

III. Трещадская



ОСНОВНЫЕ
КОМПОЗИЦИОННЫЕ
ЗАКОНОМЕРНОСТИ
МНОГОГОЛОСИЯ
РУССКОЙ
НАРОДНОЙ ПЕСНИ



Музгиз. Ленинград
1961

III. Бершадская

ОСНОВНЫЕ
КОМПОЗИЦИОННЫЕ
ЗАКОНОМЕРНОСТИ
МНОГОГОЛОСИЯ
РУССКОЙ НАРОДНОЙ
КРЕСТЬЯНСКОЙ
ПЕСНИ



Под редакцией

Х.С.КУШНАРЕВА

Государственное музыкальное издательство
Ленинград

1961

ПРЕДИСЛОВИЕ

Народное искусство — одна из важнейших сторон национального искусства в целом. В отточенных, отшлифованных коллективном высокохудожественных формах народное искусство, в частности русское, отражает всю многовековую историю, все самые сокровенные мысли, чувства и чаяния своего народа.

В развитии профессиональной музыкальной культуры народное музыкальное творчество является неисчерпаемым питающим родником.

Мелодика народной песни, специфика ее лада, ритмики, своеобразии многоголосия послужили основой системы средств музыкальной выразительности композиторов-профессионалов. Претворяя в своем творчестве интонации русской народной песни, русские композиторы создают свой оригинальный язык. В особенностях русской классической гармонии и полифонии с необычайной ясностью ощущается влияние народного многоголосия. Поэтому естественно, что теоретическое осмысление закономерностей русской народной песни и, в частности, ее многоголосия может оказать большую практическую помощь как в деле осознания наследия прошлого, так и в деле создания национального музыкального языка современности.

Проблема многоголосия русской народной песни разработана пока еще очень мало. Если ладовая и мелодическая ее сторона издавна привлекала внимание передовых деятелей музыкальной культуры (можно назвать, например, такие работы, посвященные исследованию ладовой и интонационной стороны русской народной песни, как: «О древнерусском песнопении» и «Русская народная и так называемая общая музыка» В. Ф. Одоевского; «Русская народная песня как предмет науки» А. Н. Серова; «Русская народная музыка» П. П. Сокальского и др.), многоголосие ее до конца прошлого столетия не только не изучалось, но даже не всеми признавалось за реально существующий факт (см. работы

Ю. Н. Мельгунова и А. М. Листопадова о спорах по этому вопросу на заседаниях Русского географического общества).¹

Впервые проблема многоголосия русской народной песни была поставлена Ю. Н. Мельгуновым в теоретической статье, открывающей его сборник «Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные» (1879). В этой статье Мельгунов определяет русское народное многоголосие как полифоническое, образованное сочетанием в единое целое различных мелодий, каждая из которых «самостоятельна... и красива сама по себе». В этой же статье Мельгунов устанавливает и другое важное положение: голоса песни, по его мнению, представляют собою не что иное, как варианты одной и той же мелодии.

К аналогичным выводам приходят и другие собиратели русских песен: Н. П. Пальчиков (Крестьянские песни, записанные в селе Николаевка, Мензелинского уезда, Уфимской области); В. П. Прокунин и Н. М. Лопатин (Сборник русских народных лирических песен).

Своим сборникам авторы предпосылают статьи, в которых высказывают свою точку зрения на характер русского народного многоголосия, в целом совпадающую с точкой зрения Мельгунова.

В 1904 и 1909 годах выходят в свет два выпуска народных песен, собранных Е. Э. Линевой. Это первые фонотрафические записи народного многоголосия. Сборники предваряются статьями, в которых автор живо и красочно описывает народные хоры, народную манеру исполнения. Линева, как и ее предшественники, определяет народное многоголосие как полифоническое, но она рассматривает песни прежде всего с эстетической стороны, то есть с точки зрения того, что и как выражает в многоголосном исполнении народный хор.

Перечисленные выше работы лишь констатируют факт многоголосности народного пения и дают его общую характеристику, не вдаваясь в теоретическую сторону вопроса.

Принципиально новым подходом к изучению народного многоголосия отличается вышедшая в 1923 году работа А. Д. Кастальского «Особенности народнорусской музыкальной системы». В дополненном и переработанном виде она опубликована под названием: «Основы народного многоголосия» в 1948 году, уже после смерти автора.

¹ Небезынтересно, что в то время как в России в 80-е годы велись споры о том, многоголосна ли русская песня, в Германии Р. Шуман в своей «Новой музыкальной газете» за 1834 г. опубликовал статью музыканта, слышавшего пение крестьян, работавших на строительстве Исаакиевского собора, в которой говорится: «Каждый голос поет свою мелодию, все голоса фугообразно переплетаются, захватывая почти все тоны аккорда, но сохраняя свою мелодическую природу... Подобный естественный хор производит глубоко своеобразное впечатление».

Кастальский подходит к изучению народного многоголосия сугубо теоретически: он ставит своей задачей вскрыть композиционные закономерности народного многоголосного пения, резко выступая против тенденции рассматривать эти закономерности сквозь призму академических норм. В этом стремлении обобщить объективные закономерности народного искусства, привлечь внимание читателей к вопросу о самобытности русского народного многоголосия — огромная заслуга Кастальского. В своей работе Кастальский ставит и чисто практические задачи: научить сочинять в духе народной полифонии. Им проанализирован, систематизирован и обобщен огромный материал, выведены интереснейшие закономерности вертикальных соотношений голосов многоголосной песни. К сожалению, правильно ставя вопрос в начале своего исследования о том, что многоголосие народной песни в принципе полифонично, Кастальский затем свое внимание обращает преимущественно на соотношение созвучий, правда делая при этом ряд интересных выводов (в частности, о типичности образующихся в пентатонном ладу созвучий, о характерности для пентатонного лада кварттовых сочетаний и т. д.). Но такой односторонний подход к изучаемому вопросу приводит его к необходимости мельчить выводы, придавать частностям значение общих закономерностей; многие из рассматриваемых им явлений можно было бы объяснить более просто, исходя из логики мелодического движения. Следует отметить, что и его освещение ладовой стороны русской народной песни страдает некоторой ограниченностью. В основном он исходит из ангеми-tonного пентатонного лада или из полных семиступенных диатонических ладовых систем, в то время как русской народной песне свойственно и множество иных разнообразных по объему ладов.

Исходя из всего вышесказанного, следует заключить, что работа Кастальского в своей теоретической части не может полностью удовлетворить требования советского музыковедения. Подробную и глубокую критику второй из названных работ Кастальского дает в предисловии к ней В. М. Беляев.

В 1939 году вышла книга Н. А. Гарбузова «Русское народное многоголосие». Работа эта построена на применении к изучению русской народной песни теории многоосновности ладов и созвучий и, в силу недостаточной обоснованности самой теории, не может быть оценена положительно.

В 1948 году в № 2 журнала «Советская этнография» была опубликована статья Е. В. Гиппиуса «О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — начале XIX века». Работа эта носит историографический характер и никаких обобщений теоретического порядка не дает.

Наконец, в 1951 году вышла из печати работа Л. В. Кулаковского «О русском народном многоголосии». Работа эта в своих

существенных чертах отличается от всех предыдущих работ о русском многоголосии. Она дает новое направление в области изучения русской народной песни. Наиболее ценной в ней является правильность ее исходных позиций: это, во-первых, признание в русском народном многоголосии особого склада, отличного от обычных гомофонического и полифонического складов; во-вторых, подход к изучению русского многоголосия с точки зрения присущих ему особых закономерностей сочетания голосов. Эти исходные установки привели к ряду правильных выводов и заключений. К их числу относятся, например, заключения об интонационной родственности основного голоса и подголоска, о характере произнесения словесного текста в многоголосии, о закономерности образования вертикали и т. д.

В то же время автор, очевидно, не ставил перед собою задачи охватить весь имеющийся в настоящее время фольклорный материал. Он ограничивает круг исследуемых песен лишь записями Линевой. В результате данного обстоятельства в работе Кулаковского получает освещение только один из складов многоголосия русской народной песни — подголосочно-полифонический, в то время как этот склад, при всей его характерности, не является единственным в русской песне: многоголосию песен каждой из различных областей присущи своеобразные черты. Следует отметить далее, что при принципиально правильном подходе к изучению многоголосия автор мало останавливается на анализе ладоинтонационной стороны мелодий русской народной песни, что затрудняет более широкое раскрытие закономерностей образования подголосков и их соотношения с основной мелодией песни. Наиболее полное освещение этот последний вопрос нашел в учении автора о двухфазности. Но и это положение нуждается, с нашей точки зрения, в существенных поправках. Действительно, подголосок в многоголосной песне очень часто звучит как продолжение мелодии основного голоса или, напротив, как ее менее развитый вариант; но это, однако, не значит, что сами исполнители воспринимают многоголосие как сокращенное во времени изложение одноголосной музыки. А именно так это может быть понято в трактовке Кулаковского.

Необходимо остановиться на определении Кулаковским сущности русского народного многоголосия в сравнении его с имитационно-полифоническим и гомофонным складами. Кулаковский определяет русское многоголосие как мелодический стиль и усматривает его сущность в том, что этот стиль (склад) служит наиболее полному развитию «мелодийно-песенного образа во всей его красоте, во всей полноте и яркости».¹ Иными словами,

¹ Л. Кулаковский. О русском народном многоголосии. Музгиз, М., 1951, стр. 87.

по Кулаковскому, сама мелодия песни полностью раскрывается лишь в многоголосии, так как основная нить ее переходит из голоса в голос.¹

Безоговорочно это определение принять нельзя, так как полностью справедливо оно лишь для некоторых частных случаев. Но оно позволяет с новой стороны раскрыть тезис о единстве коллективного и индивидуального в народном песнетворчестве и с этой точки зрения несомненно заслуживает внимания.²

Учитывая все сказанное, необходимо еще раз отметить, что работа Кулаковского — ценное и, можно сказать, основополагающее исследование русского народного многоголосия.

Настоящая работа не претендует на то, чтобы дать исчерпывающее освещение всех вопросов многоголосия русской народной песни, да это и вообще вряд ли возможно в рамках одного исследования. Ведь рассмотрение многоголосия можно вести с самых различных сторон: со стороны эстетической, то есть с точки зрения того, как тот или иной склад многоголосия связан с художественным образом песни; со стороны этнографической, со стороны композиционной. Лишь эту последнюю задачу и ставит перед собой автор. В работе делается попытка выяснить и теоретически обобщить композиционные закономерности многоголосия русской народной песни.

Как показывает анализ, каждый из складов русского народного многоголосия находится во взаимобусловленной связи с ходом развития мелодического, а следовательно, и ладового начала. В соответствии с этим в настоящей работе анализу многоголосных складов предшествует краткое рассмотрение (описание) основных особенностей ладового и мелодического строения песни.

