основной вид:

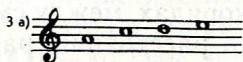


б) опрокинутый вид:



### 3. Тетрахорды в квинте:

а) основной вид:



б) опрокинутый вид:



### 4. Тетрахорды в сексте:

а) основной вид:



б) опрокинутый вид:



Приведенная таблица ангемитонных звукорядов выглядит несколько искусственной и может быть воспринята читателем как построение, явившееся результатом абстрактного теоретизирования. Действительно, поскольку в приведенных звукорядах отсутствуют полутоны, каждый из них может быть приравнен к отрезку обычной пентатонной гаммы. В связи с этим возникает сомнение: не целесообразнее ли объединить ангемитонные звукоряды в одну пентатонную гамму и рассматривать ладовое строение ангемитонных напевов под углом зрения тех закономерностей, которые присущи пентатонике? Однако в данном случае слияние различных ангемитонных звукорядов в одну гамму и явилось бы тем абстрактным теоретизированием, которое мешает понять закономерности строения народно-песенной мелодики.

Анализируя песни, интонируемые на основе приведенных нами выше звукорядов, нельзя не заметить, что, группируясь по признакам своих звукорядов, эти песни оказываются в большинстве близкими по приуроченности к определенному времени исполнения, по своему назначению и, следовательно, по своему содержанию. Иначе говоря, наблюдения показывают, что каждый ангемитонный звукоряд использовался для напевов, имеющих ту или иную степень общности содержания. Отсюда следует, что каждый звукоряд является схематизированным отражением («линейной проекцией») звуковысотного контура попевки-интонации, за которой в древности было закреплено то или иное смысловое значение. Таким образом, отражая в схеме определенные по смыслу интонации, каждый звукоряд имел свое лицо, свое назначение и свою историю, разгадать которую сейчас уже не представляется возможным.

Итак, с нашей точки зрения, в древней песенной практике выбор звукоряда как основы интонирования той или иной песни был предопределен, но предопределен не содержанием песни в плане словесных образов ее текста, а содержанием песни в плане ее назначения, ее связи с земледельческим или семейным обрядом и той ролью, которую играла песня в этом обряде.



В песнях древнейших слоев мы не находим закрепления напева за определенным по содержанию текстом, но найдем безусловное закрепление напева за определенным назначением песни. Здесь мы сталкиваемся со своеобразной «двуплановостью» содержания. Если образы текста в различных песнях одного и того же назначения могут свободно варьироваться, переходя от бытовых картин к отражению картин природы, личных переживаний или трудовых представлений, то напев этих песен будет оставаться единым, обобщающим музыкальное содержание, которое очень трудно расшифровать, но которое, несомненно, близко одному образу-понятию.

Такие напевы, закрепленные за песнями определенного назначения и, в соответствии с последним, построенные на определенном звукоряде, представляли собой своеобразные музыкальные «формулы», неизменно употреблявшиеся для выражения устойчивых музыкальных образов-понятий<sup>1</sup>.

На основании анализа песен можно с достаточной уверенностью дать следующие обобщения, касающиеся степени употребительности и случаев использования того или иного ангемитонного звукоряда.

1. Трихорды в кварте в своем основном виде встречаются довольно часто, как правило, в веснянках, можно даже сказать, — в песнях ранней весны. Напев, основанный на квартовом трихорде и завершающийся II его ступенью, можно считать безоговорочным показателем того, что песня относится к весеннему циклу<sup>2</sup>. Напевы, основанные на квартобом трихорде и завершающиеся I его ступенью, чаще встречаются в веснянках лирического характера, а также изредка в песнях свадебных.

Опрокинутый трихорд в кварте, по нашим данным, встречается очень редко, но опять-таки в песнях, относящихся к весеннему циклу.

2. Трихорды в квинте в своем чистом, натуральном виде встречаются очень редко. Можно полагать, — подробнее об этом будет сказано ниже — квинтовый трихорд является одним из древнейших и потому менее других сохранившихся звукорядов. Тем не менее наблюдение над песнями позволяет сделать следующие выводы.

Чаще квинтовый трихорд встречается в основном виде и может считаться типичным для песен троицких и «майских», исполнявшихся в период колошения ржи.

Опрокинутый квинтовый трихорд, ни разу не встречавшийся нам в чистом виде, но отчетливо сказывающийся в ряде напевов

<sup>1</sup> Так, например, в древней практике сложились попевки, используемые только в «призывных» веснянках, только в песнях, связанных с образами лета, и т. п.

<sup>2</sup> Значение окончания ангемитонных напевов будет освещено в дальнейшем.

с более развитым звукорядом, типичен для древних свадебных и колядных песен праздничного характера<sup>1</sup>.

3. Тетрахорды в квинте в основном виде очень употребительны. Они являются основой для песен, если и приуроченных к определенным обстоятельствам (например, толочанские песни), то не имеющих отношения к обрядности. Обычно этот звукоряд используется для интонирования белорусских «крестинных» и «толочанских» песен (к слову: и те, и другие являются по бытовой своей функции застольными) и особенно часто встречается в песнях, переходящих уже в категорию лирических по существу («петровских», «осенних») и лиро-эпических по характеру своего содержания.

Опрокинутый квинтовый тетрахорд является как бы следующим шагом в развитии такого же трихорда и, как и последний, типичен для свадебных и колядных песен, а также некоторых лирических, связанных со свадебной тематикой, или праздничных, светлых по своему содержанию.

4. Тетрахорд в сексте в основном виде является наиболее распространенным и употребительным ангемитонным звукорядом. Правда, он далеко не всегда встречается в чистом, строго ангемитонном виде. Терция, лежащая наверху звукоряда, довольно часто оказывается «оминоренной» благодаря понижению верхней ступени. В ряде напевов используются дополнительные, «опевающие» тоны. Однако сам характер использования звукоряда, сам тип интонирования мелодий остаются неизменными как в чисто ангемитонных напевах, так и в напевах, испытавших видоизменения, заимствующих выразительные средства, присущие диатонике. Поэтому в обобщениях следует учитывать и более древние, и видоизмененные формы использования данного звукоряда.

Тетрахорд в сексте, как правило, почти не знающее исключений, является основой для интонирования календарных песен, связанных с летним периодом: летними календарными праздниками (троицкие, купальские) или полевыми работами (сенокос, жатва).

Можно, правда, встретить, помимо летних, некоторые масленичные, весенние и волочебные песни, также опирающиеся на «натуральный» или «оминоренный» контур секстового тетрахорда. Однако указанные случаи использования звукоряда легко объясняются тем, что и масленица, и весенние праздники связаны с культом разгорающегося солнца и в данном случае как бы предвосхищают музыкальный образ, присущий летним песням.

<sup>1</sup> В работе «Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов» (Л., «Советский композитор», 1962) мы исследуем напевы, производные от опрокинутого квинтового трихорда, приписывая последнему значение «праздничной интонации».



В тех местностях, где традиция календарных песен сохранялась до недавнего прошлого, можно было убеждаться воочию, насколько крепко в народном представлении ассоциировалась связь между интонациями, основанными на секстовом тетра хорде, и образами лета. Так, например, в сборнике белорусских народных песен, опубликованном в 1941 году<sup>1</sup>, помещен свирельный наигрыш, целиком основанный на указанном звукоряде (с «оминоренной» терцией, обусловленной строем свирели) и названный исполнителем попросту «лето».

Нам кажется, что секстовый тетрахорд с полным основанием может быть назван «летним звукорядом».

Не умолчим и об исключениях. Попевки, основанные на звуковысотном контуре «летнего звукоряда», иногда определяют колыбельные напевы и — как единичные случаи — напевы плачей-причитаний.

«Летняя» попевка, лежащая в основе причитания, может быть воспринята либо как случайность, либо как факт, ставящий под сомнение первоначальное наше утверждение о «солнечных», светлых истоках напевов, опирающихся на секстовый тетрахорд. На самом деле, как нам думается, случаи использования «летней» попевки в причитаниях могут быть обусловлены тем, что к ряду летних календарных праздников народной традицией была приурочена и обрядность поминовения предков. В связи с этим интонационные «символы» праздничного лета могли условно использоваться и как формулы интонирования плача.

Показательно, однако, что мы не могли обнаружить ни одной собственно лирической песни, в которой сказались бы «летние» интонации. Мало того, все случаи использования «летнего» звукоряда с текстами, казалось бы не имеющими никакого отношения к песням календарного цикла, после детального анализа объясняются связями, прямыми или косвенными, существующими между такими песнями и календарной традицией<sup>2</sup>.

Что касается звукоряда опрокинутого тетрахорда в сексте, то — следует признаться в этом — он был внесен нами в таблицу ангемитонных звукорядов не на основе предварительного знакомства с напевами, на таком звукоряде построенными, а на основе аналогии с другими звукорядами, имеющими подтвержденные практикой случаи применения своих опрокинутых форм. Однако и этот единственный случай допущенного нами «абстрактного теоретизирования» нашел в дальнейшем свое оправдание. Мы обнаружили напевы, построенные на опрокинутом

<sup>1</sup> Песни народов СССР. Белорусские народные песни. М., Музгиз, 1941.

<sup>2</sup> Так, например, в нашем сборнике «Народные песни Ленинградской области» (М., «Советский композитор», 1958) рассматривается и анализируется известная общерусская песня «Горы», записанная Ф. М. Истоминым и С. М. Ляпуновым, с напевом, несомненно, купальским, что может быть объяснено только лишь частным случаем приурочения исполнения данной песни к дням календарных праздников.

секстовом звукоряде, но, правда, не в русских, а в болгарских песнях, относящихся, по-видимому, также к земледельческой календарной традиции.

После того как мы отметили степень употребительности отдельных звукорядов и указали на те жанровые группы песен, для которых характерно использование того или иного звукоряда (правильнее сказать — той или иной интонации), — приведем, в виде примеров, ряд песен, а затем уже, на основе их анализа, уясним основные принципы ладообразования, свойственные ангемитонным напевам.

Рассмотрим поначалу напевы, построенные в звукоряде квартового трихорда<sup>1</sup>:

2 **Донская свадебная песня**

Сбо рни ца, сбо рни ца Да рью \_  
\_шка со бра ла сво и х(ы) всех по друг.

3 **Смоленская веснянка**

По лу гу во ди ца ра зли ва ет ся, ра зли ва ет ся.

**Смоленская веснянка**

А на дво ро са, а Ма рья чка бо са, — сту дё но. Сту дё но, сту дё но!

5 **Белорусская веснянка**

Вир, вир ко ло дец, да во ды не ту ти.  
Ай, лё ли, лё ли, да во ды не ту ти.

6 **Белорусская веснянка («егорьевская»)**

Че рез луг зе ле ной бе жит конь во ро ной.

<sup>1</sup> Подробный указатель источников, из которых почерпнуты примеры, дан в виде сводного перечня, помещенного в конце статьи.



Напевы, основанные на квинтовом трихорде:

7 Смоленская троичная песня

Мы пойдем, девки, мы в лужки гулять.  
Ой, леле, леле, мы в лужки гулять.

8 Белорусская колядка

Стоит верба над рекою. Коляда! Коляда!

9 Смоленская «майская» песня

А кто ж у нас ходит, по дону гуляет?  
Маю, маю, маю зеле-но... (ой)

10 Белорусская свадебная песня

Разгорелась калина, разгорелась калина.

Напевы, основанные на звукоряде тетракорда в квинте:

11 Смоленская лирическая песня

Ай, болит моя головань-ка дужа.  
Эй! Ай, болит моя головань-ка дужа.

12 Белорусская купальская песня

На святого Ивана ая в поле погнала.

13 Смоленская толочанская песня

Ах ты, солнце, солнце красное, ах ты, солнце, солнце красное.

14 Смоленская живная «овсяная» песня

В бору тегерлюк болбо-чет, из борале-ть не хо-чет.

Напевы, основанные на звукоряде тетракорда в сексте:

15 Смоленская «семицкая» песня

Ты не радуйся, ель-о-си-нушка. Ой, люли, люли, ель-о-си-нушка.

16 Смоленская живная «ржаная» песня

Закурися тихий дробный дождик колотемного ле... (гу)

17 Смоленская толочанская «дожиночная» песня

Как пошел жеспарыш, как пошел жеспарыш да по улице гуля(ть) гу!

Легко заметить, что подавляющее большинство приведенных нами напевов построено на ангемитонных звукорядах основной их формы. Опрокинутые звукоряды в белорусских и русских песнях встречаются редко, поэтому и примеры использования такой формы звукорядов единичны. Напев, основанный на опрокинутом секстовом тетракорде, как уже говорилось, мы смогли обнаружить только у болгар. Кстати, опрокинутые формы ангемитонных звукорядов — насколько можно судить по сборникам Василия Стоина — в болгарских песнях встречаются гораздо чаще, и, наряду с другими ангемитонными звукорядами, также в песнях, связанных с календарной и семейно-бытовой обрядностью.

Перечислив основные типы ангемитонных звукорядов, служившие основой интонирования древних напевов, наметив взаимосвязь между тем или иным звукорядом и кругом образов или назначением интонируемых на его основе песен, попытаемся рассмотреть основной вопрос, связанный с определением принципов и форм ладообразования, присущих ангемитонным напевам.

Этот вопрос сводится к определению тоники в ангемитонных напевах или к установлению каких-то закономерностей в выборе заключительного тона напева (который в народных песнях и является обычно тоникой).

Во всех перечисленных нами звукорядах, из-за отсутствия полутонов, между ступенями не имеется обусловленной тяготением внутренней взаимосвязи, и, следовательно, сами по себе звукоряды неспособны «подсказать» обязательное местоположение тоники или попросту заключительного тона. И действительно, если рассмотреть приведенные выше напевы, можно увидеть, что они, даже будучи построенными на одном и том же звукоряде, завершаются по-разному. Практика показывает, что



ангемитонные напевы могли завершаться любой ступенью звукоряда, кроме самой верхней.

Чем же объяснить это — случайностью или произволом? — Конечно нет. Безусловно, в каждом отдельном случае выбор ступени для заключительного, завершающего тона определялся смысловым содержанием интонируемого напева.

Как известно, в обычной разговорной речи интонационно-смысловый характер фразы определяется главным образом ее окончанием, то есть тем, какое высотное положение в общей линии интонирования занимает конечный его тон. Именно окончание фразы способно придать ей и утверждающий, и вопросительный, и повествовательный смысл. Точно также и в простейших ангемитонных напевах заключительный мелодический оборот, утверждающий местоположение конечного тона, определяет смысловый характер музыкальной фразы, составляющей песенную строфу<sup>1</sup>.

Генетическая зависимость древних календарных напевов от речевых интонаций — преимущественно от возгласов — кажется нам совершенно бесспорной. В связи с этим мы считаем, что и мелодическая линия интонирования простейших ангемитонных напевов подчиняется в своем становлении не столько чисто музыкальным закономерностям, сколько закономерностям выразительно-смысловым, воспринятым этими напевами от речевой интонации.

Между речью, как таковой, и напевами, которые, как бы ни были просты, представляют собой уже музыкальное явление, существует в быту как бы промежуточное звено, а именно — напевно интонируемые выкрики.

Мы имеем в виду не трудовые возгласы, в которых наибольшее значение имеет ритмика, обусловленная практическим назначением возгласов способствовать организации трудового процесса, а выкрики разносчиков, т. е. возгласы, по смыслу своему и назначению воплощающие различные интонационные формы обращения к объекту. В этом плане интонации выкриков разносчиков представляются нам близкими по своей природе интонациям, которые лежат в основе большинства календарных напевов.

Напевность выкриков разносчиков преследует не художественные, а прежде всего практические цели, так как вытекает из стремления придать выкрикам звонкость и протяжность, необходимую для повышения степени их слышимости и восприимчивости. «Мелодика» таких распевных выкриков, формирующихся — по сути дела — стихийно, бывает подчас несколько причудливой и далеко не всегда точно интонируется. И все же в ряде случаев можно наблюдать, как интонация выкриков об-

<sup>1</sup> Подробное освещение данного круга вопросов см. в нашей статье: «Смысловое значение кадансов в календарных песнях», с. 82—104.

разует музыкальные полевки, укладывающиеся в рамки все тех же ангемитонных звукорядов.

В первом и втором томах «Трудов Музыкально-этнографической комиссии» (М., 1906 и 1911) опубликованы записи, озаглавленные как «Выкрики разносчиков». Приведем несколько примеров, взятых из первого тома. Они очень похожи на весенние напевы: интонируются в квартном трихорде и завершаются на II ступени как типичные «призывно-просительные» веснянки:

18 НОВОЧЕРКАССК



19 САРАТОВ



Следующий «напев» построен в таком же трихорде, но завершается на I его ступени, что свойственно лирико-повествовательным веснянкам:

20 тула



В следующем примере использован опрокинутый квартный трихорд:

21 КОЛОМНА

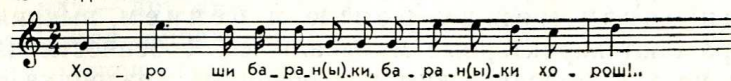


Из помещаемых ниже выкриков первый основан на квинтовом трихорде и почти совпадает с помещенным ранее напевом колядки (см. пример 8). Второй построен в секстовом тетрахорде и своим кадансом напоминает призывные окончания дожиночных и некоторых купальских песен:

22 МОСКВА



23 ПОДМОСКОВЬЕ



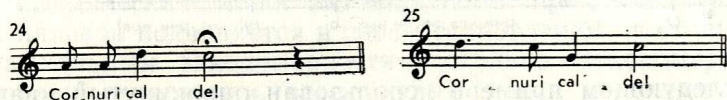
Мы нарочно сохранили указания местностей, в которых произведены данные записи. Из этих указаний следует, что формирование попевок, основанных на ангемитонных звукорядах, вовсе не является частным случаем или локальной традицией,



а присуще общераспространенным речевым интонациям возгласов.

В румынском журнале «Известия фольклора» помещена очень интересная статья Г. Сулицяну «О выкриках ремесленников, рабочих, бродячих торговцев и разносчиков», преследующая, судя по подзаголовку, цель — изучение связей между словом и музыкой<sup>1</sup>. В статье помещены 223 музыкальные записи, снабженные — правда, весьма формальным — анализом ладовой основы мелодических попевок-выкриков. Примечательно, что и среди румынских выкриков можно обнаружить ряд таких, которые опираются на исследуемые нами ангемитонные звукояды и вполне соответствуют русским.

Приведем два весьма лаконичных румынских выкрика. Первый из них, основанный на квартном трихорде и завершающийся II ступенью звукоряда, полностью соответствует кадансовым оборотам «призывно-просительных» смоленских веснянок. Второй, построенный в звукоряде квинтового трихорда, также совпадает с мелодическими оборотами множества календарных напевов:



Два выкрика, помещаемых ниже, опять-таки родственны смоленским песням. Первый построен в квинтовом тетрахорде основного вида. Его мелодический контур близок попевам более развитых — через добавление квинтового тона — смоленских веснянок. Второй выкрик основан на опрокинутом квинтовом тетрахорде и родствен по своему интонационному контуру смоленской жнивной песне, приведенной выше (см. пример 14).



Сулицяну совершенно справедливо отмечает, что «разговорная речь с ее интонациями и натуральной музыкальностью является одним из факторов, оказывающих свое влияние на эволюцию выкриков бродячих ремесленников. Стоящие на ступени связи между речью и пением, выкрики как бы отображают характерные музыкальные особенности данного языка и идут к мелодическим построениям» (разрядка моя.— Ф. Р.)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Revista de folclor. Bucuresti, 1960, № 1—2.

<sup>2</sup> Цитируем основные положения статьи по краткому переводу на русский язык, помещенному в журнале.

Интонационная близость румынских выкриков с русскими и одновременно с напевами белорусских и смоленских календарных песен особо примечательна тем, что румынские песни — а нам они достаточно хорошо знакомы — по своему интонационному строю совершенно далеки от русских и вообще славянских песен. Следовательно, отмеченная близость лишней раз подчеркивает, что в основе календарных напевов лежат чисто речевые интонации возгласов, которые являются более или менее общими для народов, населяющих Европу.

Итак, в музыкальном строении древних ангемитонных напевов отсутствуют обычные принципы ладообразования, сказывающиеся в наличии четкого ладового центра и ладовых тяготений, направляющих или тормозящих мелодическое движение. Ангемитонные звукоряды включают минимум тонов, необходимых для выявления традиционных интонаций, имевших, по-видимому, в свое время определенное семантическое значение. В процессе интонирования, протекающего по узкому руслу, намеченному звукорядом, мелодия песни могла начинаться от любой его ступени и завершаться любой ступенью, в зависимости от смыслового назначения напева. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить напевы в примерах 3, 5, а также в примерах 11, 13.

Можно установить наиболее часто встречающиеся, типичные мелодические обороты и найти закономерности в использовании той или иной ступени звукоряда начального или — что важнее — конечного тона мелодии. Однако эти закономерности не изменят общей картины и не разрушат представления об отсутствии в ангемитонных напевах ладового центра как акустической их тоники.

Поскольку при ангемитонном мелодическом движении та или иная ступень подчеркивается ритмически или «логически» как завершающая попевку, постольку она ощущается устоем данного отрезка мелодии, способным выполнять функцию тоники. Перенесение упора на другую ступень звукоряда изменяет и ощущение устоя. Подлинную же тонику, являющуюся завершением музыкальной строфы, утверждает заключительный мелодический оборот, определяющий конечный, «смысловый» устой. Местоположение данного устоя по отношению к диапазону звукоряда или — другими словами — к звуковысотному контуру интонирования определялось содержанием напева и его практическим назначением.

Иначе говоря, в строении древних ангемитонных мелодий наблюдается последование и сопряжение тонов, подчиняющееся не закономерностям, диктуемым предпосланной системой ладовых тяготений, а смысловому назначению песни. Такое ладообразование напевов можно, пожалуй, назвать свободным, так



как оно не подчиняется какой бы то ни было системе сопряжений, выведенной теоретически на основе законов акустики.

В свете изложенных наблюдений более чем странными кажутся выводы, опирающиеся не на изучение песен, а на теоретические системы. Так, например, в своей работе «Звукоряды народной песни» Никольский пишет:

«Устойчивость квартовых звукорядов в высшей мере определена и ясна. Крайние точки обоих видов (то есть заполненных и ангемитонных.— Ф. Р.), рассматриваемые и по песенным мелодиям, и по звучанию самого звукоряда, обнаруживают каждая свои особые функции: вершина — как устой, основание — как полуустой, причем заключительным тоном (каденцией) в мелодиях преимущественно служит нижний тон, т. е. полуустой трихорда (как бы полукаденция). В некоторых — мелодия заканчивается на II ступени кварты, каковая ступень поэтому может считаться вторым полуустоем квартового звукоряда (и следовательно, каденцией 2-го вида)»<sup>1</sup>.

Нам совершенно непонятно, какие песни имел в виду Никольский, говоря о характере «устойности» крайних точек квартового звукоряда, рассматриваемых «и по песенным мелодиям». Лично мы не знаем ни одной — ни ангемитонной, ни диатонической «квартовой» мелодии, которая завершалась бы на верхней ступени звукоряда, то есть, по Никольскому, на устое.

Поисками тоники народных напевов занимались многие исследователи. Можно сказать, что с попыток определить тонику народных мелодий начиналось изучение последних. Однако характерно, что всегда искали тонику не как логически-смысловое завершение музыкального содержания песен, а как центр тяготений системы ладовых сопряжений, системы, представляющей собой теоретическое построение, основанное на законах акустики. Иначе говоря, в поисках тоники всегда шли путем, ведущим от предварительно построенной системы к анализу практики песнетворчества.

Шли, не задумываясь о том, что акустические законы остаются акустическими законами, но смысл музыкальной интонации, ее образное содержание и выразительная сила могут заключаться именно в нарушении этих законов и что благодаря этому подлинная тоника напева может лежать вовсе не там, где ей надлежало бы находиться согласно акустической оценке используемого звукоряда.

Следуя утверждению Никольского, легко прийти к выводу что народные напевы квартового склада не представляют собой законченного построения, то есть законченной музыкальной мысли, поскольку эти напевы не завершаются устоем. Совершенно очевидно, что в данном случае теория находится в противоречии с практикой. Однако исследователи, сталкиваясь с по-

добными случаями несоответствия своих теоретических предположений народной-песенной практике, никогда не задумывались над необходимостью пересмотреть теоретические положения, но искали причины несоответствия в каких-либо особых условиях практики или в несовершенстве последней. Так, например, в своем труде «Русская народная музыка» Сокальский пишет: «Но так как русские народные напевы имеют потребность повторяться многократно для выполнения всех стихов песни, то полного успокоения или заключения они часто избегают и охотнее заключаются полуконцом, вызывающим новую потребность повторения напева. Поэтому заключительный тон напева очень часто падает на нашу доминанту, вызывающую возврат к тонике, т. е. к началу»<sup>1</sup>.

Такое объяснение выглядело бы убедительным в том случае, если бы в песне, при ее завершении, то есть при исполнении последней строфы текста, каданс изменялся на совершенный. Но поскольку так не бывает и каданс остается неизменным при исполнении всех стихов, постольку песня — с точки зрения Сокальского — остается без «полного успокоения или заключения». На самом же деле напевы, по смыслу своему требующие непрерывного музыкального движения и потому лишенные полного каданса, встречаются лишь в некоторых свадебных и хороводных песнях. Чаще всего отсутствие полного каданса в народных напевах является кажущимся из-за несоответствия местоположения заключительного тона привычным теоретическим нормам.

Попытки некоторых теоретиков определить ладовое строение песен по их заключительному тону Сокальский считает «механическим приемом» решения задачи. Как ошибочное мнение он приводит слова Лароша: «Не следует ни минуты забывать, что народная музыка одnogолосная и что мы не имеем никаких средств узнать — в каком ладу та или другая песня, пока не увидим ее последней ноты»<sup>2</sup>. Между тем нам кажется, что Ларош, не решая вопроса, намечал более правильный путь к уяснению ладового строения народно-песенной мелодии, нежели это делали сторонники акустически обоснованных систем.

После того как мы установили общие принципы ладообразования древних ангемитонных напевов, нам представляется интересным найти ответ на один частный вопрос, связанный с использованием ангемитонной ладовой системы и относящийся к ее потенциально-выразительным свойствам, а именно — вопрос о применении в этой системе ладовых наклонений.

Предварительно уточним, что, говоря о наклонении, мы имеем в виду мажорную или минорную окраску лада, которую придает терция, примыкающая сверху к основному тону, завершающему напев. Данную оговорку мы сочли необходимой по-

<sup>1</sup> Сокальский П. П. Русская народная музыка, с. 83.

<sup>2</sup> Там же, с. 91.

<sup>1</sup> Труды Государственного института музыкальной науки, с. 17.



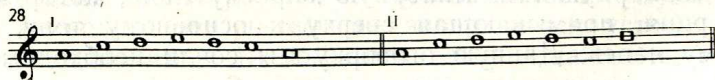
тому, что в некоторых работах понятие наклонения лада трактуется широко и определяется характером звучания опорного интервала, лежащего в основе напева. Так, например, Никольский в цитированной статье пишет: «... кварта и квинта суть два главнейших подлинно основных наклонений в песне. Нисколько не умаляя мажоро-минорности самой по себе, пользуясь ее выразительностью и колоритностью на общих в музыке основаниях, песня в то же время с особой силой выдвигает как нечто специфическое, ей одной только свойственное, это — такую же колоритность кварт и квинт, каждую в ее индивидуальной красочности, и возводит их на степень своеобразных и типичных наклонений»<sup>1</sup>.