Во многих вопросах, связанных с теорией лада и мелодики, автор опирается на исследование Х. С. Кушнарева «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки». Исследование это, будучи посвященным анализу армянской монодии, в своей теоретической части ставит и разрешает важнейшие общие вопросы теории ладообразования, применимые к музыке любой национальности. В частности, теории первичной и вторичной переменности лада, ладовой антитезы, интонационного цикла полностью применимы к русской народной песне и во многом помогают осмыслению закономерности образования и развития ее лада и мелодии.

Предлагаемое вниманию читателя исследование представляет собою несколько переработанный вариант диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, защищенной в Ленинградской консерватории 22 июня 1954 года.

¹ Л. Кулаковский. О русском народном многоголосии, стр. 54.

² Там же, стр. 88.

Научным руководителем диссертации был, ныне покойный, Христофор Степанович Кушнарев. Он же взял на себя труд по редактированию настоящей работы при подготовке ее к опубликованию.

Тем, что работа завершена и выходит в свет, автор бесконечно обязан его мудрым советам, неизменному участию и постоянной помощи.

Автор приносит глубокую благодарность доценту Феодосию Антоновичу Рубцову за множество ценных советов и консультаций.

Отдел I

ОБЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ МНОГОГОЛОСИЯ РУССКОЙ ПЕСНИ

ВВЕДЕНИЕ

Русская народная песня — явление весьма многообразное. Она создавалась в различные эпохи, при разнообразных жизненных условиях, в различных областях, что в целом и явилось основанием для возникновения различных ее жанров и различных форм.

Наиболее ранним слоем песен, относящимся еще к первобытно-общинному строю, являются песни трудовые и обрядовые, в первую очередь календарно-обрядовые. Связанные в основном с речевыми возгласами-сигналами, эти песни основывались на коротких попевках и отличались примитивностью ладо-интонационного строя, мало развитым складом многоголосия.

В характере содержания песен этого круга, однако, намечались некоторые различия. Среди них можно было встретить песни более «объективные» по своему эмоциональному строю — величальные, игровые и т. п. С другой же стороны, в некоторых из них находили себе место и более лирические настроения и высказывания. Так внутри древних трудовых и календарных песен, внутри старинных обрядов зарождалось все многообразие жанров современной народной песни.

Несколько позднее возникают песни бытовые обрядовые а также былинные и ранние исторические, многие из которых имеют значительно более развитые лад и мелодию. Однако наиболее развитой, распевной мелодией обладают песни лирические, появившиеся в значительно более поздний период. В лирических песнях с наибольшей силой раскрывается внутренний мир человека, мир его переживаний, с наибольшей силой дается выход нахлынувшим мыслям, чувствам и чаяниям. Поэтому с расцветом лирического начала в народной песне развивается и ее мелодическая сторона, приобретая небывалую до того времени силу и широту распева. Наиболее поздние по времени возникновения

частушки отличаются своим гармоническим складом и особым типом мелодии.

Песни, относящиеся к различным жанрам — обрядовые, лирические, плясовые, эпические и пр., различаются между собою как по своему содержанию, так и по композиционным особенностям. Различия наблюдаются и среди песен, относящихся к одному и тому же жанру, в зависимости от того, в какую эпоху они создавались, где они бытуют, какие эмоции в них особенно подчеркиваются. Так, например, мелодии архаических лирических песен, возникающих внутри свадебно-обрядового цикла, заметно отличаются от мелодии более поздней развитой лирической песни. Различия наблюдаются и между мелодиями внутри жанров былинной или эпической песни, в зависимости от того, преобладают ли в них эпичность, сказ, повествование или выражение переживания, связанного с описываемым событием, и т. д.

С точки зрения территориально-областных различий особенно ярко в стилистическом отношении отличаются друг от друга песни северных и донских областей. Песни же Средней Руси образуют своего рода центр и, обладая своеобразными чертами, в то же время включают в себя многие признаки, свойственные северным и южнорусским песням. Несомненным является тот факт, что ладо-интонационное различие северных и донских песен, так же как и различие говора, диалекта, обусловлено определенными историческими причинами. Однако подробное выяснение этих причин не может входить в задачи данной работы. С точки зрения ладо-интонационного строения северные песни отличаются преобладанием гемитонных ладов, характерным распевам с обилием длительных опеваний опорных тонов мелодии, сравнительно небольшим диапазоном, узорчатым, прихотливым ритмическим рисунком. Южнодонской песне, напротив, свойственно преобладание ладов ангемитонных (бесполутоновых) или хотя бы сохраняющих отдельные черты ангемитонности, широкие диапазоны напевов, отсутствие попевок орнаментального характера, столь свойственных северному распеву, более строгий ритм.

Одной из существенных сторон бытования русской народной песни является вариантность ее исполнения. Народные певцы, исполняя многострофную песню, обычно избегают буквальных повторений исходной строфы и в музыкальный текст каждой из следующих строф вносят вариантыные изменения. Это способствует появлению тематического развития внутри песни, а с другой стороны, на той же вариантной основе, и образованию сложных многоголосных форм.

Многоголосный склад является характерной чертой русской народной песни, выделяющей ее из многих национальных культур, песни которых в большинстве своем монодичны.

Детальный анализ дает возможность установить некоторые, наиболее общие принципы образования многоголосия, свойственные песням всех областей. Очевидно, эти закономерности являются наиболее общими для всей русской народной песни. Можно утверждать, что при всем различии областных стилей исходный принцип построения многоголосия во всей русской песне одинаков и заключается он в следующем: в народном хоровом исполнении каждый певец, сохраняя полное согласие с другими певцами, вносит свой нюанс в трактовку мелодии. И, в отличие от пения профессионального, эта индивидуальность трактовки обнаруживается не только в манере исполнения, но и в моментах композиционного порядка, например в неполном совпадении музыкального текста одного певца с музыкальным текстом других. Таким образом, при исполнении песни хором, то есть одновременно несколькими певцами, сочетаются творческие трактовки мелодии, в той или иной мере различающиеся между собой, иначе говоря, — более или менее близкие друг другу варианты. В результате подобного сочетания общий склад песни определяется как многоголосный. Соотношение общего и частного в русской многоголосной песне исключительно верно подмечено Линевой: «Хор народный поет не как один человек, а как много людей, одушевляемых общим чувством. . . Он состоит из певцов, которые изливают в импровизации свое чувство, стремятся каждый проявить свою личность, но вместе с тем заботятся о красоте общего исполнения». Иными словами, основным принципом, определяющим закономерности любого склада русского народного многоголосия, является объединение индивидуального и коллективного начал.

Генетически русское многоголосие неразрывно связано с ходом развития мелодической, а следовательно, и ладовой стороны народной песни. Естественно поэтому, что различный характер ритмо-интонаций песен, бытующих в разных областях или относящихся к разным жанрам, находится во взаимобусловленной связи с различными складами многоголосия. Но какие бы формы ни принимало оно в разных областях и жанрах, принцип единства коллективного и индивидуального, принцип обязательной выразительности и осмысленности мелодии каждого из голосов хора всегда сохраняется. И хотя в теоретических трудах этот принцип был осознан лишь в конце прошлого века, практически русские композиторы, уже начиная с Глинки, ощущали и, по-видимому, осознавали эту особенность русского народного многоголосия, претворяя ее в своих произведениях.

Композиционные закономерности народного многоголосия нельзя представить себе как застывшую, раз и навсегда данную, неизменяющуюся сумму норм и приемов. Наоборот, закономерности эти обнаруживают большую пластичность, они непрерывно

эволюционируют, развиваются и, сохраняя основные тенденции, рождают новые виды, приемы, новые склады, так же как эволюционирует сама мелодика народной песни. Но при всех изменениях, которым подвергается песня в процессе ее бытования, сила охранительной традиции настолько велика, что в большинстве своем песни раннего исторического происхождения и при исполнении их в современности сохраняют многие первоначальные черты.

Сравнение многоголосных песен более древних с более поздними позволяет высказать предположение, что многоголосный склад их можно представить себе как явление, исторически развившееся из унисонного пения. В песнях, принадлежащих к наиболее ранним жанрам, унисонное начало является преобладающим, и лишь в более поздних песнях появляется развитое многоголосие. Наличие унисонности в ранних песнях характерно для музыки любых областей, какие бы формы в дальнейшем ни принимало многоголосие. Наиболее примитивные формы многоголосия, запечатленные в некоторых песнях (например, некоторых пинежских, отдельных воронежских), дают основание заключить, что в процессе одновременного исполнения песни несколькими певцами, в результате варьирования каждым из них напева, происходят расслоения, носящие эпизодический, а первоначально и как бы случайный характер. В более развитых песнях расслоение голосов приобретает более существенное значение: отдельные голоса, согласуясь в своем движении, индивидуализируются, а иногда и противопоставляются друг другу; вычленяется главный голос, ведущий, направляющий, и подголоски, дополняющие, колорирующие или противопоставляемые; вырабатывается осознанное отношение к выразительности возникающих по вертикали созвучий, как и осознание качества этих созвучий.

В песнях с наиболее примитивным складом индивидуализация отдельных, отслаивающихся от общего мелодического ствола ритмо-интонаций крайне незначительна. На этой же ступени развития многоголосия наблюдается наличие таких, иногда жестких, диссонансов, которые, вероятнее всего, являются не результатом задуманного художественного эффекта, а следствием невыработанности еще принципов согласования голосов. Таким образом получается так называемое гетерофонное многоголосие — наиболее примитивный многоголосный склад, в котором нет подразделения голосов на главный и подголашивающий, нет и вообще дифференциации их функций в образовании формы в целом, а существуют лишь эпизодические расслоения одной мелодии. Здесь не приходится искать противопоставления разных планов, типичного для полифонии в основном смысле этого слова. По существу, дело здесь сводится к незначительным разногласиям,

возникающим при исполнении только одной мелодии. Поэтому в гетерофонном многоголосии унисонное движение является преобладающим.

В гетерофонном многоголосии можно встретить самые различные сочетания голосов по вертикали и любые последования созвучий вплоть до параллельных секунд, образующихся в пределах данного лада. Однако можно отметить, что отношение народных певцов к такого рода диссонирующим сочетаниям, особенно если они появляются на сильных долях или при прямом движении, отнюдь не является безразличным. Как показывает наблюдение, при исполнении даже очень примитивных песен исполнители от строфы к строфе стремятся избавиться от созвучий диссонирующего характера и вносить в этом смысле в исполнение упорядоченность. Иначе говоря, отбор звучаний осуществляется в процессе живого исполнения.

На последующих же этапах развития многоголосия параллельные диссонансы почти исчезают; избегается и прямое движение к диссонансу; они берутся чаще всего в косвенном движении. Эволюция отношения к диссонансам и консонансам происходит одновременно с развитием ритмо-интонационной стороны. Вырабатываются попевки, органично сочетающиеся друг с другом по вертикали. Так, например, рождается типовая формула двухголосного каданса, образующегося путем нисхождений параллельных терций к тонике; формируются некоторые типовые попевки, одни для запева, другие для внутрислогового распева, иногда общие для всей русской песни, иногда специфичные для определенной местности. Мелодии каждого из голосов хора становятся все более индивидуализированными.