Не входя в подробное обсуждение данного высказывания, верного в оценке «колоритности» кварты и квинты, но весьма спорного в том, что использование этой «колоритности» ограничивается областью народных песен, скажем лишь, что выразительные свойства, присущие интервалам кварты и квинты, даже в том случае, когда их характерное звучание ясно ощутимо в напеве, — навряд ли целесообразно расценивать как «ладовое наклонение». С нашей точки зрения, не запутывая терминологию, под «наклонением» следует понимать только мажорную или минорную «окраску» лада.

Можно ли полагать, что на раннем этапе развития ангемигонных напевов мажорное и минорное наклонения, как таковые, были осознаны, освоены и применялись в песнях как средство музыкальной выразительности? Для получения ответа нужно проанализировать простейшие напевы, которые — хотя бы предположительно — можно считать лишенными более поздних наслоений и отражающими музыкальную практику многовековой давности. Обратимся к напевам, приведенным в примерах 2—17.

Прежде всего обращают на себя внимание напевы, основанные на квинтовых триадах (см. примеры 7—10): строение этих напевов несовместимо с использованием ладового наклонения, поскольку интервал терции, определяющий наклонение, в них попросту отсутствует.

Далее, если мы рассмотрим напевы, основанные на звукорядах тетраорда в квинте, мы увидим, что, несмотря на явно выраженные предпосылки к выявлению мажорного или минорного наклонения, некоторые напевы остаются «нейтральными». Поясним сказанное примером. Рассмотрим две квинтовые попевки.



<sup>1</sup> Труды Государственного института музыкальной науки, с. 21.

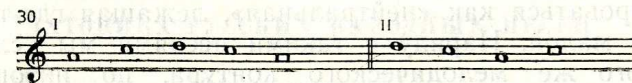
Первая из них, безусловно, звучит как минорная. Если же обратиться ко второй и воспринять ее чисто мелодически, не «примысливая вертикали», легко убедиться в том, что мажорное или минорное наклонение в этой попевке отсутствует.

Аналогичную картину дают две попевки с различными кадансами, построенные на опрокинутом квинтовом тетраорде:



Первая попевка звучит как мажорная, тогда как вторая по своему ладовому наклонению оказывается «нейтральной».

Точно так же и попевки, основанные на звукорядах квартного триады, могут звучать как минорные или оставаться вне сферы ладового наклонения:



В песенной практике все отмеченные выше попевки равно употребительны как завершающие напев и определяющие его смысловую тонику. Напевы, помещенные выше в примерах 2 и 11, звучат как минорные, 12 и 14 — как мажорные, а в примерах 4 и 13 лежат вне отчетливо выраженного ладового наклонения.

Можно ли на основании приведенных примеров считать, что в песенной практике осознанно применялись интонации мажорного и минорного наклонения, а наряду с этим — интонации, лежащие вне ладового наклонения? Думается, правильнее прийти к заключению, что мажор и минор, как таковые, в системе ангемигонных напевов не учитывались: в те далекие времена, когда создавались эти напевы, мажор и минор не осознавались, хотя практически встречались в отдельных мелодиях.

Для решения вопроса об использовании ладового наклонения особый интерес представляет анализ напевов, интонированных на основе звукоряда, названного нами «летним», то есть звукоряда, состоящего из терцовой ячейки и прилегающей снизу «субкварты». Правда, попевки, завершающиеся на I или III ступени данного звукоряда, остаются как бы вне ладового наклонения. Однако наиболее употребительные напевы, завершающиеся на II ступени, то есть на нижнем тоне терцовой ячейки, имеют все условия, необходимые для выявления яркого, «солнечного» мажора.

Обратившись к живым песням, для интонирования которых особо характерен «летний» звукоряд с заключительным тоном на II ступени, мы увидим во многих напевах вместо большой — малую терцию, придающую явно выраженное минорное



наклонение. Справедливо полагая, что полутон, появившийся в терцовой ячейке и противоречащий природе бесполутоновых звукорядов, является более поздним наслоением, можно как будто прийти к заключению, что и минорное наклонение также явилось более поздним наслоением и было применено в процессе интонационного развития как осознанное противоположение «изначальному» мажорному наклонению. Так ли это? И да и нет.

Ключ к разрешению вопроса кроется в изучении подлинного звучания песни «в натуре» либо по фонозаписям.

Именно в жнивных песнях или иных из летнего цикла, но интонируемых в четырехступенном звукоряде сексты (при условии слушания их в подлинном звучании), мы обязательно столкнемся с чрезвычайно любопытным явлением: уловить характер интонируемой терции окажется не под силу. Терция будет интонироваться как «нейтральная», лежащая где-то между большой и малой. Наряду с такими песнями мы услышим и песни такого же мелодического контура, но интонируемые в четко выраженном мажорном (реже) и минорном (чаще) наклонениях<sup>1</sup>. Нам думается, что на основе этих наблюдений можно сделать достаточно убедительный вывод.

В своей первооснове песни земледельческого годового круга, интонируемые в четырехступенном звукоряде сексты, не заключали в себе ни мажорного, ни минорного наклонений, так как играющий большую роль в напеве интервал терции интонировался как «нейтральный»<sup>2</sup>. Мажорное и минорное наклонения как средства выразительности были осознаны и освоены позже, в других песенных жанрах, но не в песнях годового земледельческого круга. Однако, будучи освоенными, эти наклонения впоследствии были перенесены и в практику интонирования календарных песен в процессе их переосмысления, наполнения новым содержанием. В эпоху, когда жнивны песни сопутствовали периоду летних полевых работ и в основе своего содержания имели отображение природы, трудовых представлений, культа солнца, они интонировались с «нейтральной» терцией. По мере закрепощения людей, развития форм классового угнетения, когда содержание песен свелось в основном к повествованию о тяжести подневольного труда, к жалобе на семейный и классовый гнет (а к этому времени мажорное и минорное наклонения

<sup>1</sup> «Нейтральной» терция чаще всего интонируется тогда, когда песня исполняется коллективно, в поле, в полный голос, часто с заключительным выкриком «гу», т. е. при условиях, близких к первооснове ее рождения. Минорное наклонение чаще всего встречается в случаях, когда жнивная песня поется одной женщиной для себя, про себя, т. е. когда песня выполняет функцию чисто лирическую.

<sup>2</sup> Следует напомнить о том, что встречающиеся в практике перенесения устоя на V или III ступени звукоряда также уводят в сторону от выявления наклонения вне зависимости от характера интонируемой терции.

были уже освоены), напевы этих жнивных песен, сохраняя свой первичный мелодический контур, начали интонироваться с малой терцией, в минорном наклонении.

В некоторых песнях, интонируемых на основе четырехступенного звукоряда в квинте (в основном положении), мы также натолкнемся на интонирование терции как «нейтральной», путающей наши представления о ладовом наклонении. Лишь в песнях, интонируемых на основе квинтового опрокинутого звукоряда, в котором чаще всего и конечный устой утверждается на I ступени, мы встретим четко выраженное и, пожалуй, осознанно подчеркнутое мажорное наклонение. Но эти песни, охарактеризованные выше как связанные с праздником бытового характера, представляются нам более поздним слоем, частично выходящим за пределы годового земледельческого круга и нашедшим свое полное выявление в песнях семейных обрядов.

## ДИАТОНИКА РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

### Общие вопросы

Основой русской народной песенности издавна считается диатоника, то есть система музыкальных звуков, образуемая последовательностью основных (не видоизмененных) ступеней лада, отстоящих друг от друга на тон или полутон.

Порядок расположения тонов и полутонов в диатонической шкале европейской музыки определяется так называемым «основным» звукорядом, наглядно представленным белыми клавишами фортепиано. Именно к этому звукоряду и было принято сводить строение народной мелодики.

В своей статье «Русская народная песня как предмет науки» Серов писал: «Любую истинно русскую песню можно сыграть... на одних белых клавишах нашей клавиатуры... напев, которого нельзя перевести в чистый диатонический тон и сыграть на одних белых клавишах, окажется напевом или не русского народного происхождения, а чем-то заимствованным... или музыкой, сочиненной в кабине по немецко-итальянским образцам...»<sup>1</sup>

Действительно, мелодике русских народных песен совершенно чужд хроматизм, и в этом смысле все русские песни строго диатоничны<sup>2</sup>. Вместе с тем более углубленное знакомство с песнями, взятыми во всем их жанрово-стилистиче-

<sup>1</sup> Серов А. Н. Избранные статьи, т. I. М.—Л., Музгиз, 1950, с. 96.

<sup>2</sup> Хроматические последования, изредка встречающиеся в записях народных песен, по нашему убеждению, представляют собой не что иное, как скольжение голоса, подчас утрируемое отдельными исполнителями. Стремясь к предельно точной фиксации интонирования, некоторые музыканты «расшифровывают» скольжение голоса как хроматическое последование, чем затемняют основной мелодический рисунок напева.



ском многообразии, показывает, что народная мелодика, даже оставаясь ладово одноплановой, то есть лишенной модуляционных отклонений, не всегда укладывается в звукоряде белых клавиш. Примером нарушения норм «основного» диатонического звукоряда может служить один из свадебных напевов Пинежья:



Уменьшенная квинта, лежащая в основе приведенной выше песни, звучит настолько странно и необычно, что может вызвать сомнения: не случаен ли ее напев? Не является ли он искажением более привычной мелодии, вызванным фальшивым интонированием? Но данный напев не представляет исключения. Подтверждением этого может служить купальская песня, записанная нами в Полесской области Белоруссии:



Понижение II ступени, отмеченное крестом, является случайным, на что указывает и относительная степень этого понижения, не соответствующая полутону, и однократность его появления, и — главное — функция данного тона, служащего в момент понижения «опевающим» отклонением от тоники. Что же касается пониженной квинты, то последняя, как в пинежском напеве, является одной из основных ступеней лада. Роль пониженной квинты как основной ступени подчеркивается и непосредственным шагом к ней от тоники, и — как указано в варианте — неоднократным повторением квинтового тона, неизменно сохраняющим свое высотное положение в шкале звукоряда.

Итак, перед нами два напева, имеющие несколько различную ладовую организацию и разные окончания, но основанные на одном и том же диатоническом пентакорде в уменьшенной квинте. В данном пентакорде тоны и полутоны расположены по формуле:  $1 - \frac{1}{2} - 1 - \frac{1}{2}$ , что не соответствует строению общепринятого диатонического звукоряда.

Следует особо отметить, что аналогичный пентакорд встречается не только на севере России и в Белоруссии, но и в Бол-

гарии, причем, как и в приведенных выше примерах, болгарские напевы завершаются иногда на I, а иногда на II ступени звукоряда<sup>1</sup>.

Все это позволяет думать, что интонация уменьшенной квинты входила в общеславянский попевочный словарь, почему и сохранилась, хотя и в единичных проявлениях, на столь обширной территории. По-видимому, данная интонация использовалась в обрядовых песнях ритуального значения и потому, в связи со специфическим характером своего звучания, не вошла в широкий народно-песенный обиход. Наши сведения о том, где и в какой мере сохранились напевы, основанные на интонации уменьшенной квинты, ограничены, так как мы не занимались специальными изысканиями в этой области. Однако и приведенных примеров достаточно для того, чтобы говорить о диатоническом пентакорде уменьшенной квинты (не локрийском, а имеющем свою, особую структуру) как основе своеобразного лада, сложившегося в народной песенной практике далекого прошлого<sup>2</sup>.

Некоторые русские народные напевы широкого диапазона заключают в своем звукоряде уменьшенную октаву, каждый тон которой выполняет самостоятельную функцию. Примером использования уменьшенной октавы может служить ладовое строение свадебного напева, записанного в Куйбышевской области:



В основе приведенной мелодии лежат два находящиеся в квартовом отношении опорных тона, из которых нижний — как и всегда в народных песнях — служит окончанием, то есть тоникой лада. Уменьшенная октава, определяющая границы звукоряда, образуется в связи с тем, что к опорным тонам сверху и снизу прилегают опевающие их звуки, ограниченные малыми терциями.

Вслушиваясь, легко осознать, что замена уменьшенной октавы на чистую или, выражаясь словами Серова, «перевод» напева «в чистый диатонический тон» не только изменил бы характер его звучания, но и попросту разрушил бы его крепкую

<sup>1</sup> См. например, сб.: Стоинъ Василь. Народни пѣсни от сръдна северна България. София, 1931. Песни №№ 39, 865, 1179, 1457.

<sup>2</sup> Судя по неопубликованным записям М. Ю. Зубова (материалы сектора фольклора ИРЛИ АН СССР), уменьшенная квинта использовалась и в веснянках Могилевщины, но в мелодиях этих веснянок отсутствует II ступень пентакорда, в связи с чем его структура полностью не раскрыта.



ладовую организацию, которую можно представить так:



Уменьшенная октава как бы «сжимает» звукоряд и дает центростремительное направление тяготению тонов, заключенных в лежащих по краям терцовых ячейках интонирования.

Использование диатонических звукорядов с уменьшенной октавой, встречающейся на различных ступенях лада, — довольно частое явление в русской песенности.

Мы отметили только два вида народных напевов, хотя и диатонических по существу, но не укладывающихся в систему «основного» звукоряда. Не подлежит сомнению, что, занявшись специальными изысканиями, можно обнаружить в песенной практике новые случаи нарушения норм общепринятой диатоники и установить иные виды этих нарушений. Однако, независимо от количества случаев и разнообразия видов, самый факт нарушения обычной диатонической системы, равно как и невозможность свести русские народные напевы к одному звукоряду убедительно доказывают, что развитие народной мелодики шло своими, самостоятельными путями и что в народном музыкальном творчестве не существовало примата какого-либо одного звукоряда над видами и формами ладовых сопряжений. Иначе говоря, в народных песнях не заранее предпосланный звукоряд служил основой для формирования тех или иных ладовых структур, а наоборот, — поиски различных ладовых сопряжений как выразительных средств, необходимых для раскрытия музыкального содержания, приводили к освоению диатонических последований, образующих те или иные системы звукорядов.