Сплошное унисонное пение появляется в более редких случаях. В более развитом подголосочном многоголосии собирание голосов в унисон происходит в определенные узловые моменты напева. Развивается ощущение качества образующихся по вертикали созвучий, их выразительной значимости. В частности, это выражается и в образовании ленточного голосоведения параллельными терциями или трезвучиями — одного из распространенных приемов русского народного многоголосия, особенно в среднерусской лирической песне. Одновременно с этим идет и процесс осознания ладовых функций некоторых аккордовых образований, из которых наиболее типичными являются последования, возникающие на тонах трихордов. Развиваются также квартово-квинтовые связи созвучий с оттенком тонико-доминантовых и тонико-субдоминантовых соотношений, наиболее характерных для песен, связанных с движением, — плясовых, частушечных, солдатских-маршевых.

Все эти типы более сложного многоголосия в исторически более поздних песнях являются результатом развития идейно-

эмоциональной стороны народного песнетворчества, расширения и обновления круга идей и образов. Итак, композиционно это выражается прежде всего в более развитой ладо-интонационной стороне мелодии — в преимущественном использовании ладов больших объемов (диапазонов), формировании ярких тематических попевок и широком распеве мелодии; в области же многоголосия — во все большей ритмо-интонационной индивидуализации голосов, в сложных сочетаниях последних и т. д. В таком многоголосии, при предельно высоком значении мелодического начала, вертикаль не является результатом случайных сочетаний, а выступает как вполне осознанное средство выразительности.

Так постепенно из примитивного гетерофонного пения вырастает народное многоголосие подголосочно-полифонического склада, а иногда и склада с развитым аккордово-гармоническим началом.

Особо следует отметить место имитации в русской народной песне. Хотя имитация никогда не становится ведущим принципом развития, в отдельных песнях элементы ее можно наблюдать: эпизодически появляются ритмические, а подчас и интонационные ее формы.

Как следует из сказанного, развитие русского многоголосия происходит в тесной и взаимообусловленной связи с развитием мелодического, а следовательно, и ладового начала. Поэтому при исследовании многоголосия русской песни в первую очередь надо исходить не из анализа ладо-гармонической стороны песни, а из анализа мелодии, особенностей ее развития, характера интонаций, принципа варьирования ее народными певцами. Образующиеся же по вертикали созвучия, особенно в ранних формах многоголосия, следует рассматривать в тесной, неразрывной связи с мелодикой, как результат сочетания в одновременности нескольких мелодических линий: надо помнить, что известную самостоятельность в музыкальном развитии эти созвучия получают лишь в некоторых сложных, позднейших формах многоголосия.

В соответствии с этим основным положением переходим к анализу ладо-интонационной стороны народной песни.

Глава 1

ЛАДОВЫЕ И ИНТОНАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Основные закономерности ладообразования

Лады русской народной песни основываются на звукорядах нетемперированного строя. Наиболее постоянно чистыми в этих

звукорядах являются интервалы квинты и квинты, остальные же могут варьироваться. Варьирование это применяется обычно с целью подчеркнуть ладовые отношения, усилить тяготения неопорных тонов и тем самым укрепить опорные.

Из опорных тонов лада необходимо прежде всего выделить тонику. В большинстве ладов русских народных песен тоника более или менее определена. Правда, в отдельных случаях можно встретить так называемую первичную переменность лада,¹ то есть наличие на одном и том же участке мелодии двух (или нескольких) опорных тонов, звучащих одинаково устойчиво. Но значительно более распространены лады с тоникой, определенно закрепившейся на каком-либо одном тоне. Если в таких ладах и возникает переменность, то эта переменность уже другого качества: новая тоника здесь появляется после того, как старая (первая) полностью выявилась. В результате этого возникает род отклонения. Некоторые песни начинаются и завершаются в одной тональности (см. пример 7). В других же модулирование происходит в конце песни (см. пример 35).

Наиболее типично расположение переменных тонок на интервал секунды, терции или квинты друг от друга. При секундовой переменности верхняя тоника обычно бывает минорной, нижняя мажорной. При терцовой — наоборот: верхняя мажорная, а нижняя минорная. При квинтовой обе тоники чаще бывают одного наклонения. Иногда переменный лад имеет и три тоники, и тогда тоны, принимающие на себя тонические функции, вместе взятые, образуют трихорды (трихорд в кварте или трихорд в квинте), лежащие, как известно, в основе одной из типичнейших интонаций русской песни.

Характерной чертой ладов русских народных песен является то, что тоника в этих ладах почти всегда располагается в одной октаве. Тон, расположенный на расстоянии октавы от тоники, выполняет иные функции. Таким образом, если лад охватывает диапазон больше октавы, то он оказывается содержащим фактически не 7, а 8—9 ступеней, причем ступени, появляющиеся в новой октаве, обладают своими особыми ладовыми свойствами. Это необычайно обогащает лад. Например, в песне: «Закатилось красно солнышко» (пример 1) тоникой является *фа* первой октавы.² Появляющийся же в процессе распева тон *фа* второй октавы совершенно не обладает устойчивостью; он воспринимается как новое средство опевания, на нем мелодия не останавливается.

¹ См. Х. С. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Музгиз, Л., 1958, стр. 38.

² Здесь и далее текст в примерах дается в общепринятом написании.



Благодаря такой монотоникальности среди русских песен очень широко распространены лады, звукоряд которых уходит вверх в сторону бемолей, а вниз в сторону диэзов.¹

Помимо тоники, для ладов многих песен характерно наличие и других опорных тонов. Тоны эти располагаются чаще всего вверх от тоники на расстоянии терции, кварты или квинты, создавая соответственно лады с терцовой, квартовой, квинтовой опорой.

В одних случаях побочная опора выявляется определенно на одном каком-нибудь тоне. В других же случаях побочная опора может перемещаться с одного тона на другой. Так, в песне «С Костромы, Костромы» (см. пример 18) тоникой лада является тон *си*, а побочной опорой тон отчетливо определяется на тоне *фа-диез*. Лад этой песни, таким образом, имеет квинтовую основу.

В песне же «Вылетает мой соколик» (пример 2), при определенной тонике *фа*, побочная опора возникает попеременно то на *си-бемоль*, то на *до*:



Опорные тоны образуют как бы костяк лада, его основу. Весьма важно отметить то обстоятельство, что при наличии более двух опорных тонов в ладу, тоны эти, взятые вместе, образуют чаще всего трихорд. Напомним, что трихордовым являлось и наиболее типичное соотношение переменных тоник. Иными словами, трихорд даже во многих простейших песнях является опорой лада. Данное обстоятельство играет огромную роль в

¹ См. X. С. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, стр. 48 и 318.

установлении закономерностей многоголосия народной песни, что подробно будет рассмотрено ниже.

В некоторых песнях побочный опорный тон настолько подчеркивается, что принимает значение как бы ладовой антитезы, то есть противопоставляемого тонике опорного тона,¹ еще более способствуя укреплению последней. При наличии антитезы мелодия устремляется к ней от тоники, опевая ее, опираясь на нее как на тон, на время как бы оттесняющий тонику на второй план, в результате чего позже возникает более острая необходимость возвращения интонации к тонике и закрепления последней. При подобном движении между тоникой и антитезой возникают противоречивые отношения, которые находят свое разрешение в возврате в тонику. Поэтому напевы, основанные на ладах с антитезой, обладают особой напряженностью (см. примеры 18, 21, 22 и 111).

Перечисленные выше наиболее общие закономерности ладообразования проявляются в русской песне очень широко, на основе самых различных звукорядов — гемитонных, ангемитонных, — в самых различных диапазонах, при различном интонационном строе.

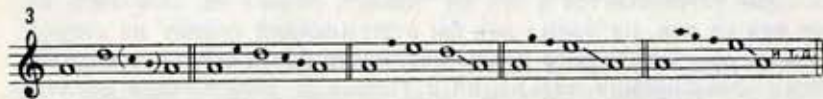
В каждой области, в связи со свойственным ей характером интонаций, развитие лада имеет свой путь, в результате чего лады, более характерные для одной области, менее характерны для другой или проявляются в ином интонационном строе. Так, на Севере можно часто встретить песни с ладами малообъемными, но уже содержащими полутоны. Наоборот, песни Дона даже при больших объемах являются преимущественно ангемитонными; малообъемные диатонические лады для них не характерны (см. отдел II, главы 1 и 4).

Поскольку в современных песнях любых областей в целом наблюдается тенденция к образованию полных диатонических (гемитонных) ладов, напрашивается предположение о двух возможных путях развития ладов в русской песне. Один путь — путь так называемого наслоения трихордов, создающих развитую пентатоническую систему и уже через нее приводящий к полной диатонике. Другой путь — путь развития полной диатоники через опевание опорных тонов.

Развитие лада через опевание, окружение тонов сводится к следующему: лады малого объема путем опевания опорных тонов близлежащими звуками включают в себя секундовые, в том числе и малосекундовые отношения, создавая гемитонные лады в объеме кварты или сексты, а затем и в объеме октавы, путем опевания уже не только опорных, но и опевающих тонов (при-

¹ См. X. С. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, стр. 363—364.

мер 3). Такой путь развития особенно характерен для ладов, имеющих антитезу, которая сосредоточивает вокруг себя особенно длительные опевания. Сама тоника в таких ладах опевается значительно меньше. Больших диапазонов они обычно не достигают, так как лад в данном случае развивается в сторону усиления гемитонного начала, а не расширения общего диапазона.



Другой путь развития лада, происходящий через наслоение бесполутоновых трихордов, а затем и пентатонных систем, раздвигает рамки лада вширь, выводя его за пределы октавы, при сохранении элементов ангемитонности (пример 4). В ладах такого типа антитеза выявляется значительно слабее. Поэтому для них менее характерны и длительные секундовые опевания. Полутоновые соотношения в них могут образоваться в результате объединения различных пентатонных систем, но они имеют здесь второстепенное значение (подробно см. отдел II, главу 4).



Итак, и тот и другой тип развития ладов в конце концов приводит к полной диатонике. Однако различие специфики интонаций продолжает сохраняться и в песнях диатонического лада, несколько сглаживаясь лишь в наиболее поздних, особенно лирических.

Особенности мелодии и ее формообразования

Многие общие черты можно заметить и в мелодике народной песни.

Песням, принадлежащим к наиболее древним жанрам, в первую очередь календарно-обрядовым, бытовым обрядовым, трудовым и некоторым эпическим, свойственна примитивная, малоразвитая мелодия. Эта примитивность мелодии выражается в небольшом ее диапазоне и малой распевности, а также в однообразии интонационного строя песен, в однотипности входящих в их состав попевок: мелодия в них обычно носит характер блуждания, раскачивания вокруг одной-двух ладовых опор, со слабо-выраженной главной опорой, без каких бы то ни было откristаллизовавшихся попевок.

Среди таких архаических песен намечаются два основных типа интонаций. В одном из них, преобладающем на Севере, интонации близки к интонациям причета; возможно, им они и были порождены. Наиболее характерными попевками в такой мелодии являются опевания опорных тонов звуками, расположенными от него на расстоянии большой или малой секунды (см. примеры 12—14).

Другой тип мелодии ранних песен характеризуется использованием одной-двух трихордовых попевок с различным порядком последовательности составляющих их звуков (пример 5). Длительные секундовые опевания мало свойственны такой мелодии.



Мелодии развитых песен часто образуются путем последования интонационных циклов.¹ Каждый из них в полном виде включает в себя три момента (три фазы):

1) подъем от тоника к побочной опоре, в большинстве случаев скачком;

2) опевание этой опоры, принимающее в разных песнях самые различные интонационные формы;

3) спуск от побочной опоры к тонике или плавным движением или скачком (см. пример 2).

Строение цикла в смысле соотношения фаз может быть различным. В одних превалирует одна фаза, в других другая. Встречаются также неполные циклы, начинающиеся прямо с опевания побочной опоры (см. пример 18), или, наоборот, исключают момент опевания, а представляющие собою лишь подъем к побочной опоре и спуск к тонике:



Две первые фазы интонационного цикла являются моментами наибольшего напряжения. Спуск от побочной опоры к тонике

¹ См. Х. С. Кушнаре в. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, стр. 418.

представляет собою, наоборот, момент разрядки, успокоения. В каждом цикле опевание побочной опоры представляет собою кульминацию. Чем сильнее выражена антитезность побочной опоры, тем, естественно, напряженнее и весь цикл, тем острее кульминация.

В простейших случаях объединения нескольких циклов вокруг общей кульминации еще не наблюдается, то есть еще не обнаруживается соподчиненность циклов между собой.

Более сложным является такое строение мелодии, в котором отдельные циклы находятся в соподчинении. В таких мелодиях каждый новый цикл является не просто повторением, а развитием предыдущего. Это достигается либо путем изменения диапазона в распеве нового цикла по сравнению с предыдущим, либо появлением в новом цикле новых ладовых опор, что создает переменный лад. Благодаря такому соотношению циклов в мелодии создается одна общая кульминация, организующая форму песни (пример 7). Мелодии такого типа свойственны в наибольшей степени лирическим песням более позднего происхождения.

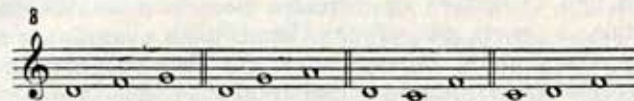


Необычайно важным моментом, характеризующим цикловое строение как новый этап в развитии мелодии, является факт появления в таких мелодиях некоторых устоявшихся типовых попевок — попевок-формул подъема к антитезе, спуска к тонике, кадансовых формул и т. д. Это выкристаллизовывание определенных попевок-формул является чрезвычайно важным, так как оно свидетельствует о накоплении типового попевочного материала, своеобразного попевочного фонда языка русской народной музыки.

Несмотря на интонационное разнообразие песен различных жанров и различных территориальных областей, необходимо и особенно важно отметить те общие черты, обороты, попевки, которые свойственны всей русской песне. Выявление таких попевок дает возможность наметить, хотя бы в самых общих чертах, попевочный состав русской музыки в целом, выявить наиболее общие ритмо-интонационные особенности русского народного мелоса. К таким особенностям можно отнести следующие:

1) ангемитонно-трихордовые попевки (пример 8), тоны которых либо непосредственно следуют друг за другом в любом порядке, как в примере 5, либо выделяются как опорные в инто-

нациях, основанных на более сложных ладовых структурах (см. примеры 2, 14);



2) ходы с тоники на верхнеквартовый опорный тон и обратно, придающие интонации плагальность (см. примеры 6 и 9);

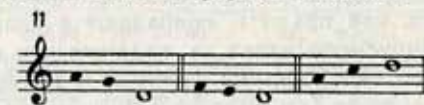


3) при опоре на верхнеквинтовый тон, что характерно главным образом для лирических песен, типична интонация, содержащая скачок с тоники на верхнесекстовый тон с последующим возвращением через верхнеквинтовый или верхнеквартовый тоны в тонику (см. примеры 10 и 125);



4) преобладание нисходящих форм движения над восходящими. Движение вверх бывает обычно коротким, чаще всего широкими интервалами, а возвращение к нижележащему опорному тону — длительно-поступенное или другим путем распетое (см. примеры 6, 7, 88);

5) формирование типовых формул каданса:



В области ритма в мелодиях русских народных песен можно наметить три основных типа ритмических соотношений.

К ритму первого типа относится ритм речитативного характера, вытекающий непосредственно из ритма словесного текста. Такой тип ритма наиболее свойствен песням обрядовым, причетным, а также некоторым, главным образом северным, былинным, т. е. тем, в которых особенно велика роль словесного текста как организующего и формообразующего начала.

Ко второму типу относится аperiodический ритм распева, основывающийся на переменном метре — метре с изменяющимся

размером тактов и, следовательно, с появлением сильных долей через неравные промежутки времени (см. примеры 61, 88).

Такой тип свойствен протяжным песням, главным образом лирическим, а также рекрутским, некоторым свадебным и т. п. На Дону такой ритм характерен и для былинно-исторических песен, которые там широко расппеваются.

Наконец, третий тип ритма — ритм периодизированный, основанный на равномерно пульсирующем метре. Он свойствен главным образом песням плясовым, частушечным, а также некоторым, преимущественно маршевым, солдатским песням. Иначе говоря, такой тип периодического ритма свойствен песням, связанным с определенными периодически повторяющимися движениями (см. пример 147).

Протяжные песни расппевного характера, имеющие в своей основе равномерно пульсирующий метр, в русской народной музыке появляются более редко.

В пределах этих общих ритмических категорий можно отметить особенности ритмического рисунка, возникающие в песнях разных областей. Так, для северных песен характерны ритмическая прихотливость, узорчатость, обилие мелких длительностей и разнообразие временных соотношений в пределах короткой фразы или мотива. По-видимому, длительные опевания тонов требуют и ритмического разнообразия напева.

Южным песням в целом свойствен более строгий ритм с менее сложным соотношением длительностей.

Переходя к вопросу формообразования русской народной песни, отметим в первую очередь его связь со словесным текстом.

Особенно наглядно зависимость музыкальной формы от словесного текста обнаруживается в песнях менее расппевных, в которых фраза текста часто полностью совпадает с музыкальной фразой. Акценты и моменты наиболее интенсивного расппева в музыке таких песен, как правило, совпадают с ударным слогом наиболее акцентированного слова, а кадансы — с окончательным слогом последнего слова фразы (иногда и неударенным). Например, в песне «Горы» (см. пример 35) трем фразам словесного текста соответствуют три фразы мелодии. Распев приходится на ударный слог («Горы вы, Валда́йские»). Каданс совпадает с окончательным слогом последнего слова фразы.

В более же расппевных песнях нередко на одно слово текста приходится целая фраза мелодии (как, например, в песне «Не одна во поле дороженька», где расппевается слово «ах»). В этом случае музыкальное начало выступает на первый план (см. пример 88).

Интересно отметить, что в большинстве песен наблюдается стремление к возможно более четкому донесению текста. Это выражается в том, что расппев, даже в большинстве протяжных

песен, производится либо на окончательном, либо на ударном слоге акцентированного по смыслу слова, либо на вставном слоге; остальные же слова текста произносятся четко и почти без расппева (см. примеры 88, 95, 137, 140).¹ Такое внимание к слову чрезвычайно показательно: оно говорит о связи музыкальной и словесной сторон народной песни и лишней раз подчеркивает факт сугубой вокальности русской народной песни. Эта особенность отразится и на закономерностях многоголосия.

Принципы образования мелодического варианта

Взаимозависимость музыкального и словесного текста сказывается и на такой важной стороне композиции народной песни, как вариантность. На особенностях и закономерностях образования варианта необходимо остановиться, так как с методом образования варианта в одноголосии (от строфы к строфе) теснейшим образом связаны и методы образования варианта-подголоска в многоголосии; в простейших же его (многоголосия) формах эти методы просто совпадают.

В образовании варианта играют роль три фактора: текстовый, ладо-интонационный и ритмический. Наблюдения показывают, что при варьировании мелодии от строфы к строфе наиболее стойкими являются тоны, совпадающие с моментами произнесения слога, расппевы же междуслоговых гласных варьироваются значительно свободнее. В примере 12 знаком + отмечены изменения в разных строфах одного напева; лишь в одном случае из пяти при варьировании изменяется тон, совпадающий с произнесением слога.

12

Строфа I
Што с у. стья Бе. ре. зо. во. го, пре. ста. ли. ща о. си..

Строфа II
пре. ста. ли. ща о. си. но. во. го вы. плы. ва. е Чер. ни..

Строфа III
Вы. плы. ва. е Чер. ни. гов на сад... на, на сад. ке не. мно..

При более свободном варьировании затрагиваются и тоны, совпадающие с моментом произнесения слога, но слоги эти обычно неударенные и неакцентированные.

¹ Исключение в этом отношении представляют некоторые пинжские песни (подробно см. отдел II, главу 1).

В интонационном отношении наиболее стойко сохраняющими свое местоположение в напеве оказываются опорные тоны, прежде всего тоника. Тоны же неопорные, опевающие свободно, заменяются один другим; они иногда выпускаются, иногда же добавляются новые.

Так в примере 13 тоника *ми* и побочный опорный тон *си* обычно не смещаются. Изменяется же напев из строфы в строфу преимущественно за счет опевающих тонов *ля* и *до*. Отсюда следует, что, чем ярче дифференцированы в ладу опорные и неопорные тоны, тем четче при варьировании проступает неизменяемый опорный контур напева. Наиболее ярка такая дифференциация в ладах, имеющих антитезу. В ладах же безантитезных варьирование более свободно.

13

Строфа А

Не со зре лу ю ка ли

Строфа В

Не воз раст ну крас ну де

Строфа С

У мо ей то у хо ро

Строфа Д

Од но го ре не ска

нуш ку не лзя, не лзя за ло мать

вуш ку не лзя, не лзя за муж взять

шень кой есть два го рюшка с со бой

(за) - но ми пый пла кать не ве лит

В интонационном цикле наиболее поддающейся варьированию является фаза опевания побочной опоры. Например, в песне «Нам не для чего в чужие люди торопиться» (пример 14) запевы

и кадансы первых двух строф почти полностью совпадают, моменты же опевания побочной опоры сильно различаются. Опевание побочной опоры в обеих строфах является кульминацией. Во второй строфе текст, совпадающий с опеванием антитезы, выражает основную мысль песни. Именно этот раздел более сильно варьируется во второй строфе по сравнению с первой. Это еще раз показывает, насколько в формировании напева и его вариантов велика организующая роль словесного текста.