По меткому выражению Б. В. Асафьева, «в нашу эпоху звучат музыки разных эпох». Следы разных эпох сказываются и в песенном наследии русского народа. В частности, эти следы заметны в принципах организации музыкальной речи, определяющих различные структуры звукорядов и связанные с последними формы ладообразования.

В зависимости от звуковысотной устойчивости и точности интонирования ступеней звукоряда можно говорить о дифференцированной и недифференцированной диатонике. Принцип использования ступеней звукоряда при ладообразовании позволяет различать подлинную и мнимую диатонику. (Подробнее об этом будет сказано ниже).

Неразрывно связанный с ладовыми структурами диапазон звукорядов и порядок расположения их ступеней дает основание рассматривать как особые виды диатонику малообъем-

ных и октавных звукорядов, а также диатонику монотонального звукоряда.

Наконец, характер использования ладового наклонения позволяет различать устойчивую и подвижную диатонику (т. е. диатонику с устойчивыми и высотно варьируемыми побочными ступенями лада).

Конечно, намеченное нами деление диатонической системы на различные ее виды или типы является весьма условным и приблизительным, а определение этих типов дается лишь в порядке рабочей терминологии. Однако сейчас нам важно еще раз обратить внимание на то, что в народном песенном творчестве — если брать последнее во всем его жанрово-стилистическом многообразии — мы не найдем единой диатонической системы ладообразования, как не найдем и единого основополагающего звукоряда. Нам важно подчеркнуть, что в народных песнях диатоника имеет самые различные формы, связанные с отражением разных, исторически обусловленных, ступеней развития музыкального языка.

Утверждая факт различного проявления диатоники в народных напевах, мы преследуем сейчас одну основную цель — доказать, что при изучении музыкального строя народных песен методологически неверно пользоваться какой бы то ни было меркой одной системы, а необходимо «индивидуализировать» каждый отдельный случай.

#### Интонационные истоки диатоники

Прежде чем перейти к выяснению принципов ладообразования русских народных напевов и обзору наиболее употребительных ладовых структур, следует коснуться вопроса об интонационных истоках песенной диатоники, ставя этот вопрос в такой форме: откуда, то есть из каких явлений действительности или «жизненных прототипов», заимствованы характерные особенности ее выразительных средств.

В музыкальном обиходе понятие диатоники сводится обычно к представлению о звукоряде, состоящем из цепи ступеней, соединенных тонами и периодически встречающимися полутонами, а также — о мелодическом движении, не допускающем хроматических ходов. Отсутствие хроматического видоизменения ступеней лада служит привычным и непререкаемым признаком диатоники. Вместе с тем существование диатоники как определенной системы организации и использования музыкально-выразительных средств кроется не в структуре звукоряда и не в отсутствии хроматических ходов, как таковых, а в ладовой организации тонов, составляющих звукоряд, и приемах развития мелодии, придающих последней некоторые характерные черты.



Народным диатоническим напевам, как простым, так и более сложным, присущи следующие особенности, вытекающие из самой интонационной их природы:

1. Плавность и слитность мелодического движения, постепенное заполнение скачков, используемых как выразительный и как чисто композиционный прием.

2. Наличие отчетливо выраженных и ощущаемых устоев, постоянных или переменных, способствующих сопряжению тонов каждой попевки, объединению попевок в музыкальные фразы и организации фраз в законченную музыкальную строфу.

3. Использование ладового наклонения, предпосылки для выявления которого создаются поступенностью мелодического движения, тяготеющего к ладовым устоям.

В разделе, посвященном проблеме первичных звукорядов, мы говорили о том, что истоками музыкального языка следует полагать выразительные свойства, присущие речевой интонации. Основу мелодических оборотов, характерных для древних ангимонных напевов, складывавшихся в практике трудовой деятельности человека, мы усматривали в интонациях возгласов. Что же касается древнейших (если не по сохранности, то по стилю) диатонических напевов, то их истоки, их «жизненный прототип» следует искать в интонациях повествовательной речи и — частично — в интонациях плача.

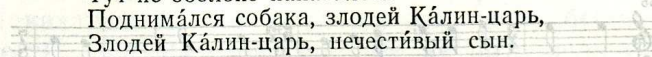
В самом деле, именно повествовательной речи свойственна протяженная, гибкая и связная звуковысотная линия интонирования, интонационно-смысловые скачки которой заполняются обратным связным движением голоса. Именно в повествовательной речи так часто ощущается тот средний, опорный тон, от которого по ходу повествования отклоняется звуковысотный контур интонирования, не теряющий покидаемой опоры, хотя и меняющий иногда ее высотное положение в отдельных синтаксических построениях речи. Такой опорный тон повествовательной речи, как нам кажется, предвосхищает сущность музыкального ладового устоя. Во всяком случае, можно утверждать, что интонации повествовательной речи и плача явились прототипом ряда сугубо диатонических мелодий, связанных с народными эпическими песнями и песнями-причитаниями.

Напевы, непосредственно отражающие музыкальную практику далекого прошлого, не могли, конечно, сохраниться в полной неприкосновенности до сего дня. Однако и в близкой к нашему времени песенности использованы некоторые исконные принципы создания напева на основе музыкального воплощения речевых интонаций. Так, например, если обратиться к эпической традиции русского Севера, характеризующейся «сказыванием», то есть сольным исполнением «старин», можно найти среди различных былинных напевов и такие, генетические связи которых с речевыми интонациями проявляются совершенно отчетливо, можно сказать, наглядно.

Возьмем для примера былинку «Илья Муромец освобождает Киев от Калина-царя», записанную А. Григорьевым от известной сказительницы М. Кривополеновой.

Былина эта начинается так:

Что издалеча да из чиста поля,  
Из того раздолья широкого,  
Тут не гробна туча поднималася,  
Тут не оболочо накаталося —  
Поднимался собака, злодей Калин-царь,  
Злодей Калин-царь, нечестивый сын.



Если мысленно представить себе наиболее естественную форму декламации этой былинки, легко почувствовать, что речевое интонирование ее текста не нуждается в широком диапазоне, но требует плавной и гибкой звуковысотной линии, охватывающей каждую строчку и оттеняющей два логических ударения, неизменно встречающиеся в строке как основной фактор стихосложения<sup>1</sup>.

Напев Кривополеновой вполне отвечает такому характеру декламации:

35

Что из да ле ча да из чи ста по ля,  
из то го ра здо лья ши ро ко го  
тут не гро зна ту ча по дни ма ла ся,  
тут не о бо ло ко на ка та ло ся —  
по дни ма лся со ба ка, зло дей Ка лин царь,  
зло дей Ка лин царь, не че сти вый сын.

Показательно, что обобщая в своем мелодическом рисунке интонации повествовательной речи, напев является идеальным

<sup>1</sup> Былины имеют стихотворный склад, и, говоря о произнесении былинных текстов, мы имеем в виду не разговорную манеру, а именно декламацию, то есть несколько условную — замедленную, размеренную и обобщенную — форму речевого интонирования.



образом диатонического склада, где решительно преобладает тот «слитный диатонизм», который подчеркивал А. Серов<sup>1</sup>.

Образцом идеального воплощения интонации повествовательной речи и в то же время примером мелодии чисто диатонического склада может служить известный напев сказителей Рябининых:



Напев Рябининых более сложен по музыкально-синтаксической структуре и, допуская повторы конечной музыкальной фразы, способен охватывать и оттенять целые периоды речи вплоть до завершения излагаемой мысли.

Итак, приведенные напевы былин, при всем их эмоциональном и структурном различии, являются результатом музыкального воплощения интонаций повествовательной речи и представляют собой мелодии, в которых явно преобладает слитный диатонизм. Эти напевы подтверждают ранее высказанное положение, что в самом характере интонации повествовательной речи заложены предпосылки мелодических ладов, основанных на секундовой связи ступеней и опирающихся только на один устойчивый звук — тонику.

Былинные напевы бывают разными, однако, как правило, в них отражается связь с их «жизненным прототипом» — интонациями повествовательной речи. При этом — что очень показательно — в напевах, где связь с речевой интонацией простирается особенно наглядно, наиболее отчетливо проявляется и слитный диатонизм<sup>2</sup>.

В публикациях встречаются иногда указания собирателей на фальшивое исполнение былинных напевов, в связи с чем нотация этих напевов подчас пестрит условными обозначениями относительной высоты тонов и удивляет необычными для пения интервальными ходами голоса. Нам думается, что в указанных случаях исполнение далеко не всегда бывало действительно

<sup>1</sup> Серов А. Н. Избранные статьи, т. I, с. 93.

<sup>2</sup> В отдельных случаях менее чуткие исполнители былин пользуются как основой музыкальной декламации попевок, не связанными с интонациями повествовательной речи, а заимствованными из других песенных жанров и лишь приспособленными к размеру былинного стиха. Однако эти случаи указывают лишь на забвение исконных традиций музыкального сказывания.

«фальшивым». Можно предполагать, что некоторые исполнители не смотря на «сказывание» былин как на пение в подлинном смысле этого слова и потому, в процессе интонирования, не переключаются в чисто музыкальную сферу, а используют ту форму диатоники, которую мы определили выше как недифференцированную. Было бы интересно просить таких исполнителей спеть какую-либо песню. Вполне возможно, что при ее исполнении их интонация была бы безупречной.

Показательно, что «фальшивое» пение былин не вызывает протеста у слушателей, которые не потерпели бы фальшивого исполнения песен. Это лишний раз подчеркивает теснейшую связь эпических напевов с интонациями речи.

Вторым истоком диатонической мелодики, как уже говорилось, можно считать интонацию плача.

Музыкальные записи народных причитаний не столь многочисленны и показывают в основном напевы наиболее «условные», то есть удаленные от своего первоисточка.

В причитаниях встречаются разные формы музыкального воплощения интонаций плача, что обусловлено, по-видимому, и различным характером проявления в быту естественного плача, выражающегося как в монотонном и приглушенном всхлипывании, так и в истерических рыданиях. Однако есть одна общая черта, присущая любой форме музыкального воплощения интонаций плача, — слитный диатонизм попевок, реальным прообразом которых является «скользящий» характер плачевых интонаций.

Приведем несколько примеров, показывающих различные музыкальные типы народных причитаний. Одну из типичных форм музыкального воплощения интонации плача представляет собой следующий напев похоронного причитания:



Данный напев, ограниченный диапазоном малой терции, сложен в виде речитации, мелодический рисунок которой основан на двухстороннем опевании одного, центрального, тона близлежащими ступенями большой секунды сверху и малой снизу. Типические особенности, присущие интонации естественного плача, передаются в напеве мелизматическими фигурами, оттеняющими большинство интонируемых слогов текста и придающими «вздрагивающий» и — в связи с этим — как бы «плачущий» характер всей мелодии причитания.



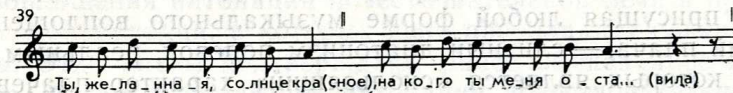
В плане ладовой структуры приведенный напев предельно прост и заключает в себе лишь один из элементов ладообразования, а именно — сопряжение опорного тона со смежными ступенями звукоряда, используемыми в целях опевания ладового устоя.

В приведенном ниже причитании, записанном в Курской области, напев также ограничен диапазоном малой терции. Терцовые тоны использованы в нем как опорные, и этим подчеркивается минорное наклонение лада:



Показательно, что в случаях, когда интонируемый слог фиксирует II ступень лада, последняя, как неприготовленное задержание, принимая на себя акцент, соскальзывает в тонику, образуя характерные «плачущие» попевки.

Третий пример представляет собой напев, диапазон которого расширен до кварты. Однако квартовое сопряжение тонов, как таковое, не используется, а мелодический рисунок образуется из двух попевок терцового диапазона, сливающихся в одной линии интонирования.



Интересно, что в приведенном напеве объединены принципы ладообразования, отмеченные нами в двух предыдущих мелодиях причитаний. Опорными тонами лада служит малая терция. Первая попевка образуется путем двустороннего опевания верхнего опорного тона, вторая — путем заполнения терцовой основы нисходящим движением голоса.

В напевах причитаний интонации плача не воспроизводятся натуралистически, а претворяются в мелодии, обобщающей наиболее характерные черты этих интонаций<sup>1</sup>. Все же, как правило, напевы похоронных причитаний остаются близкими своим жизненным прототипам, тогда как напевы свадебных причитаний, являясь более условной формой выражения горя, допускают и более сложное, опосредованное развитие исходных интонаций. Так, например, приведенный ниже напев свадебного причитания основан на квартовой попевке мажорного наклонения, имеет

<sup>1</sup> Мы имеем в виду напев как объективно существующий музыкальный образ, не принимая во внимание манеру воспроизведения, часто приближающуюся к натуралистическому изображению плача, а иногда переходящую в настоящий плач.

не плачевой, а скорее повествовательный характер и, при неспешном исполнении, звучит даже несколько торжественно:



Признаки интонации плача сказываются лишь в парных ритмических ячейках интонирования большинства слогов, придающих характер плачевого «качания» мелодической линии. Более отчетливо плачевая функция напева обнаруживается в том, что каждая строка стихов, рассчитанная на протяженность, равную музыкальной фразе, выходит за пределы этой фразы несколькими последними слогами, которые остаются недопетыми. Такая недоговоренность заключительного слова в фразе является использованием в художественных целях одной из характерных черт естественного проявления плача, при котором прерывистость дыхания мешает договаривать слова. Обращает на себя внимание тот факт, что мелодическая фраза, представляющая собой музыкальную строфу причитания, полностью основана на слитном диатонизме.

Если музыкальное содержание предыдущего напева мы охарактеризовали как повествовательное, то ниже приводимый напев свадебного причитания можно назвать чисто лирическим:



В основе мелодической фразы, представляющей напев причитания, — фригийский тетракорд, расширенный до объема квинты путем добавления снизу секундового «опевающего» тона. Крайние ступени тетракорда подчеркиваются как опорные тоны лада начальным синкопированным ходом от тоники на кварту вверх. В последующем, равномерно ниспадающем движении, голос захватывает нижнюю, «опевающую» секунду и возвращается на тонику.