14

Строфа А

Нам не для че го

Строфа В

хо ро шо в чу жие то лю дя под

в чу жие лю ди то ра пить ся

ут ро ра но бу дя

Простейшие формы интонационного варьирования можно свести к следующему: а) изменение порядка следования тонов в варьируемой попевке по сравнению с ее первоначальным видом, при сохранении тонового состава (пример 15); б) изменение тонового состава попевки — выключение одного или нескольких тонов по сравнению с первоначальным изложением, добавлением новых, замена одного другим и т. п. (пример 16).

15

Первичная попевка

Вариант 1

Вариант 2

Строфа Е, Ф

Строфа К

Строфа Л

16

Первичная попевка

Вариант 1

Вариант 2

Вариант 3

Строфа Д

Строфа Е

Строфа Ф

В песнях более поздних жанров интонационное варьирование становится еще более разнообразным. На принцип построения варианта при этом начинает влиять развивающееся многоголосие. В варианте начинает появляться замена отдельных тонов основной мелодии консонирующими с ним звуками. Например, в песне «Заболит головушка» вариант запева представляет собой варьированную терцовую втору по отношению к запеву первой строфы:

17

Строфа I

За бо лит го ло вуш ка

Строфы II, III, IV, V

По су да руш ке ми пой сво ей

В некоторых случаях можно наблюдать и закрепление тех основных созвучий, в пределах которых происходит взаимозамена тонов при варьировании (см. отдел II, главу 4).

В ритмическом отношении для образования варианта, особенно в простейших случаях, характерны сохранение неизменяемыми тонов, приходящихся на сильное время такта, и более свободная изменяемость тонов, приходящихся на слабое время. Тоны, приходящиеся на сильное время, могут только отодвигаться благодаря применению опеваний на сильной доле, но не выключаются из напева. Так, в примере 18 опорный тон *фа-диез*, приходящийся в первой строфе на сильную долю, в двух последующих сдвинут на вторую восьмую опевающим тоном *соль*, но он сохраняет значение опорного и из напева не выключается.

18

Строфа I

С Ко стро мы с Ко стро мы из го ро да

Строфа II

С Ко стро мы с Ко стро мы из го ро да

Строфа III

С Ко стро мы с Ко стро мы из го ро да

Весьма существенную роль играет вопрос тождественности или различия ритмического рисунка в разных вариантах. Как показывают наблюдения, в русской народной песне наличествуют

два возможных случая; так, в примерах 17 и 18 интонационные изменения варианта сочетаются с ритмическим. В примере же 19 при значительных интонационных изменениях ритмический рисунок в обоих вариантах сохраняется одинаковым.

19

I II

У И. ва. но. ва дво. ра У И. ва. но. ва дво. ра

Преобладание того или иного ритмического соотношения вариантов сыграет свою роль и в характере образования многоголосия.

Анализ закономерностей образования варианта наглядно показывает насколько велика сила охранительной традиции. Ведь во всех отношениях — текстовом, ритмическом, ладовом, — наиболее существенные моменты напева варьированию не подвергаются. Изменяются тоны неслоговые, неопорные, приходящиеся не на сильные доли такта. Этим обеспечивается сохранение «лица» песни, ее узнаваемость при всех вносимых в нее изменениях.

Различия в формах образования одноголосного варианта во многом определяют и различия многоголосных складов.

Глава 2

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОСНОВНЫХ ТИПОВ МНОГОГОЛОСИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Общая характеристика основных типов многоголосия русской песни

При рассмотрении общих закономерностей многоголосия необходимо в первую очередь еще раз отметить тот основной принцип, который характеризует любой из складов русского народного многоголосного пения, в одних являясь ведущим и определяющим, а в других проявляясь как одна из специфических черт.

Принцип этот является следствием того обязательного для русской песни соединения коллективного и индивидуального начал, о котором не раз упоминается во всех исследованиях, посвященных многоголосию русской народной песни. В музыке этот принцип находит свое отражение в сохранении каждым

из голосов многоголосия своей индивидуальности и самостоятельности при одновременной подчиненности их ведущему. В любом складе русского многоголосия каждый из голосов представляет собой осмысленную мелодию, имеющую в той или иной мере самостоятельную линию ритмо-интонационного развития. В то же время, при всей своей индивидуализированности, мелодии отдельных голосов, являясь выразителями единого замысла, всегда находятся в соподчинении и во взаимосвязи друг с другом, и прежде всего — с основной мелодией песни. Особенностью этого единства и взаимосвязи является то обстоятельство, что отдельные одновременно звучащие голоса хора, хоровые партии, всегда интонационно родственны друг другу, в большинстве же случаев в той или иной степени представляют собой варианты одной мелодии.

В тех случаях, когда подголоски выходят за рамки варианта основной мелодии, генетически их образование тесно связано с постепенно усложняющимся принципом вариантности, что опять-таки обеспечивает их интонационную родственность. Различаются же многоголосные склады по признаку формы соподчинения голосов, то есть по степени их индивидуализации и большому или меньшему значению вертикальных соотношений.

Естественно, что сам характер ритмо-интонаций и принцип образования варианта, в свою очередь, также влияет на характер образующегося при сочетании данных вариантов склада многоголосия.

С этой точки зрения определяются разновидности многоголосия:

1) голоса объединяются без подразделения на ведущий и подчиненный. Мелодии их соотносятся как очень близкие варианты. Этот простейший склад можно назвать гетерофонным;

2) в сочетании голосов образуется подразделение функций. Мелодия каждого из них индивидуализирована. Один из голосов выполняет роль ведущего, другие образуются в качестве подголосков. Подголоски могут быть верхними, нижними, поддерживающими, колоризирующими или орнаментирующими, а иногда и противопоставляемыми основному голосу. Склад такого рода относится к подголосочно-полифоническому;

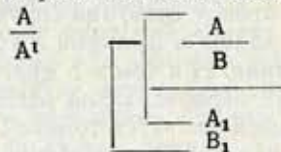
3) в сочетании голосов намечается тенденция к поддержке основной мелодии параллельным движением в консонирующих интервалах. Мелодии отдельных голосов соотносятся, как варианты. Такой тип сочетания голосов характеризует склад со второй;

4) голоса многоголосия движутся преимущественно синхронно. Созвучия, образующиеся по вертикали, приобретают самостоятельную значимость и в их последованиях намечаются

определенные закономерности. Такой тип сочетания голосов характеризует аккордово-гармонический склад.

Отдельным историческим слоем, отдельным жанрам, а также и различным по своей территориальной распространенности песням свойственны и различные типы многоголосия, различные его склады, наиболее характерные для песен именно данной категории. Возможно также проявление в одной песне одновременно разных принципов сочетания голосов.

Количество голосов в любом из многоголосных складов произвольно и может меняться в процессе исполнения. Основных,¹ интонационно различающихся голосов, обычно бывает два, реже три. При исполнении песни большим хором основные голоса (партии) могут дублироваться, иногда в унисон, иногда в октаву. В этом последнем случае образуется так называемое двухъярусное многоголосие, то есть сочетание голосов (или аналогичных групп голосов) на расстоянии октавы:



где $A - A_1$, как и $B - B_1$ находятся в октавном соотношении.

Двухъярусность особенно часто возникает при исполнении песни смешанным хором.

Дублирование основных голосов может быть абсолютно точным, но может давать и гетерофонные расслоения, в результате чего эпизодически число различающихся голосов песни увеличивается до трех, четырех, а иногда и более. (Подробнее см. Отдел II, главу 4). Естественно предположить, что подобный тип многоголосия исторически положил начало подлинному четырехголосию.

В любом многоголосном складе запев обычно бывает одноголосным; чаще всего запекает главный голос. Этот главный голос может быть и верхним, и нижним, и средним голосом хора. В южной песне наиболее типично положение главного голоса внизу. В северной же песне положение главного голоса бывает различным. После запева роль главного голоса может переходить к другому исполнителю. В отдельных случаях вообще возможно переключение ведущей мелодии из голоса в голос многократно на протяжении песни.

В двухъярусном многоголосии после одноголосного запева главную мелодию ведут два голоса — соответственно расположенные в разных ярусах (см. отдел II, главу 4).

¹ В данном случае под основными понимаются голоса, различающиеся по функциям, например — ведущий и подголосивающий, т. е. партии.

Для всех складов, хотя и в разной степени, характерна мелодическая осмысленность, самостоятельность и завершенность каждого из голосов.

В характере вертикали, при различном ее удельном весе в различных многоголосных складах, можно наметить следующие общие тенденции, наблюдаемые в песнях любого склада. Это прежде всего тенденция к осознанию качества звучания образующихся по вертикали созвучий, их выразительных особенностей, их ладовых функций. Эта черта, пусть в зачаточном виде, присутствует даже в ранних формах многоголосия. В гетерофонном складе это выражается в стремлении к достижению консонантного звучания, особенно на акцентуруемых моментах. В складах более развитых это приводит к отбору определенных созвучий и к установлению их типичных последований. При преобладании полифонического начала этот отбор обнаруживается в созвучиях, имеющих опорное значение. При преобладании гармонического начала отбору созвучий сопутствует закрепление за ними определенных ладовых функций и установление закономерностей их последования. И в том и в другом случае основные из упомянутых созвучий первоначально располагаются на тонах трихорда, один из которых является тоникой.

К числу наиболее характерных особенностей любого склада многоголосия русской песни относятся унисонные созвучия, унисонные «узлы»,¹ образующиеся в результате приведения всех звучащих голосов к одному тону. Такие унисонные узлы наиболее всего характерны для концов строф и других более или менее завершенных построений, то есть для моментов каданса. В заключительном кадансе унисон вообще является единственной формой завершения. Кроме того, унисоны встречаются и в тех местах песни, которые исполнители почему-либо считают необходимым подчеркнуть, выделить; это бывает обычно на ударных слогах или в моменты произнесения акцентуруемого по смыслу слова. В этих случаях образование унисона во многом диктуется текстом песни. Однако унисоны последней категории, то есть не являющиеся окончательными, не обязательными; в отдельных случаях они могут быть заменены консонирующими созвучиями. Типичность унисонных окончаний для русской народной песни была прекрасно уловлена русскими композиторами и претворена в их творчестве.

Для русской народной песни самых различных складов является характерным стремление к четкому донесению до слушателя слов текста. Об этом свидетельствует согласность звучания в момент произнесения слогов текста. Как будет показано ниже, в первоначальных, гетерофонных формах многоголосия произ-

несение слога совпадает с унисоном. В более поздних складах, где отдельные слоги текста произносятся не только в унисон, но и в различных консонирующих сочетаниях, момент согласия подчеркивается тем, что все голоса произносят слоги преимущественно одновременно.

Переходим теперь к более подробному рассмотрению закономерностей образования каждого из складов многоголосия в отдельности, идя от простейших к более сложным.

Гетерофония

Гетерофонное пение — простейшая форма многоголосия. В своем чистом виде гетерофонное многоголосие распространено главным образом среди древнейшего слоя народных песен — факт, свидетельствующий о том, что гетерофония является и одной из наиболее ранних форм многоголосного пения.

Принцип гетерофонии заключается в том, что каждый из исполнителей, сохраняя основной контур напева, эпизодически варьирует его с большей или меньшей степенью свободы, создавая различные попевки на основе одного мелодического контура; тем самым он вносит различные оттенки в трактовку мелодии. Если песню поют несколько певцов, то эпизодически может возникнуть несколько одновременно звучащих вариантов, образуя разветвление унисонной мелодии. Обратной стороной этого процесса является процесс собирания голосов в унисон.

В гетерофонном складе голоса еще не приобрели достаточной индивидуализированности — все они, по существу, исполняют одну и ту же мелодию с небольшими изменениями; отсюда — унисон в гетерофонии преобладает. Что же касается соотношения голосов по вертикали в моменты их расхождения, то наиболее существенным в этом отношении является стремление к образованию преимущественно консонирующих созвучий.

Резкие диссонансы, образующиеся иногда в результате опевания побочных опор в первой строфе песни, в последующих строфах имеют тенденцию исчезать.¹ Очевидно, исполнители уже в процессе исполнения вносят соответствующие коррективы, заменяя при повторении строф одни попевки другими с целью устранения диссонирующих сочетаний. Впрочем, это обстоятельство не препятствует возникновению в новых вариантах новых диссонансов, но уже иначе образованных. В большинстве же случаев певцы находят соотношения попевок, дающие более мягкие звучания, которых они и придерживаются в последующих строфах. Ниже приводятся отрывки из песни «Зимушка-зима» (при-

¹ Это обстоятельство отмечает и Л. Кулаковский в работе «О русском народном многоголосии», стр. 64.

¹ См. Л. Кулаковский. О русском народном многоголосии, стр. 49.

мер 20), по которым наглядно виден процесс постепенного исчезновения диссонансов на сильной и относительно сильной доле. Появившаяся во второй строфе в такте 1 секунда до-диез — ре в следующей строфе дает также секунду, но иначе образованную — ре-ми. В четвертой строфе образуется секунда, но уже в косвенном движении, в последующих же строфах секунда избегается совсем.

20

Строфа В Строфа С Строфа D Строфа Е

Параллельное движение секундами Секунды образованы иначе Секунда в косвенном движении Секунды нет

Такая замена в процессе исполнения одних созвучий другими говорит об осознанном отношении к качеству звучания отдельных интервалов.

Из всего вышесказанного следует, что встречающееся до сих пор мнение о характерности диссонансов для русского народного многоголосия, ничем не подтверждается и даже опровергается самой практикой народного многоголосного пения.

В гетерофонном складе, больше чем в любом другом, сказывается связь закономерностей образования вариантов по ходу развития мелодии из строфы в строфу, с закономерностями образования вариантов, сочетающихся в одновременности, то есть в многоголосии.

Так, если моменты наибольшей варьированности мелодии приходится на распевы междуслоговых гласных, то и гетерофонные расхождения голосов чаще всего обнаруживаются в междуслоговых распевах, тоны же, приходящиеся на моменты произнесения слогов, совпадают в унисон (при двухъярусном многоголосии в октаву):

21

Я, ко. впе. вк. ча. в те. м(ы). ном

ле. се да в тем. ном ле. се

Если при образовании мелодического варианта от строфы к строфе наиболее стойкими, неизменяемыми, оказываются опорные тоны, то и в гетерофонии опорные тоны чаще всего произносятся в унисон, расходятся же голоса преимущественно на опевающих звуках:

22

по Нев. ска. му да про. спек. ту по ста. ро. му

Наконец, так же, как и при варьировании одноголосной мелодии, варианты, сочетающиеся в гетерофонном многоголосии, могут протекать в одном ритме, а могут и различаться ритмически.

Следует заметить, что песни гетерофонного склада отнюдь не стандартны и не однотипны. Тот или иной характер распева, тот или иной принцип образования варианта соответствующим образом приводит к возникновению разновидностей гетерофонного многоголосия. Соответственно двум типам ладо-интонаций, имеющим место в русских народных песнях — гемитонных с обилием полутоновых опеваний опорных тонов и ангемитонных с преобладанием трихордовых попевок, — намечаются две основные тенденции и в гетерофонном пении.

Гетерофония в гемитонных песнях с опеванием опорных тонов при участии малых секунд образуется сочетанием вариантов, возникающих в результате применения различных в интонационном, а часто и ритмическом отношении способов опевания одного и того же тона.

В этом случае централизующее значение побочного опорного тона, особенно если он приобретает характер антитезы, сохраняется и в многоголосии. Голоса получают как бы две общие для всех них, одновременно сменяющиеся точки опоры — тонику и антитезу, интонируемые всегда в унисон и собирающие вокруг этих унисонов все мелодическое движение.

Отклонения от унисонов возникают преимущественно в результате применения разными голосами различных форм опеания опорных тонов; воспринимаются и осознаются эти отклонения в первую очередь с точки зрения «горизонталей», то есть соотношения ритмо-мелодических оборотов, особенно при использовании в разных голосах различного ритма; образующиеся же по вертикали созвучия имеют лишь второстепенное значение.

В целом, в соответствии с характером мелодии, присущей песням с таким ладо-интонационным строем, интервальное соотношение голосов сводится главным образом к унисонам, тер-

циям и секундам; кварты и более широкие интервалы встречаются реже.

В песнях, лад которых не имеет антитезы, особенно ангеми-тонных, такой интонационной централизации голосов не происходит. Внимание, таким образом, особенно при исполнении голосами ритмически одинаковых вариантов, сосредоточивается на их интервальном согласовании. Отсюда в таком типе гетерофонного многоголосия уже на ранних ступенях развития возникает более дифференцированная слуховая оценка образующихся созвучий. Общий их состав благодаря опоре интонации на трихордово-квартовые попевки отличается от состава созвучий первого типа гетерофонии. Во втором типе преобладающее значение получают терцово-квартово-квинтовые сочетания. Первый тип гетерофонии наиболее характерен для северной, второй — для южной песни. Сравним, например, две гетерофонные песни: пинежскую «Как по первому, по Невскому» (см. пример 22) и донскую «Погуляйте-ко вы, девочки»:

23



В первой из них, при тонике на *ре*, в мелодии явно акцентирован тон *ля* как антитеза. Незначительные расхождения образуются преимущественно в результате применения разными голосами различных форм опеваний этого тона. В вертикали преобладает унисон и изредка терция. Во второй песне побочная опора *ре* подчеркивается в мелодии значительно менее активно, и голоса на ней не соединяются в унисон. В соотношении голосов по вертикали встречаются и кварты, и квинты, и даже септимы, что для северной гетерофонии было бы мало характерным.

Две основные тенденции в гетерофонном пении определили и две линии развития более сложных форм многоголосия. Первый тип гетерофонии в своем дальнейшем развитии приводит ко все усиливающейся индивидуализации голосов, то есть к развитию полифонического фактора в народном песнетворчестве.

Второй тип гетерофонии, в котором особое значение приобретает согласование попевок и тонов по вертикали наряду с развитием интонационной самостоятельности голосов приводит к раннему осознанию значимости вертикалей, а отсюда и к отбору некоторых из них. На более ранних ступенях развития такого многоголосия отбор этот проявляется только в закреплении за отдельными из созвучий значения опорных, способных иногда заменить унисон в неокончательных кадансах. На более поздних

ступенях развития определяются и типовые формы последования этих созвучий. Иными словами, данный тип гетерофонии в конечном итоге приводит к формированию такого многоголосного склада, в котором, при мелодической самостоятельности голосов, опора на определенные консонирующие созвучия является в большей мере организующей. В таком складе ясно выделяется аккордовое начало. Сюда же можно отнести и некоторые типы подголосочно-полифонического склада, в которых момент опоры на определенные созвучия в композиционном отношении является одним из основных.

Таковы основные виды и закономерности гетерофонного многоголосия, наблюдаемые в русской народной песне. Следует отметить, что приемы гетерофонного пения не исчезают и в более поздних по своему происхождению песнях. Они встречаются в большинстве песен и с более сложным многоголосным складом при исполнении песен большим хором. Если песня исполняется большим количеством певцов, то гетерофонные расчленения возникают вокруг каждой из основных партий. Благодаря этому при наиболее обычном двухголосии эпизодически может возникать трех- и четырехголосие. В двухрегистровых песнях гетерофония образуется в сочетании соответственных голосов различных регистров: первый — третий, второй — четвертый (см. пример 152).

Таким образом, в гетерофонии как в первоначальной ступени развития имеются зачатки всех форм развитого многоголосия.

Подголосочно-полифонический склад

Подголосочно-полифонический склад — один из наиболее распространенных складов русской народной песни. Можно утверждать, что элементы подголосочной полифонии в том или ином виде присутствуют в любом из многоголосных складов. Наибольшего развития и многообразия подголосочный склад достигает в лирической песне, главным образом в новгородской и среднерусской. Основной принцип этого склада заключается в том, что мелодии одновременно звучащих в нем голосов выполняют различные функции; одна из них является главной, другие — сопровождающими, дополняющими.

Носителем главного мелодического начала в одних случаях на протяжении всей песни может являться один голос. В других случаях инициатива ведения основной мелодии может переходить из голоса в голос; например, одна фраза главной мелодии исполняется верхним голосом, в то время как нижний ведет подголосок, а следующую фразу основной мелодии ведет уже нижний голос, верхний же переключается на подголосок.

Подголашивающие голоса, сопутствуя главному, сохраняют особые для каждого из них черты; они соучаствуют в создании образа, расцвечивая его, углубляя, дополняя, поясняя, иногда, может быть, внося элемент противоречия. Это и порождает тот совершенно особый многоголосный склад с объединением коллективного и индивидуального начал, который представляет собой русская подголосочная полифония. При всей полифоничности, при максимально выраженной мелодической самостоятельности, индивидуализированности отдельных голосов хора, главная мелодия песни все время сохраняет ведущее значение, независимо от того, проходит ли она все время в одном и том же голосе или переходит из голоса в голос. Если же, как это встречается в отдельных случаях, голоса, объединяющиеся в подголосочном складе, становятся настолько интонационно самостоятельными, что отдать предпочтение одному из них как главному бывает трудно, то такое соотношение редко выдерживается длительно, из чего следует, что и в целом значение ведущего начала принципиально не снижается.