Характерные особенности интонаций плача, как такового, в данном напеве находят лишь опосредованное воплощение. В мелодии передано не столько «слышимое», то есть внешнее, физиологическое проявление плача, сколько внутреннее, психологическое состояние плачущего (вернее сказать — одно из состояний). Синкопированное последование квартовых тонов



как бы «вздвигает» мелодическую линию вверх. Благодаря тому что указанное последование интонируется на одном слоге, он приобретает связный, скользящий характер, в подлинном исполнении напоминая «подвывание». Разрядкой квартového «взлета» служит дальнейшее «бессильное» спадание мелодии, лишенное хотя бы временных задержек на промежуточных ступенях лада и завершающееся на слабоустойчивой тонике.

Звуковысотный контур напева данного причитания, в различных ритмических модификациях, часто встречается в крестьянской песенной лирике и может считаться типически русским мелодическим оборотом<sup>1</sup>. Правда, в лирических песнях указанный мелодический оборот встречается обычно как составная часть напева широкого диапазона, еще чаще — как мелодическая фраза, опирающаяся на квинтовый тон эолийского лада. Быть может, поэтому исполнительница в процессе пения захватывала иногда в виде форшлага нижний квинтовый тон, как бы намечая иную тонику для звучащего напева. Тем не менее сама по себе мелодическая фраза как моноподийный напев остается фригийской.

В заключение приведем еще один напев северного причитания, представляющий своеобразную и условную форму воплощения плачевой интонации:



В данном напеве условность воплощения исходного интонационного прототипа сказывается в широко развитых внутрислоговых распевах, благодаря которым причитание приобретает качества подлинной песенности, не выходя, однако, в плане музыкального содержания из круга монотонной речитации.

В тех случаях, когда эпические и «плачевые» песенные формы сохраняют тесную связь с породившими их речевыми прототипами, каждый слог текста в процессе интонирования мелодии фиксируется обычно одним тоном, если и осложняемым, то лишь мелизматическими фигурами. В приведенном же напеве мы наблюдаем обратное явление: интонируемые слоги распеваются, воплощаются в закругленных музыкальных фразах, образующихся на сильных и относительно сильных долях такта. При этом музыкальные фразы не представляются вытекающими из обычных плачевых интонаций.

<sup>1</sup> Показательно, что аналогичные мелодические обороты встречаются в сугубо русских лирически-скорбных распевах у Глинки (предсмертная ария Сусанина) и Мусоргского (ария Шакловитого).

В чем же связи этого напева с исходным, речевым его прототипом? Если схематизировать напев и, сохраняя тоны, фиксируемые моментом произнесения слогов, устранить дальнейшее их распевание, можно увидеть, что в основе мелодии лежит простейшая речитация, построенная на двустороннем опевании одного центрального тона, образующего ладовый устой:



Так по своей интонационной основе данное свадебное причитание оказывается тождественным причитанию похоронному, приведенному нами первым. Различие между напевами заключается лишь в том, что в похоронном причитании простейшее, идущее от речи интонирование слогов музыкально украшалось короткими мелизматическими фигурами, тогда как в свадебном — закругленными мелодическими фразами.

Следует отметить, что при особенностях своего развития мелодия свадебного причитания не потеряла слитного диатонизма, так как терцовые ходы и предшествующий заключению напева нисходящий квартový шаг не ощущаются как разрывы слитно-диатонической ткани, поскольку являются скачками не на ступени, имеющие самостоятельное ладовое значение, а на опевающие тоны, которые немедленно закрывают разрыв слитной мелодической линии ходом на тонику.

Итак, основной характерной особенностью речевых интонаций повествования и плача является заложенный в самой природе этих интонаций слитный диатонизм. Думается, что если те и другие интонации представить «зрительно» в виде звуковысотного их контура и рассматривать, абстрагируясь от манеры интонирования (характера звукоизвлечения), то окажется трудным, а подчас невозможным наметить какие-то принципиальные различия в их мелодическом воплощении. Правда, для повествовательной речи с ее завершенными построениями характерна большая временная протяженность, нежели для плача, который может быть воплощен и в кратких мелодических формулах. Что же касается самой структуры мелодии и принципов ладообразования, то и в первом, и во втором случаях мы отметим тяготение к слитному диатонизму как основе интонирования и — к одному опорному тону как центру ладовых тяготений. Во всяком случае, отдельные ячейки интонирования, то есть те краткие попевки или фразы, которые представляют собой «клеточки» мелодической ткани, при детальном их анализе оказываются идентичными.



Конечно, и среди повествовательных, и среди плачевых напевов встречаются исключения, которые могут удивить своей несхожестью с типичными формами и озадачить необычностью своей организации, в частности, своей ладовой структурой, не укладывающейся в привычные схемы. Вместе с тем такие исключения бывает трудно понять и объяснить, применяя к ним формальный метод анализа, тогда как попытки осознать их сущность и найти «жизненные» корни чаще всего приводят к тому, что необычное становится простым и обычным, а странное — легко объяснимым.

Так, например, в одном из сборников русских народных песен опубликовано следующее причитание, записанное Вл. Захаровым в Смоленской области:



На первый взгляд мелодическая фраза, определяющая напев причитания, воспринимается скорее как курьез, чем как музыкальная формула, рассчитанная на вокальное интонирование. Невольно возникает вопрос: как подойти к объяснению интонационной природы такого напева? Как определить основу его ладообразования?

В работе «Русское народное музыкальное творчество» по поводу данного причитания Попова пишет следующее: «Мелодическую основу приводимого ниже смоленского причитания невесты-сироты составляют характерные для старинных русских песен квартовые попевки. Верхний квартовый оборот (*соль — до*), опеваемый сверху секундовым сопряжением, служит устоем напева. Одной из ярких интонаций рассматриваемого напева является нисходящий ход в объеме септими (исполнявшийся обычно на непрерываемом скольжении)»<sup>1</sup>.

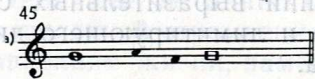
Однако, с нашей точки зрения, в мелодическом рисунке указанного причитания нет ни «характерных для старинных песен» квартовых попевок, ни квартового устоя (*соль — до*).

Определить интонационное зерно и обнаружить ладовый стержень такого напева действительно трудно, если подходить к нему с позиций привычных звукорядов и ладовых систем. Разгадку напева, который является не мелодией как самодовлеющим музыкальным построением, а музыкальной формулой прочтения поэтического текста, следует искать в его интонационной природе, в его жизненном прототипе. Нам кажется, что в напеве отразилась гипертрофированная интонация речитации, основанной на двустороннем опева-

<sup>1</sup> Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество. Ч. 1. М., Музгиз, 1955, с. 97.

нии одного центрального устоя, то есть интонация, определяющая напев первого приведенного нами похоронного причета.

Гипертрофия исходной речевой интонации вызвана, по-видимому, несколько «истерическим» характером, придаваемым исполнительницей своему «воплю» невесты-сироты, а сказывается эта гипертрофия в замене секундовых сопряжений квартовыми. В результате мелодический рисунок типичной речитации, ладовая основа которого может быть выражена схемой





## ОСНОВНЫЕ ПУТИ РАЗВИТИЯ ЛАДОВЫХ СТРУКТУР

Мы уже говорили о том, что в процессе становления и развития народной песенности не было и не могло быть эпохи кварты или квинты, секунды или терции, то есть эпохи, характеризующейся преимущественным использованием какого-то одного сопряжения тонов, явившегося для своего времени новым шагом в освоении выразительных средств музыки и поэтому определяющего и лимитирующего диапазон музыкального народного творчества.

Ранняя эпоха или — правильнее сказать — начальные ступени развития песенности характеризовались, по-видимому, не степенью ограниченности музыкально-выразительных средств, а прежде всего особым назначением напевов и — вытекающими из этого назначения — их содержанием и структурой. А именно: можно полагать, что поначалу напевы представляли собой не что иное, как музыкальные формулы интонирования текста, обобщающие в своем мелодическом контуре выразительно-смысловые свойства речевых интонаций.

Нам представляется, что становление и развитие музыкального языка шло не путем осознания и последовательного освоения звуковысотных ступеней акустической шкалы, а путем закрепления в практике точного, то есть музыкального, интонирования все новых и новых звуковысотных сопряжений, черпаемых из речи. На основе этих сопряжений складывались мелодические попевки, заключающие в себе определенный, общепонятный музыкальный смысл. Музыкально-смысловые попевки, по мере своего накопления, расширяли тот лексикон, из которого творческая практика брала выразительные средства для создания песенных мелодий.

Итак, мы полагаем, что начальный этап развития песенности характеризовался не тем или иным диапазоном интонирования, а подчинением выразительных свойств музыкального языка практике речевых интонаций и формированием музыкальных попевок по аналогии с их речевыми прототипами.

На этом этапе напевы-формулы, или «словарные попевки», будучи простейшими музыкально-смысловыми построениями, явились одновременно первичными ячейками ладообразования, в которых практически осваивались и закреплялись ладовые сопряжения тонов.

Следует особо подчеркнуть, что ладовые сопряжения не диктовались акустическим взаимоотношением тонов, но определялись смысловым значением интонирования.

Путь дальнейшего развития ладообразования, ведущий от первичных ладовых сопряжений к сложным ладовым структурам,

был неразрывно связан с общим процессом развития песенности, обусловленным постепенным расширением и углублением содержания. Расширение же содержания вызывалось потребностью отражать в песнях все новые и новые явления окружающей действительности. Новое содержание не могло укладываться в старые песенные формы, регламентированные практическими целями раннего искусства, и приводило к созданию новых песенных жанров.

Углубление содержания шло по линии привнесения в песни лирической струи, обусловленной стремлением выразить эмоциональное отношение к явлениям жизни, заменяющее в музыкальном искусстве суждение об этих явлениях. По мере развития содержания песен менялось и значение песенной мелодики. Простейшие музыкально-смысловые построения перерастали в сложные и многогранные напевы-образы, требующие для своего воплощения более или менее развернутой музыкальной строфы. Развертывание строфы осуществлялось путем усложнения музыкально-синтаксической формы напева. Усложнение формы требовало развития ладовых структур. Говоря иными словами, история песенности показывает, что развитие лада было обусловлено стремлением к развитию формы, которое диктовалось требованиями содержания.

Конечно, набросанная нами картина дает лишь самую общую и грубую схему сложного, многовекового процесса развития музыкального языка народных песен, схему, упускающую целый ряд важных частных особенностей, но, как нам кажется, верно намечающую самый ход процесса.

В каждом песенном жанре, в связи с некоторой спецификой присущего ему содержания, складывались свои, характерные музыкально-стилистические черты, а следовательно, и свои, наиболее типичные формы ладообразования. Именно поэтому, говоря о принципах ладообразования в народных напевах и систематизируя ладовые структуры, было бы целесообразней говорить не о ладах ангемитонной или диатонической системы, не о ладах того или иного диапазона или наклонения, а о ладовом строении календарных песен, о ладовом строении былин, свадебных, хороводных песен, и собственно лирических, то есть не приуроченных к определенным обстоятельствам, где наиболее свободно и красочно проявляется народная мелодика и где можно наблюдать наиболее интересные и сложные виды ладовых сопряжений.

Конечно, намеченное нами жанровое деление песен весьма условно и для указанной цели требовало бы значительной доработки и особого уточнения. Быть может, и не по жанрам, как таковым, следовало бы систематизировать ладовые структуры, но, во всяком случае, по содержанию, с выявлением которого связано ладообразование, а не по формальным признакам. Ибо не песни в процессе своего создания подчинялись установленным ладовым структурам, а тот



или иной лад формировался в зависимости от песни, точнее — от того содержания, которое воплощалось в песне.

Попытки схематизировать все явления ладообразования и рассматривать их под углом зрения какой-то одной системы, понимаемой как объективно существующая и предопределяемая акустическими законами соподчинения звуков или трактуемой как созданная человеком в процессе развития музыкального искусства, — такие попытки никогда не дают и не могут дать положительных результатов, так как начисто снимают вопрос о жизненных истоках этих явлений, об их первопричине.

Быть может, в дальнейшем кем-либо будет осуществлена работа о ладообразовании, основанная на новых взглядах и применяющая новую систему определения и классификации ладовых структур. Такая работа требует не только переосмысления существующих взглядов, но и предварительного анализа всех основных видов народно-песенной мелодики. Это — сложная и трудоемкая задача. Решение ее не по силам одному исследователю, а потому мы ограничиваемся лишь постановкой ряда вопросов.

Вернемся к рассмотрению основных форм ладообразования, встречающихся в русских народных песнях, и попытаемся представить эти формы в процессе их развития.

### Простые диатонические лады

Простыми мы называем такие формы ладообразования, которые можно определить как одноплановые. Одноплановость лада заключается в том, что в основе напева на протяжении развертывания музыкальной строфы лежит одна исходная интонация, определяющая ладовое сопряжение ступеней, на которых строится мелодия.

Диапазон простых напевов может расширяться за счет добавления сверху или снизу тонов, а иногда — небольших мелодических фигур, опевающих крайние, опорные тоны основополагающей интонации. Однако сущность лада при таком расширении диапазона напева не изменяется.

Изданка в простых напевах ощущается смещение ладово-опорных тонов, перенесение их на другие ступени звукоряда. Однако в таких случаях устой лада вскоре возвращаются на свое первоначальное место, и временное смещение их, которое можно, пожалуй, расценивать как ладотональное отклонение, опять же не меняет сущности лада, позволяя считать его одноплановым.