Индивидуализация, мелодическая самостоятельность голосов проявляется в подголосочно-полифоническом складе в наибольшей степени. Композиционно это сказывается в том, что мелодии сочетающихся голосов могут иметь различные интонационные контуры, различные ритмы и даже различные ладовые опоры. При всем том подголашивающие голоса в большинстве случаев остаются интонационно родственными основной мелодии, чаще всего каждый из них выступает как ее вариант. Разумеется, вариант этот значительно более сложен и индивидуализирован, чем это имеет место в гетерофонном многоголосии. Во многих случаях индивидуализация и усложнение варианта доходят до такой степени, что подголосок образуется как почти самостоятельная мелодия, и вариантность преодолевается. На рассмотрении различных форм подголоска мы останавливаемся ниже.

В соответствии с тем, что ведущий мелодический голос может быть и верхним, и нижним, и средним голосом хора, подголосок может располагаться как выше, так и ниже его. Регистровое положение подголоска по отношению к основному голосу во многом определяет и его роль, функцию в многоголосной ткани. Часто, как это будет показано ниже, в зависимости от регистра, функции даже одинаковых в интонационном отношении подголосков воспринимаются совершенно различно.

Рассмотрим основные интонационные формы подголоска.

Одним из простейших является подголосок, который мы назовем **о р н а м е н т и р у ю щ и м**. Он не образует ни противопоставлений, ни поддержки, а лишь как бы расцвечивает мелодию главного голоса, украшая ее, создавая прихотливые мелодические узоры путем опевания ее тонов. При всей несложности такого

склада он отличается от гетерофонного отчлененностью орнаментирующего голоса от орнаментируемого, то есть тем, что и здесь происходит разделение функций голосов.

Огромное значение в образовании орнаментирующего подголоска имеет ритмическая сторона: для украшающего голоса характерно применение более коротких длительностей по сравнению с основным напевом, что и способствует в большей мере его отделенности от последнего. Естественно, что наибольшее распространение такой подголосок получает в песнях, интонационно строю которых свойственно обилие опеваний и узорчатость ритмического рисунка.

24



Отчленение подголоска от основного голоса возможно и другим путем — путем ведения его преимущественно или полностью в иной по сравнению с главным голосом сфере лада.

В простейших случаях индивидуализированность такого подголоска выражается в том, что границы его интонационных циклов перестают совпадать с границами интонационных циклов основного голоса и, следовательно, голоса не всегда приходят к тонике одновременно. В результате этого опора на унисон в отдельных случаях (в неокончательном кадансе) заменяется опорой на какое-либо консонирующее созвучие, чаще всего на квинту или терцию, а в трехголосной песне и на трезвучие. Так, в примере 25 мелодия нижнего (основного) голоса содержит пять интонационных циклов, в то время как мелодия верхнего подголоска представляет собой лишь один протяженный распевный цикл:

25



В более сложных случаях разделение сфер лада между основным и подголашивающим голосами выдерживается еще более строго на протяжении всей песни. Например, в песне «Сон

Садка» (пример 26) ладовый звукоряд явно поделен между тремя голосами, причем между крайними это разделение особенно четко, в то время как средний захватывает весь диапазон нижнего голоса и часть диапазона верхнего:

26

Ой до са би ра па
са а на пир-бе се душ на а на все по
чест. ненька. *

Верхний голос
Средний голос
Нижний голос

Схема разделения сфер звукоряда между голосами

Благодаря разделению ладовых сфер между голосами отчленение такого подголоска от основного голоса выступает вполне определенно. Здесь иногда уже наблюдается преодоление принципа варьирования подголоском основного голоса, что еще более усиливает полифоничность в соотношении голосов. Такая форма преодоления вариантности особенно свойственна верхнему подголоску.

В песнях, лад которых имеет антитезу, движение подголоска сосредоточивается обычно именно вокруг этой последней, внося в многоголосие элементы противопоставления: противопоставление антитезы тонике осуществляется уже не в последовательности, а в одновременности (см. пример 25). Необходимо отметить, что при расположении антитезы на верхнеквинтовом тоне такой прием многоголосия способствует разделению функций голосов; усиливая полифонический фактор, он в то же время служит и развитию гармонического начала, поскольку способствует осознанию интервала тонической квинты как опорного, дающего

первичное гармоническое сочетание и связывающего между собою две различные мелодические линии. Это первый шаг к возникновению и осознанию тонического трезвучия — наиболее полного, важного и определенного в своих функциях созвучия.

Наиболее распространенными являются два вида подголосков, представляющие собой типичные варианты мелодии основного голоса; один из них мы назовем «упрощенным», другой — «развивающим».

Оба эти подголоска соотносятся с мелодией основного голоса по принципу: тема и ее развитие. В этом отношении они сходны друг с другом, хотя сходство это и основано на обратной аналогии.

В первом случае подголосок представляет собой интонационно упрощенный сжатый в смысле размаха движения вариант основной мелодии.¹ Совпадая с основным голосом почти во всех нижних опорных точках, до верхних кульминационных точек такой подголосок не доходит, лишь поддерживая их снизу терцией, а иногда и другим консонирующим интервалом:

27

да ты, куда ря ва, а, ах ты, куда-ря ва. а

В ритмическом отношении для такого подголоска характерно или совпадение с ритмом основного голоса, или опять-таки некоторое упрощение ритмического рисунка с преимущественным использованием более протяженных длительностей. «Упрощенный» подголосок более свойствен нижнему подголоску.

Развивающий подголосок представляет собой форму противоположную сжатому, «упрощенному», он более развит, чем ведущая мелодия. Если «упрощенный» подголосок не доходит до верхних кульминационных точек напева, то «развивающий», напротив, переходит верхние границы основного голоса, захватывая тоны, лежащие выше кульминационной точки последнего чаще всего на терцию, и иногда и на другие интервалы:

28

За, чем, ах, ты за, чем ию, ты за.

¹ См. Л. Кулаковский. О русском народном многоголосии, стр. 52—53.

переключение голоса, исполняющего основную мелодию, на ведение подголоска и, наоборот, — подголосивающего голоса на ведение основной мелодии. В таких случаях основная мелодия песни оказывается как бы разделенной между отдельными голосами и в своем целостном виде предстает лишь в многоголосии.¹

34

Ни что в по-люш ке у нас не ско-лых. нет
...ся, только груст. ный мой на. пев в по. ле слы. шит. ся.

Возможно изменение и формы подголоска — например, развивающего на упрощенный и т. п.

Очень характерно некоторое усложнение соотношения голосов песни от первой строфы к последней. Часто первые строфы песни исполняются почти в унисон, с небольшими гетерофонными изменениями; в последующих же строфах многоголосие усложняется, голоса индивидуализируются, активизируется роль каждого из них в общем складе. Такое явление еще сильнее подчеркивает факт рождения многоголосия в процессе исполнения, его живую импровизационную природу. Например, в песне «Горы» многоголосие гетерофонного склада первых строф постепенно переходит к развитому подголосочному, в котором нижний голос выполняет роль поддерживающего подго-

¹ Это положение высказывает Кулаковский в уже упоминавшейся работе «О русском народном многоголосии»: «Сопоставляя отдельные хоревые фразы, можно заметить, что наиболее яркий вариант данного музыкального образа далеко не всегда проходит в одном и том же голосе, например — у запевалы. В народных хорах встречаются... случаи, когда основная нить музыкальной мысли как бы блуждает, переходит из голоса в голос, иногда даже — в средний» (стр. 54). Однако дальнейшее развитие этого положения (см. ту же работу дальше — о двухфазности), с нашей точки зрения, несколько усложняется и затемняется учением о двухфазности, во многом спорным.

35

Уж вы, го. ры, вы, го. ры, го. ры, вы Вал.
Го. ры, не спа.
Ой да Бел. го.
те. чет реч. ка.
Вы. рос куст ра.
да... да вы Вал. дай. ски. е.
ро... ой да не спо. ро. ди. ли.
рюч... ой, бел. га. рюч. ка. мень.
бы... ой даречка бы. стра. я.
ки... ой да кустра. ки. та. вый

лоска. Эта же песня является примером смены функций голосов в процессе исполнения. Если первые две строфы запевае

и ведет нижний голос, то уже со второй строфы он начинает уступать инициативу верхнему. Запев становится двухголосным. Верхний голос делается все более распевным, а мелодия нижнего голоса, напротив, сокращается, в кадансах переходя на трихордовые попевки. В примере 35, в котором выписаны соответствующие такты строф нижнего голоса разбираемой песни, можно видеть, как постепенно упрощается мелодия нижнего голоса, приходя к трихорду в момент каданса.

В заключение необходимо отметить, что в подголосочно-полифоническом складе вырабатываются и закрепляются попевки, органично сочетающиеся по вертикали. Этот процесс тесно связан с выкристаллизовыванием типовых попевок и в одноголосной мелодии. Сочетания такого рода устоявшихся попевок в первую очередь свойственны кадансам. Так же, как в одноголосной мелодии, здесь создаются наиболее характерные формулы каданса, но уже двухголосные, в том числе и кадансовые формулы, образующиеся противоположным движением голосов (см. примеры 25, 26 и 116). Характерно также сочетание типовой запевной формулы, представляющей собой скачок на сексту — с тонике на верхнесекстовый тон — с попевкой нижнего голоса, движущейся от тонике на верхнеквартовый тон, после чего следует возвращение обоих голосов к тонике. Таким образом возникает плагальный оборот, столь типичный для русской народной песни и, отсюда, для музыки русских композиторов (см. пример 125).

Необходимо отметить, что организующая роль словесного текста и стремление исполнителей к предельной его доходчивости не снижаются и в развитии подголосочном складе: при всей мелодической самостоятельности голосов, при всем том, что мелодии различных голосов часто проводятся в различном ритме, произнесение текста во всех голосах в преобладающем большинстве случаев происходит одновременно, что способствует ясности его восприятия. Отдельные случаи «текстовой» полифонии крайне редки (см. стр. 91) и к тому же в большинстве случаев антифонны — то есть разный текст разными голосами произносится неодновременно.

Как и в других складах, в соотношении основного голоса и подголосков по вертикали в подголосочно-полифоническом складе наблюдается стремление к благозвучию. Если, как отмечалось выше, уже в гетерофонном примитивном складе в отношении вертикали наблюдается стремление к достижению консонантности, то в более развитом подголосочно-полифоническом многоголосии это стремление не только сохраняется, но и полностью реализуется. Применение жестко звучащих диссонансов — секунды, септимы, даже кварты — еще более, чем в гете-

рофонном многоголосии, обставляется всевозможными предосторожностями в целях смягчения звучания. Диссонансы обычно не применяются на сильных долях, на ударенных слогах, в прямом движении, а также параллельные или неразрешенные. Конечно, изредка встречаются и случаи параллельных секунд, секунд на сильных долях и т. п. Но такие диссонансы всегда оправдываются голосоведением, преимущественно плавным. Наиболее часто диссонансирующие сочетания образуются в косвенном движении на слабых долях. Очень интересно и важно отметить, что диссонансы свободнее допускаются в тех случаях, когда попевки, в результате объединения которых образовались диссонансирующие сочетания, принадлежат к числу наиболее распространенных и типовых. Очевидно, в этих случаях жесткость звучания оправдывается логикой и определенностью направленности мелодического движения.