Интонации, определяющие народный «попевочный словарь», ограничивались, по-видимому, сопряжением тонов, лежащих

на расстоянии секунды, терции, кварты и квинты — не больше<sup>1</sup>. Эти интонации представляются нам воспринятыми непосредственно из практики речевого интонирования и воплощающими прежде всего изначальное выразительно-смысловое назначение своих «речевых прототипов», обогащаемое и развиваемое чисто музыкальными средствами. В данном случае мы имеем в виду интонацию как непосредственное сопряжение, сопоставление разновысотных тонов. Каждое из таких сопоставлений заключало в потенции различные выразительные возможности и могло передавать различный смысл. Различие смыслового применения интонации определялось в основном направлением движения, подчеркивающего верхний или нижний тон сопряжения. Раскрытие выразительных оттенков смысла зависело от степени заполнения промежутка, заключенного между двумя крайними тонами, определяющими интонацию, и от того, какие из возможных промежуточных ступеней подчеркивались в процессе интонирования.

Мы перечислили главнейшие интонации, определявшие народный «попевочный словарь», в связи с тем, что эти же интонации служили основой простых диатонических ладов, рассмотрение которых является нашей задачей.

Не будем останавливаться на простых, но — по сути своей — примитивных формах ладообразования, встречающихся в напевах, ограниченных секундовым и терцовым диапазоном. Эти напевы даже при некотором развитии своей строфы, осуществляемом путем варьированных повторов основной попевки, остаются приемом музыкального интонирования, то есть речитацией, и не поднимаются до развитого музыкального содержания, которое можно было бы назвать музыкальным образом. К тому же в столь ограниченном диапазоне не способны проявляться коренные свойства диатонической мелодики, отличающие последнюю от ранее исследованных нами ангемионных напевов.

Простыми ладообразованиями, лежащими в основе многих глубоко содержательных напевов, типичных для народного музыкального мышления, являются лады, опирающиеся на квартовые и квинтовые интонации. Квартовый и квинтовый лады определяют собой как бы два музыкальных стиля, являющихся основными в исконной народной песенности.

Поскольку «квартовые» и «квинтовые» песни в большей или меньшей мере встречались повсеместно, да и сейчас бытуют всюду, где сохранилась традиция старой крестьянской песенности, постольку можно утверждать, что два указанных стиля не являются местными, а отражают древнюю общерусскую музы-

<sup>1</sup> В монодийных попевках секстовая интонация никогда не встречается как простая, то есть в виде непосредственного сопряжения двух тонов секстового отношения, а всегда оказывается в производной, складывающейся из двух ячеек интонирования, — квартовой и терцовой.



кальную практику, уходящую, возможно, своими корнями в древнеславянскую песенность. Следует оговорить, что квартовый и квинтовый лады не являются отражением двух, последовательно складывавшихся ступеней развития народной песенности. Использование того или иного, совершенно очевидно, связано с характером содержания песен, с их назначением. В связи с этим можно утверждать, что оба лада формировались параллельно и, по-видимому, независимо друг от друга.

Исследуя лады той или иной структуры, мы, естественно, будем анализировать песни, их содержание и форму, так как говорить о ладе как схеме сопряжений, абстрагируясь от содержания, в практике воплощения которого сложилась та или иная схема ладовых сопряжений, с нашей точки зрения, — бесполезное занятие.

Квартовые диатонические напевы<sup>1</sup> строятся на основе тетракордов разной структуры. Конечным тоном таких напевов всегда является основание кварты, которое и образует тонику лада. В соответствии с местоположением полутона, тетракорды, в зависимости от их структуры, можно определять как мажорный, минорный и фригийский. Квартовые напевы обычно складываются из коротких, часто варьируемых при повторении мелодических фигур, в основании которых лежит преимущественно нисходящее, поступенное движение. Благодаря такой структуре основополагающих попевок, в них отчетливо проявляется ладовое наклонение.

Мы дали предварительную, общую характеристику внешних признаков напевов, основанных на диатонических квартовых ладах, но — по сути дела — такая характеристика не способна раскрыть ни процесс становления напева, ни его интонационную основу, ни его содержание. Попытаемся теперь, как это ни трудно, разобраться в существе исследуемых нами явлений.

Нам кажется, что прежде всего все квартовые напевы, исходя из принципов формирования их мелодики, целесообразно разделить на две основные группы: 1) напевы, мелодика которых является формой речитации, и 2) напевы, мелодика которых сложилась в результате лирического высказывания, то есть, если можно так сказать, — в результате выражения в пении лирической эмоции.

Отличительным признаком напевов первой группы является чисто «речевой» ритм слогопроизнесения и отсутствие внутрислоговых распевов. В процессе размеренного слогопроизнесения каждый слог фиксируется одним тоном, изредка усложняемым мелизматической фигурой, не превышающей обычно парной ритмической ячейки.

<sup>1</sup> Мы позволим себе принять такое наименование, хотя оно, будучи удобным, простым и понятным, остается вместе с тем довольно неточным по своему существу.

Квартовые напевы первой группы, то есть напевы-речитации, встречаются в некоторых колядках («овсенях»), причитаниях, в былинах и других чисто эпических песнях, в некоторых плясовых припевках, а также старых и современных частушках. Словом, встречаются в тех случаях, когда основная функция мелодии заключается в том, чтобы служить формой музыкальной декламации<sup>1</sup>.

Напевы второй группы характеризуются отсутствием размеренного слогопроизнесения и наличием внутрислоговых распевов, которые приводят иногда к образованию музыкальной строфы, типичной для так называемых протяжных песен. Эти напевы характерны для ряда своеобразных лирических песен, которые мы и имели в виду, когда несколько ранее говорили о квартовых напевах как особом музыкальном стиле.

Рассмотрим особенности напевов первой группы, дадим различные их типы в сводной таблице (см. таблицу 1).

Таблица 1

1

В бо - ру у бо - ру там сто - ит со - сна  
 все - го вы - ши - не - е, все - го зе - ле - не - е. Та - у - сень! Та - у - сень!

2

У че - стной вдо - вы да у Не - ни - лы, а у ней бы - ло ча - до - ва - ви - ла.

3

Уж как хва - ли - тся Са - д - ко, да по - хва - ля - ет - ся Са - д - ко

4

Как по мо - рю, да по мо - рю, да мо - рю - шку, мо - рю си - не - нько - му.

5

Че - рез по - ле я - ро - во - е, че - рез те - мне - нкий ле - сок

6

И ты, бра - та - нчик, ты, бра - та - нчик, ты, бра - та - нчик до - ро - гой.

<sup>1</sup> Следует оговорить, что в народном песнетворчестве, в связи со сложным многовековым процессом его развития, всегда и всюду можно найти исключения из тех «правил», которые подсказывает широкое знакомство с песнями.



Даже беглый анализ квартовых напевов-речитаций, приведенных нами в таблице, позволяет сделать несколько обобщающих замечаний:

1. Для квартовых напевов, которые являются формой музыкальной речитации, характерно использование мажорного тетра хорда. Из двенадцати напевов, помещенных в таблице, лишь два последних являются исключением. Об этих напевах мы скажем ниже. Вместе с тем картину мажорных напевов можно дополнить, сославшись на былинный напев Кривополеновой, а также на причитание (см. примеры 35 и 42).

Однако в большинстве случаев мажорное наклонение, наблюдаемое в напевах-речитациях, не дает присущего мажору «света» и не создает ощущения «приподнятости». Такой мажор не имеет типичных для него выразительных свойств и качеств.

Конечно, изложенное суждение о характере мажорного наклонения в напевах-речитациях основано на субъективном впечатлении. Вместе с тем в виде предположения можно сказать, что отмеченный спокойный и неяркий мажорный колорит напевов-речитаций вытекает из эмоционально-спокойного характера, присущего интонациям повествовательной речи, на которых в основном и построены все приведенные напевы.

2. Квартовые напевы-речитации в большинстве своем могут быть охарактеризованы как напевы, лежащие в диапазоне кварты, но не как напевы, основанные на квартовой интонации, так как непосредственно интонируемое сопряжение квартовых тонов в таких напевах почти не встречается. Наблюдаемое в напевах сопоставление квартовых тонов, подчеркиваемое обычно квартовым скачком, пассивно, ибо образуется не внутри попевок, как смысловая интонация, формирующая таковые, а вызывается повторением попевок, начинающихся от вершины и завершающихся основанием кварты.

3. В попевках, из которых складывается музыкальная строфа, решительно преобладает нисходящее движение. Оно наиболее отчетливо проявляется в напевах, помещенных в таблице под №№ 1 и 2.

Это же движение определяет напевы №№ 4 и 5, музыкальная строфа которых представляет собой не что иное, как «замедленное» или «развернутое» движение по ступеням нисходящего тетра хорда.

Предваряемый затактом нисходящий тетра хорд отличает и напев № 6.

Восходящее движение по ступеням тетра хорда мы видим лишь в напеве, помещенном под № 10, но это движение, несомненно, диктуется гармонической основой, на базе которой и оформился, по-видимому во второй половине XIX века, данный напев, известный под названием «Картошка». Это уже напев, мыслимый не вне гармонии, а скорее наоборот,— напев, вне гармонии не мыслимый.

Нельзя забывать того, что любая попевка, основанная на мелодическом движении по ступеням мажорного тетра хорда, легко поддается гармонизации простейшими аккордами тоники, доминанты и субдоминанты. Однако нужно уметь различать мелодические обороты, хотя и легко поддающиеся гармонизации, но сложившиеся как монодийные попевки, от мелодических оборотов, возникших на основе использования аккордовых тонов, то есть на основе гармонии. Нам кажется, что одним из признаков гармонической природы некоторых квартовых напевов-речитаций служит именно восходящее движение от тоники к вершине тетра хорда, тогда как нисходящее свойственно монодийным попевкам, основанным на речевых интонациях.

Правда, восходящим движением начинается и напев былины о Садко, приведенный в таблице под № 3. Что же следует из этого? Нельзя полагать, что всякий былинный напев столь же древен, как и сама былина. В частности, данный напев представляется нам новым, относящимся ко второй половине прошлого века. Он легко укладывается на «гармошечный» аккомпанемент и мог бы служить музыкальной формулой для интонирования частушек. Это не значит, что былинный напев сложился «под гармошку», подобно тому как складываются нередко на-



певы частушек. Конечно, процесс его создания шел другим путем, путем отбора интонационных попевок, способных служить основой для музыкального исполнения былинного текста. Однако исполнитель былины не пошел по трудному пути создания напева, основанного на воплощении речевых интонаций, наиболее естественных для прочтения данного текста. Он обратился к своей памяти и общей практике песенного интонирования, а память его или — скажем — музыкальное сознание подсказало попевки нового типа, складывающиеся на базе осваивания гармонических ощущений.

Совершенно ясно, что на гармонической основе сложился и напев частушки, начинающийся восходящим движением от тоники к вершине звукоряда (см. № 7). Интересно отметить, что и напев былины, о котором шла речь, и напев упомянутой частушки естественно интонируются на основе двух аккордов — тоники и субдоминанты. В этом плане оба напева оказываются родственными друг другу.

В некоторых напевах, как, например, №№ 8 и 9, мелодика квартового диапазона складывается из двух терцовых ячеек интонирования (*ля—до* и *соль—си*). В таких напевах ощущение квартовой интонации теряется, так как отсутствует сопоставление квартовых тонов. Указанные напевы возникли, вероятно, на гармонической основе.

Наличие двух терцовых ячеек проявляется и в напеве № 4, хотя последний остается по своим истокам монодийным и сохраняет ощущение исходной квартовой интонации.

Вопрос о том, было ли ощущение функциональной гармонии привнесено в народное музыкальное сознание, или основы гармонии зародились в самой народной мелодике, — вопрос очень сложный. К сожалению, по данному вопросу в музыкальной фольклористике пока еще ничего не сказано.

Два последних напева, помещенные в таблице, были упомянуты как представляющие собой исключение. Действительно, напев № 11, если рассматривать его как монодийный, оказывается построенным на звукоряде фригийского тетрахорда. В самой структуре этого напева есть черты, присущие чисто монодийной мелодике. Вместе с тем он «привычно» ощущается с гармоническим аккомпанементом и тоникой *до*. Что касается напева № 12, то последний, несмотря на его речитативную форму, следует рассматривать как чисто лирическое высказывание. Как по мелодическому своему контуру, так и по общему характеру этот напев близок лирическим «квартовым» песням, которые были отнесены нами условно ко второй группе.

Квартовые напевы второй группы, как уже говорилось ранее, представляют собой форму лирического высказывания. Приведем наиболее типичные напевы этой группы в сводной таблице (см. таблицу 2, с. 67).

Таблица 2



Первое, что бросается в глаза или — вернее сказать — запечатлевается слухом при знакомстве с квартвыми лирическими песнями, — это активное сопряжение квартвых тонов, определяющих границы звукоряда... Второе — минорное наклонение лада.

В процессе интонирования, помимо тоники, неизменно звучащей в сознании, попеременно оттеняются то IV, то III ступени лада. Эти ступени подчеркиваются как ладовые упоры, образующие вместе с тоникой перемежающиеся созвучия чистой кварты и малой терции. Показательно, что при многоголосном исполнении эти созвучия постоянно подчеркиваются, так как нижний голос часто задерживается на тонике и, по сути своей, является бурдонирующим (см. напевы №№ 2 и 3).

II ступень лада используется либо как проходящая, либо как опевающая ранее достигнутую тонику. В отдельных случаях, являясь опевающей, II ступень понижается, образуя фригийскую секунду (см. напев № 4).

В напеве, приведенном в таблице № 6, повышена III ступень, что придает начальной запевке-возгласу особый, неповторимый колорит.

Напев № 5 весь построен на фригийском тетрахорде. Правда, следует отметить, что в процессе интонирования II ступень едва заметно варьируется, звучит несколько выше, нежели в темперированном строе.

В плане частных замечаний следует указать на квартвые «форшлагообразные» ходы голоса, отмеченные в напеве № 1, и «выдох», следующий за тоникой и завершающийся тоном, отстоящим на малую терцию от тоники. Такой «выдох» отмечен нами в напеве № 4. Квартвые форшлагы используются некоторыми певцами как своеобразный прием исполнения, подчеркивающий опорные тоны лада, на которые падает произнесение начального слога в стихе или полустихе. Такой прием можно рассматривать как индивидуальную манеру исполнения песни. Что касается «малотерцового» выдоха, которым довольно часто исполнители завершают музыкальную строфу вне зависимости от лада, в котором интонируется напев, то данный выдох, являясь опять-таки приемом исполнения, связан со стремлением подчеркнуть определенное звуковысотное положение тоники, то есть с ощущением монотоничности лада.

В плане общей, образной характеристики лирических песен, основанных на квартвой интонации, можно сказать следующее.

В основе мелодики таких песен лежит квартвое сопряжение тонов, идущее от интонации возгласа. В процессе формирования отдельных попевок и объединения этих попевок в завершённую музыкальную строфу использование других ступеней лада, при котором оттеняется звучание терции, как бы раскрывает эмоциональное содержание возгласа.

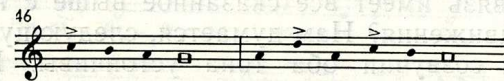
Нам представляется, что в общем контексте напева квартвый возглас раскрывается как возглас плача, данный в музыкальном обобщении его различных эмоциональных оттенков. И действительно, если мы обратимся к поэтическим текстам квартвых песен, мы увидим, что по содержанию своему они являются песнями-жалобами.

По-видимому, все эти песни, представляющие собой характерную и стилистически своеобразную форму лирического высказывания, сложились на основе музыкально обобщенного развития интонаций плача и, как нам кажется, связаны корнями с древними «желями» и «караньями».

Обобщая форму использования квартвых ладов с чисто теоретической точки зрения, можно сделать следующие замечания:

1. Диатонические лады квартвого диапазона имеют одну устой, являющийся тоникой и всегда лежащий на I ступени тетрахорда.

2. В квартвых ладах используются как мажорное, так и минорное наклонения. При мажорном наклонении побочные ступени лада особо не подчеркиваются. При минорном наклонении как опорные тоны лада подчеркиваются IV и III ступени. В связи с этим ладовую схему основополагающих попевок, характерных для мажорного и минорного наклонений квартвого лада, можно изобразить так:



Простые лады, основанные на квинтовой интонации, в русской народной песенности использованы наиболее широко и разнообразно.

Квинтовые диатонические лады образовались, возможно, в процессе развития календарной и семейно-обрядовой песенности. Во всяком случае, зародыши этих ладов мы усматриваем в тех квинтовых трихордах, которые, постепенно заполняясь, служили основой интонирования для ряда календарных песен, включающих элементы лирического содержания, а также для праздничных песен свадебного цикла и колядок.

Два направления в содержании песен, складывавшиеся в квинтовом диапазоне, обусловлены тем, что в сопряжении квинтовых тонов нашли свое выражение две исходные интонации разного смысла, а именно: интонация нисходящего и восходящего «квинтового шага». Определить словами смысл или содержание той или иной интонации крайне трудно, поэтому мы ограничимся общим указанием на то, что нисходящая интонация, сопоставляющая два тона квинтового соотношения, воспринимается как утверждение, а восходящая — как некий «лирический возглас».



Можно предполагать, что в результате диатонического заполнения нисходящего квинтового шага сложился мажорный пентакорд, а восходящего — минорный. Если это так, то ладовое наклонение одного и другого пентакордов связано, вероятно, с потенциальным содержанием квинтовых интонаций<sup>1</sup>.

В ранней песенной практике интонация нисходящего мажорного пентакорда в его поступенном движении совершенно отчетливо определилась как интонация, на основе которой складывались обрядово-праздничные песни, тогда как интонация пентакорда, используемая обычно в форме «волнообразного» движения, послужила основой для развития богатейшей по оттенкам и многогранной по содержанию лирической мелодики.

Объяснение различных чисто музыкальных свойств, присущих восходящей и нисходящей квинтовым интонациям, можно, как нам кажется, найти в следующем.

Само по себе созвучие квинты дает идеальную сливаемость составляющих его тонов, воспринимаемых одновременно и как разностные. Благодаря такому характеру звучания, применительно к выражению музыкальными средствами эмоциональных состояний, квинта может рассматриваться как созвучие покоя, гармонирующее с состоянием задумчивости, сосредоточенности, созерцательности. Такое состояние, с нашей точки зрения, близко лиро-эпическому содержанию народных песен, передающих душевные переживания лишь в обобщенных образах.

Какую же связь имеет все сказанное выше с направлением мелодического движения? Нам думается, следующую.

В квинтовом созвучии оба тона устойчивы. Вместе с тем основанием созвучия и тоникой его ладового сопряжения всегда ощущается I ступень. При нисходящем мелодическом движении от верхнего устоя квинты к ее тонике последняя воспринимается как итог мелодической попевки и этим стирает в нашем сознании звучание верхнего устоя. В связи с этим теряется и ощущение квинтового созвучия. Если же мелодическое движение направлено от тоники к верхнему устоя, мы в сознании нашем не теряем ощущения, то есть внутреннего звучания тоники, как бы долго мелодия ни задерживалась на верхнем устое.

Благодаря этому «созвучие» квинты продолжает оставаться для нашего восприятия тем «лирически-созерцательным фоном», на котором протекает интонирование мелодии. Минорное же наклонение лада, наиболее свойственное народным лирическим напевам, придает особую мягкость «звучащему» квинтовому фону и трогательную теплоту мелодическому рисунку.

Конечно, наши суждения о значении квинтового «созвучия» как «фона» интонирования и роли направления мелодического

<sup>1</sup> По вопросу о смысловом значении квинтовых интонаций см. нашу работу «Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов» (Л., «Советский композитор», 1963).

Таблица 3



движения в формировании ладового наклонения дискуссионны. Мы сознаем это, но полагаем, что вне открытого высказывания предположений познание изучаемых явлений невозможно.

Характеризуя наиболее типичные формы развития мелодики лирических песен, музыкальное содержание которых основано на квинтовой интонации, можно сказать, что в них основополагающие квинтовые попевки развиваются в виде «интонационной волны», вздымающейся на верхний квинтовый тон и снова возвращающейся к тонике лада.

Двукратное или трехкратное повторение такой волны дает простейшую строфу. В более сложных формах распева, вызванных усложнением и усилением эмоционального содержания песни, развитие музыкальной темы, заключенной в «интонационной волне», осуществляется через ее неоднократное повторение, как полное, так и частичное, в расширении и сжатии, меняющемся — применительно к ритмометрической сетке мелодии — ощущение опорных точек и как бы показывающемся разные стороны одного и того же звучания, вскрывая все заложенные в нем возможности эмоционально-смыслового выражения.

На основании выказанного нами суждения нельзя полагать, что любая лирическая песня, напев которой основан на квинтовой интонации, будет построена в минорном наклонении лада. Встречаются и «мажорные» лирические песни. Однако их напевы строятся опять-таки на «волнообразном» изложении квинтовой попевки, не подчеркивающим нисходящего мажорного пентакорда, характерного для песен праздничного содержания.

В приведенной выше сводной таблице, дающей крайне ограниченное представление о напевах, основанных на простых диатонических квинтовых ладах, напевы, помещенные под №№ 1 и 2, типичны для праздничных по содержанию свадебных и колыбельных песен (см. таблицу 3, с. 71).

Напевы, помещенные под №№ 3 и 4, показывают различные типы развития мелодики, основанные на асимметричном повторении квинтовой волны, неизменно «фиксирующей» квинтовый устой лада.

Напев № 5 показывает совершенно свободно развивающееся интонирование поэтического текста, использующее иногда в чисто выразительных целях фригийскую секунду.

В напеве № 6 добавленный сверху шестой «опевающий» тон придает напеву окраску дорийского лада.

Напев № 7 дает образец мажорной лирической мелодии.

Напев № 8 дает представление о том, как исполнители, используя простой квинтовый лад, варьируют высотное положение отдельных ступеней, как бы «играя» ладовым наклонением.

Теоретически обобщая имеющиеся у нас данные об использовании диатонических квинтовых ладов, можно сказать следующее.

Звукоряд напевов, основанных на квинтовых ладах, часто расширяется за счет добавления сверху или снизу секундовых тонов. Иногда сверху добавляется VI и VII ступени звукоряда, образующие терцовую ячейку интонирования, на основе которой строятся мелодические фигуры, опевающие квинтовый тон. Чаще всего двустороннее опевание квинтового тона осуществляется IV и VI ступенями звукоряда, как бы образующими терцовую ячейку интонирования, опирающуюся на IV ступень и создающую для гармонически настроенного слуха впечатление перехода интонирования в субдоминантовую сферу. Однако на самом деле попевки, опирающиеся на IV ступень, оказываются в конечном счете опеваемыми все тот же квинтовый тон. Расширение звукоряда не изменяет значения квинтовых тонов как ладовых устоев и, следовательно, обогащая выразительные возможности напева, не изменяет существа его ладовой структуры.

Квинтовые лады используются как с мажорным, так и с минорным наклонением. В квинтовых напевах минорного наклонения последнее иногда варьируется в своих оттенках привнесением фригийской секунды или дорийской сексты.

Ладовые устои неизменно остаются на двух тонах, образующих квинтовое созвучие. Что же касается перемещающихся опорных точек интонирования внутри квинты, то таковыми могут служить любые ступени звукоряда. Выбор той или иной ступени для опоры интонирования бывает связан, по-видимому, с воплощением того или иного оттенка эмоционального содержания напева.

Говоря об интонационных истоках народно-песенной диатоники, мы определяли таковую не как звукоряд особой структуры, а как систему использования музыкальных средств выражения, систему, обусловленную природой речевых интонаций, которые, по нашему мнению, явились ее «жизненным прототипом».

На примере квартовых и квинтовых напевов мы смогли наблюдать характерные особенности диатонической системы, сказывающиеся в постепенности мелодического движения, в наличии отчетливо выраженной тоники, а также в подчеркнуто осознанном использовании ладового наклонения, допускающем целенаправленную «игру» мажоро-минорной светотенью.

Вместе с тем нередко встречаются напевы, звукоряды которых сами по себе остаются характерно диатоническими, тогда как ладовая организация мелодики, опирающейся на данные звукоряды, отличается от обычных норм диатонической системы. Именно такие случаи мы имели в виду, когда выше (см. на с. 46) указывали, что принцип использования ступеней звукоряда при ладообразовании позволяет различать подлинную и мнимую диатонику.



Мы не настаиваем на принятом нами условном термине «мнимая диатоника». Быть может, этот термин и неудачен, хотя смысл его вытекает из нашей трактовки основ диатонической системы. Мы утверждаем лишь, что существуют напевы, звукоряды которых представляют собой обычные для народной мелодики отрезки диатонической шкалы, тогда как использование этих звукорядов идет иными, необычными для диатоники приемами.

Причины подобных явлений заключаются в том, что внешне диатонические звукоряды складываются иногда в результате использования не интонаций повествовательной речи или плача, в которых мы усматриваем истоки диатонической системы музыкального мышления, а интонаций другого порядка, природа которых лежит вне привычной сферы диатоники.

Поясняя сказанное, приведем напев смоленской веснянки, взятый нами из неопубликованных материалов Фонограммариива ИРЛИ:



Звукоряд этого напева в обиходе называли бы, вероятно, «минорным». Подобные, чисто бытовые названия, неправильные по существу (звукоряд, как таковой, не может быть ни минорным, ни мажорным), опираются на опыт и подмечают типичные случаи. Действительно, напевы, основанные на таком звукоряде, если они — в нашем понимании этого слова — подлинно диатоничны, преимущественно утверждают тонику на I ступени, в связи с чем мелодия, при поступенном ее движении, подчеркивает минорное наклонение. Примеры такого диатонического строения мы найдем в ряде напевов, приведенных ранее (см. таблицу 3).

Однако приведенный выше напев веснянки подчеркивает в рамках диатонического пентахорда три необычных для диатонической системы опорных тона: на II, IV и V ступенях звукоряда — и, завершаясь конечным устоем на IV ступени, остается вне ладового наклонения.

В данном случае диатонический звукоряд образовался в результате того, что ангемитонный напев, основанный на «призывно-просительной» интонации квартового трихорда, столь типичной для веснянок (см. стр. 34), обогатился в позднейшей практике двумя тонами: проходящим — *фа* и нижним опевающим — *ре*.

Аналогичные примеры образования диатонических звукорядов в результате мелодического обогащения напевов, основанных на ангемитонных интонациях, можно было бы умножить, но мы не видим необходимости в этом.

Приведем другой пример напева, с виду диатонического, но выпадающего по существу из привычных норм диатоники (записано нами в Смоленской области):



Звукоряд напева представляет собой обычный для минорных народных мелодий секстовый отрезок диатонической шкалы с пропущенным терцовым тоном. В данном случае отсутствие терции объясняется не ангемитонной природой интонации (полутон, лежащий между двумя верхними ступенями, неоднократно подчеркивается), а тем, что терцовый тон оказывается ненужным, ибо вся мелодия строится на двух нисходящих, ступенчато расположенных квартовых ходах. Лишь в третьем такте, образующем «микрокульминацию» мелодии, мы ощущаем двусторонне опеваемую квинту. Совершенно очевидно, что не звукоряд определил выразительные возможности напева, а, наоборот, напев, сложившийся в процессе музыкального воплощения содержания, образовал своеобразный звукоряд, не предусмотренный теорией и представляющий собою «смесь» ангемитонных и диатонических начал.

Поражают гибкость и чуткость, проявляющиеся в этой песне при использовании квартовых интонаций, которые, в зависимости от структуры произносимых слов, то начинаются с закта, то падают на сильные доли ритмометрической основы напева. Любопытно, что в напеве отсутствует ладовое наклонение, которое каждый слушатель волен «примысливать» в соответствии со своим восприятием песни.

Как же определить приведенный напев в плане соотношения его с одной из установленных теорией систем?

Перед нами — музыкальное воплощение живых интонаций, идущих от лирического повествования. Внешне напев диатоничен, по существу — он лежит вне всяких систем.

#### Сложные диатонические лады

Сложными мы называем диатонические лады, образующиеся при соединении в один напев нескольких музыкальных фраз, имеющих каждая свою ладовую структуру<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В данном случае под музыкальной фразой подразумевается ладово завершенное или, во всяком случае, ладово определенное музыкальное построение вне зависимости от его протяженности и музыкально-синтаксической функции.



Соединение музыкальных фраз различной ладовой структуры бывает как раздельное, так и слитное. В первом случае начальная фраза напева завершается полным кадансом, после чего интонируется следующая фраза иной ладовой структуры. Во втором случае одна фраза переходит в другую в процессе развития как бы путем сцепления некоторых общих тонов. И в том и в другом случае в напеве образуются различные ладовые ячейки интонирования и происходит смена ладотональных опор.

Начальная и конечная фразы напева могут быть различными по своей ладотональной структуре, в связи с чем лад напева в целом оказывается переменным. Иногда в процессе своего развития и при сопутствующей последнему перемене ладотональных опор напев завершается в сфере интонирования, опирающегося на первоначальную структуру лада. В таких случаях лад напева может рассматриваться как единый, но осложненный ладотональными отклонениями или модуляциями.

Соединение в одном напеве нескольких музыкальных фраз различной структуры вызывается сложностью и многогранностью музыкального содержания, не укладывающегося в эмоционально-смысловые рамки одной, начальной интонации. Насколько безгранично многообразие эмоционально-смысловых оттенков музыкального содержания народных напевов, настолько безгранично разнообразны формы и возможности образования сложных ладовых структур.

Систематизировать все типы и виды сложных диатонических ладообразований попросту невозможно, да и не нужно. Важно лишь найти ключ к пониманию процесса образования сложных ладовых структур, с тем чтобы, анализируя тот или иной сложный напев, не укладывать его в прокрустово ложе какой-то одной ладовой схемы, а уметь разобраться в закономерностях его формирования. Поэтому мы не будем пытаться систематизировать сложные ладовые структуры, а позволим себе ограничиться постановкой вопроса и анализом нескольких напевов.

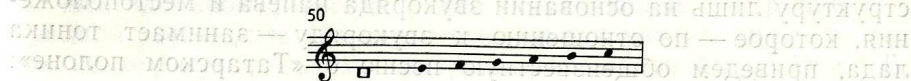
Как уже говорилось, один из примеров соединения в одном напеве различных музыкальных фраз заключается в том, что после завершения начальной фразы к ней добавляется следующая. Такое соединение мы назвали раздельным.

Наглядным примером этой формы образования сложного лада может служить мелодия исторической песни о «Гришке-расстрижке»:



Приведенный напев отчетливо распадается на две равноценные фразы, самостоятельные по ладотональной основе, но родственные по квартовой природе своего интонационного зерна. Первая мелодическая фраза напева построена на ступенях мажорного тетрахорда, вторая — на ступенях минорного, лежащего квартой ниже. Таким образом, структура напева может служить примером ладотональной переменности квартового соотношения. Короче говоря, лад напева должен быть определен как переменный.

Однако, если бы мы подошли к анализу напева формально, попытались определить его ладовую структуру на основе местоположения тоники в общем звукоряде мелодии, мы пришли бы к заключению, что в основе лежит дорийский лад, так как формально построенная схема выглядит следующим образом:



На основе одного и того же звукоряда, при наличии одной и той же конечной тоники, завершающей музыкальную строфу, могут быть построены напевы совершенно различной сложной ладовой структуры, образующейся в процессе интонирования путем объединения (сцепления) попевок разной интонационной природы.

В подтверждение сказанного приведем мелодию лирической песни, основанную на том же семиступенном звукоряде и завершающуюся, как и предыдущий напев, нотой ре:



Напев состоит из повторения двух аналогично построенных музыкальных фраз. В каждой фразе путем сцепления объединены две интонационно разнородные попевки. В основе первой лежит квартовая интонация (соль — до), подчеркивающая восходящий квартовый шаг, в основе второй — интонация нисходящей терции (фа — ре), придающая завершению фразы оттенок минорного лада<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Интонационную основу второй попевки мы определяем как терцовую потому, что при повторении куплетов песни ноту ля (в 3-м такте) исполнитель часто заменял нотами соль или фа.

Такая замена тона показывает, что в строении музыкальной фразы он не выполняет функцию ладовой опоры попевки, а является как бы промежуточным, связывающим обе попевки в одно мелодически целое.



В данном случае навряд ли имеются основания говорить о ладовой переменности, так как в процессе интонирования ладовая основа первой попевки не закрепляется на тонике. Опорные тоны по ходу интонирования быстро меняются, и одна интонационная попевка как бы «переливается» в другую, оставляя в сознании ощущение двух сменяющихся интонационных ячеек (квартовой — мажорной и терцовой — минорной). Как же определить лад такого напева? Нам думается, что определять такой лад, штампуя его ярлыком какой-то определенной схемы, попросту нельзя. Перед нами достаточно сложная форма ладообразования, которую можно и должно объяснить, но не следует «определять».

Для подтверждения того, каким обманчивым может быть суждение о ладовой структуре напева, если определять эту структуру лишь на основании звукоряда напева и местоположения, которое — по отношению к звукоряду — занимает тоника лада, приведем общеизвестную песню о «Татарском полоне»:



Формальная схема этого напева совершенно тождественна схемам двух ранее приведенных песенных мелодий. В нем — тот же звукоряд и та же тоника. Вместе с тем сущность ладового строения песни о татарском полоне совершенно иная.

Напев, как и предыдущие, состоит из двух музыкальных фраз, но, в отличие от ранее анализированных, начинается и завершается одним и тем же тоном. Первая фраза складывается из двух попевок, родственных по интонационной природе, но контрастных по намечающемуся ладовому наклонению и по направлению мелодического движения. Первая, устремляющаяся вверх попевка «секстового тетра хорда» уже встречалась нам в календарных звукорядах. Вторая, отвечающая ей попевка «летнего» звукоряда интонируется в нисходящем движении и «оминовенном» наклонении<sup>1</sup>. По сути дела, в начальной фразе ладовые опоры не утверждаются и тоника остается неясной. Вторая музыкальная фраза напева как бы подводит итог начальному «мажорному» взлету и «оминовенному» ниспаданию в монолитной квинтовой «волне» минорного наклонения.

Как же определить ладовую структуру напева? Нам думается опять-таки, что ее нельзя определять, а нужно лишь объяснить, раскрывая путь, следуя которому мелодия песни

<sup>1</sup> Говоря о совпадении мелодического контура данных попевок с «летним звукорядом», мы не предполагаем каких-то ассоциативно-образных связей музыкального содержания анализируемой мелодии с календарными песнями. Мы лишь констатируем факты, что такие попевки уже были освоены в древнем слое календарной песенности.

не сразу, а лишь постепенно, через временные ладовые опоры, образующиеся в разнородных интонациях, приходит к оформившемуся ладовому устою.

Напев «Татарского полона» принято определять как основанный на дорийском ладу. Вряд ли это целесообразно. Дорийский лад, как таковой, подразумевает близкое, ощущаемое сопоставление минорной ячейки интонирования с «высокой» секстой. В данном случае такое сопоставление отсутствует. Нам кажется, что лад приведенной песни можно определять «дорийским», только исходя из чисто формальных данных, упуская существо мелодического развития.

Итак, мы привели три напева, построенные на одном и том же звукоряде и завершающиеся тождественной тоникой. К слову говоря, примечательно, что все эти напевы построены в шестидольном размере, редко встречающемся в русской народной песенности. Но как непохожи эти напевы друг на друга по своему музыкальному содержанию и ладовой структуре! Все имеют, каждый свою, сложную форму ладообразования, хотя сами по себе просты.

Мы уже говорили о том, что предусмотреть все формы образования сложных ладовых структур невозможно, как невозможно предусмотреть и систематизировать все разновидности музыкального содержания народных напевов.

Можно охарактеризовать и систематизировать лишь наиболее часто встречающиеся приемы сложного ладообразования. Однако эта большая и трудоемкая, хотя и выполнимая, работа не входит в круг задач нашего исследования. Поэтому, говоря о сложных формах ладообразования, мы ограничились изложением общих принципов и на конкретных примерах сделали попытку применить анализ ладовых структур, идущий не от заранее предписанных схем, а от непосредственного восприятия интонирования народно-песенной мелодики.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

За последние годы, точнее говоря, в течение последних пятнадцати или двадцати лет проблема ладообразования исконно русских народных песен не находит отражения в трудах, посвященных вопросам музыкальной фольклористики. Авторы работ, так или иначе связанных с изучением народной песенности, в случае необходимости дают краткие определения ладовой структуры напевов, на которые им приходится ссылаться. Этим и завершается их соприкосновение с проблемой ладообразования народно-песенной мелодики. При этом каждый автор дает ладовой структуре одних и тех же напевов свое определение,



основанное на принятой им точке зрения. Однако никто из авторов не утруждает себя тем, чтобы обосновать свои взгляды. Проблема ладообразования, как таковая, обходится.

Если научная проблема не обсуждается в специальной литературе, то в основе этого может — по нашему мнению — лежать одна из трех причин. Во-первых, она не затрагивается в том случае, если потеряла свое значение и, следовательно, не возбуждает интереса, иначе говоря — если проблема снимается с повестки дня самой жизнью. Во-вторых, о проблеме перестают говорить тогда, когда она решена, или, во всяком случае, по важнейшим ее вопросам достигнуто взаимопонимание. Наконец, в-третьих, она замалчивается в том случае, если запутана и решение ее заведено в тупик, где стыдливо прикрыто фигурами листками частных, формальных определений или общих, ничего не выражающих фраз.

Молчание, которое за последнее время сопутствует в фольклористике проблеме ладового строения народных песен, кажется нам дурным признаком того, что она погребена — на время, конечно, — в одном из тупиков музыкознания.

Мы уверены в том, что, если бы нашим крупнейшим фольклористам предложили, на предмет определения ладовой структуры, ряд народных песен, эти фольклористы оказались бы на положении библейских строителей вавилонской башни, которые не сумели достроить ее потому, что вдруг заговорили на разных языках и перестали понимать друг друга.

Вместе с тем проблема ладообразования народных песен является одним из коренных вопросов музыкальной фольклористики, правильное решение которого имеет большое значение и для музыкознания в целом.

Следует честно признаться в том, что на сегодня проблема ладообразования остается нерешенной. Нерешенной потому, что — с нашей точки зрения — сама постановка вопроса неоднократно оказывалась методологически ошибочной. Методологическая ошибка коренилась в том, что исследователи ладообразования народной музыки всегда пытались подвести под структуру ладов фундамент какой-либо научно разработанной системы ладовых сопряжений, забывая о том, что объяснение и, следовательно, решение всех проблем народного творчества должно искать только в самой природе народного творчества, иначе говоря, в чисто жизненной его обусловленности.

Мы попытались установить новый угол зрения на проблему ладообразования народных песен, исходя из осознания самих истоков становления народно-песенной мелодики. Мы предложили иной, новый метод исследования ладовых структур, излагая этот метод лишь в основных чертах и проверяя его на анализе отдельных частных случаев формирования песенной мелодики. Мы пытались по-новому поставить вопрос, ни в какой мере не претендуя на его решение.

Если предлагаемый нами метод будет в дальнейшем опровергнут дружными усилиями фольклористов, которые решат проблему иными путями, мы все же будем считать наши намерения осуществленными, так как надеемся, что предлагаемая работа вызовет споры, а в спорах родится истина.

## УКАЗАТЕЛЬ

### I. Публикации

1. Белорусские народные песни. М., Музгиз, 1941. № 18.
2. Былины Ивана Герасимовича Рябинина-Андреева. Петрозаводск, 1948. № 21.
3. Былины Севера, т. II. Изд. АН СССР, 1951. № 32.
4. Григорьев А. Архангельские былины и исторические песни, ч. I. СПб, 1901. №№ 20, 1—2.
5. Исторические песни XIII—XVI веков. Изд. АН СССР, 1960. № 34.
6. Песни Пинежья. М., Музгиз, 1937. № 17.
7. Песни русского народа. Записал слова Ф. М. Истомин, напевы — С. М. Ляпунова. СПб, 1899. №№ 22, 27.
8. 50 песен русского народа. Положил на голоса И. В. Некрасов. М., 1903. № 1—1.
9. Рубцов Ф. Песни Ленинградской области. М., «Советский композитор», 1958. №№ 33, II—2, III—3, 5, 6, 8.
10. Русские народные песни, записанные в Ленинградской области. Л., Музгиз, 1950. №№ 25, 26.
11. Русские народные песни Поволжья. Изд. АН СССР, 1959. № 19.
12. Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях. Изд. АН СССР, 1956. №№ I—4, II—6.
13. Русские частушки. Составитель Н. Котикова. Л., Музгиз, 1956. №№ 1—5—9, 11, 12.
14. Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. I. М., 1906. № 24.
15. Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. II. М., 1911. №№ 1, I—3.
16. Хор имени Пятницкого. 30 русских народных песен. М., Музгиз, 1939. № 29.
17. Ягора ў А. Народные песні з мэлёдыямі. Менск, 1928. № 4.

### II. Рукописи

1. Зубов М. Белорусские народные песни, записанные в Могилевской губ. (ИРЛИ АН СССР). №№ 9, III—I.
2. Котикова Н. Песни Псковской области. №№ II—3—5.
3. Материалы Института истории АН БССР. №№ 5, 7, 11.
4. Материалы Кабинета народной музыки Московской консерватории. № 14 (цит. по книге: Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество, вып. I. М., Музгиз, 1955).
5. Рубцов Ф. Песни Смоленской области (ИРЛИ АН СССР). №№ 2, 3, 6, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 30, 31, II—1, III—2, 4, 7.

<sup>1</sup> Цифры, помещенные после наименования источника, обозначают номер, под которым заимствованный из данного источника музыкальный пример помещен в настоящей работе. Двойные цифры указывают: первая — римская — таблицу, вторая — номер помещенного в ней напева. Большинство музыкальных примеров — для удобства их сравнения — транспонировано, что в каждом отдельном случае не оговаривается.