35

Говоря о значении вертикальных образований в подголосочной полифонии, необходимо отметить, что среди различных ее форм встречается и такая, в которой при максимальной мелодико-ритмической индивидуализированности голосов явно ощущается опора их в отдельные узловые моменты на некоторые вполне определившиеся консонирующие созвучия. Выше нами указывалось, что опора на тоническую квинту в некоторых видах подголоска способствует осознанию и тонического трезвучия. Постепенно, наряду с тонической, в некоторых песнях такая опора начинает ощущаться и на других ступенях лада, прежде всего на тех, которые имеют тенденцию становиться побочной опорой или переменной тоникой. Так как и побочные опоры, и переменные тоники располагаются обычно по тонам трихорда, то и наиболее откристиллизовавшиеся в ладу созвучия также возникают на тонах трихорда. Большое значение вертикали, гармонического начала, роднит этот склад с аккордовым, но он отличается от последнего мелодической и ритмической индивидуализированностью голосов, а также свободным использованием и не входящих в состав вычлняющихся аккордов звуков. Образуется особый тип многоголосия — подголосочная полифония с опорой на определенные созвучия¹ (подробнее об этом см. отдел II, главы 3—4).

¹ Интересно отметить, что такой тип многоголосия нашел широкое претворение и развитие в русской классической музыке.

Итак, суммируем основные характерные черты подголосочной полифонии: 1) разделение функций голосов; наличие главного голоса и подголоска; 2) интонационная родственность подголосков и основной мелодии; построение их с учетом того, какую роль должен играть данный подголосок в общей многоголосной ткани; 3) наличие в подголосках-вариантах развития интонаций основной мелодии песни; 4) возможность построения подголоска, выходящего за рамки варианта основной мелодии, как следствие усиления индивидуализации голосов и развития полифонического начала; 5) наличие некоторых закрепленных, удобно сочетаемых в многоголосии попевок; 6) дифференцированность отношения к созвучиям, в частности — к их консонантности и диссонантности; преобладание консонансов на сильных долях, в параллельном движении, в опорные акцентуемые моменты; применение диссонансов главным образом на слабых долях при помощи косвенного движения.

В заключение можно отметить: если в своем чистом и наиболее развитом виде подголосочная полифония особенно распространена в лирической песне северных и среднерусских областей, то принцип мелодической осмысленности, самостоятельности каждого голоса, определяющий этот склад, в той или иной степени обнаруживается и в других складах многоголосия русской народной песни в самых различных ее жанрах и в самых различных областях.

Втора

Втора представляет собой подголосок, который наслаивается на основную мелодию консонирующими созвучиями снизу или сверху. Таким образом, основная мелодия излагается параллельными терциями, реже другими созвучиями — квинтами, трезвучиями, эпизодически и секстами.

Втора не противопоставляется основной мелодии, но усиливает или окрашивает ее, как бы сливаясь с ней в однородном движении. В этом отношении втора имеет сходство с поддерживающим подголоском. Однако она значительно отличается от последнего полной подчиненностью основной мелодии, отсутствием индивидуализированности. Вторящийся подголосок применяется обычно там, где наличествует единодушие в трактовке того или иного образа. Этот прием, более позднего происхождения, не случайно так широко распространился и в старых революционных и современных массовых песнях как чисто народных, так и сочиненных композиторами: ведь эти песни в большинстве своем выражают единую, сплоченную волю коллектива.

Для возможности применения вторы необходимо наличие целого ряда условий. Втора требует ясной мелодической линии; не может быть вторы там, где мелодия еще не откристаллизовалась в своих деталях, где интонации лишены четкости, определенности. Так, в песнях более ранних жанров элементы вторы могут появляться лишь в кадансе, то есть в тех разделах, где наиболее ясна направленность мелодического движения, где все голоса устремляются к одному тону — тонике. Далее, для последовательного сопровождения мелодии вторящим голосом необходима особая ладовая основа, не содержащая в себе пропуска тонов, то есть необходимы полные диатонические лады; иначе не возникнет непрерывного параллелизма (см. пример 154).

Последовательно проводимая втора в русских народных песнях встречается не особенно часто. Втора преимущественно является совместно с другими приемами сочетания голосов. Так, параллельные терции в некоторых местах могут перемежаться с другими интервалами:



Движение параллельными терциями в двух голосах может сочетаться с педалью, с орнаментирующим или другим видом подголоска в третьем голосе (см. примеры 38 и 105).



Иногда орнаментируется сам вторящийся голос — так, в примере 39 верхний голос представляет собой орнаментированную терцовую втору к более строгому напеву нижнего голоса:



Нарушение терцового параллелизма вызывается стремлением к индивидуализации движения отдельных голосов и вносит в многоголосный склад элементы полифонии. Наиболее распространена втора в современных, особенно среднерусских песнях.

Аккордово-гармонический склад

Основной принцип аккордового склада русской народной песни заключается в следующем: мелодии отдельных голосов строятся таким образом, чтобы сочетание их друг с другом давало определенные созвучия по вертикали. Отличительной чертой аккордового склада по сравнению с подголосочно-полифоническим является преобладание синхронного движения голосов. Само строение возникающих при этом созвучий, как и порядок их последования, приобретает особое выразительное значение. Этим обусловлено восприятие песен аккордового склада не только как сочетания мелодий, но и как последования созвучий. При исследовании аккордово-гармонического склада таким образом, следует обращать особое внимание на наиболее типичные из образующихся по вертикали созвучий, на закономерности соотношения этих созвучий, на порядок их последования.

Многоголосие аккордово-гармонического склада опирается в основном на консонирующие созвучия. Помимо унисонов и октав здесь в первую очередь выделяются терции, квинты и трезвучия.

Из диссонирующих созвучий чаще всего встречаются септ-аккорды, главным образом малый минорный или малый мажорный. Оба они применяются преимущественно в неполном виде. Изредка можно встретить также сочетание по вертикали двух кварт или двух квинт.

Все эти созвучия встречаются на любых ступенях лада. Однако в первую очередь они образуются на опорных ступенях — на основной или побочной тониках, а также на побочных опорных тонах. Так как побочные тоники, равно как и опорные тоны других функций, как уже говорилось, располагаются чаще всего по тонам трихорда, то и наиболее закрепившиеся созвучия в каждом данном ладу располагаются на тонах трихорда. Напомним, что такое расположение опорных созвучий в известных случаях имеет место и в подголосочно-полифоническом складе. Но если в подголосочно-полифоническом складе они появляются только в узловых моментах песни, как замена унисонов (например, в незавершающих кадансах), то в аккордово-гармоническом складе они постоянно встречаются в процессе развер-

тывания песни. Следуя друг за другом, они во многом определяют интонации отдельных голосов.

Приведем схему наиболее типичных созвучий: в мажорном (ионийском или миксолидийском) и минорном (эолийском) ладах

при мажорной тонике: при минорной тонике:

40-а 40-б

Нижнетерцовый тон Верхне-секундовый тон Верхне-квартовый тон Нижне-секундовый тон Верхне-терцовый тон Верхне-квартовый тон

Как видно из схемы, для песен мажорного наклонения характерны трезвучия, образующиеся на верхнесекундовом и нижнетерцовом тонах лада. Для песен минорного наклонения более характерны трезвучия, образующиеся на нижнесекундовом и верхнетерцовом тонах лада.

Образование трезвучий на верхнесекундовом и нижнетерцовом тонах мажорного лада и на нижнесекундовом и верхнетерцовом тонах минорного лада связано с образованием на этих ступенях переменных тоник. В конечном итоге эти созвучия приобретают значение вводящих аккордов.

Помимо сказанного, для мажорных и минорных ладов характерны трезвучия, образованные на верхнеквартовых тонах, что связано с типичностью расположения на этих тонах побочной опоры.

В песнях небольшого диапазона количество созвучий исчерпывается обычно тремя, реже четырьмя аккордами, как это показано в примере 40 а, б. В песнях с диапазоном, выходящим за пределы октавы, и с переменным ладом, имеющим несколько побочных опор, вокруг каждой опоры возникает своя система трезвучий, и общий круг аккордов соответственно увеличивается (см. примеры 124, 173, 175 и 176).

Порядок последования созвучий в таком развитом ладу в значительной мере определяется интонационным строем народной песни, характерными для нее попевокми. Подголосок обычно образует мелодию, тоны которой консонируют с соответствующими тонами основного голоса. Таким образом возникает ряд консонантных вертикалей. Естественно, что из образующихся таким путем последований наиболее типичными и закрепленными будут те, которые возникают на наиболее типичных мелодических оборотах. Самым характерным из них является последование созвучий, образованных на различных видах трихордовых попевок; как бы ни был многообразен состав созвучий, в последовании этих созвучий всегда наблюдается

стремление использовать такой ряд аккордов, основные тоны которых связываются между собой в трихордовую попевку (см. примеры 173 и 175).

Расположение и последование созвучий по тонам трихорда с мелодическим подчинением их тонике является одним из первичных проявлений их ладо-функциональных соотношений, одной из основных закономерностей народной гармонии. Трихордовое последование трезвучий часто встречается в творчестве русских композиторов-классиков и является характерной национальной особенностью русской музыки.

Из других последований наиболее характерны плагальные обороты, образующиеся при переходе какого-либо созвучия, построенного на верхнеквартовом тоне, в тоническое трезвучие или тонический унисон. Характерны также ряды аккордов, параллельно нисходящих к тонике, а в кадансе — соединение тоники с трезвучием, построенном на одном из вводящих тонов: верхнесекундовом или нижнетерцовом при мажорной тонике, нижнесекундовом или верхнетерцовом при минорной тонике.

В более поздних песнях аккордового склада, чаще всего плясовых, игровых, частушках, а также и в некоторых солдатских, появляются и квартово-квинтовые взаимоотношения созвучий тонико-субдоминантового и тонико-доминантового типа. Зачатки подобных соотношений наблюдаются в строении мелодий очень ранних песен, вплоть до некоторых обрядовых, проявляясь в частых квартовых последованиях тонов с акцентом то на нижнем, то на верхнем звуке кварты. Первоначально квартовые связи отличаются переменным характером. Если опорным тоном мелодии является верхнеквартовый тон, то при этом возникают переменные доминантовые функции нижнеквартового тона и весь оборот приобретает автентический характер. Если же опорным тоном является нижнеквартовый тон, то при этом в последовании тонов получается характерный для русской народной песни плагальный оборот, так хорошо уловленный русскими композиторами.

Совершенно естественно, что созревание тонико-доминантовых и тонико-субдоминантовых отношений в мелодии влекло за собой и выкристаллизовывание аналогичных отношений не только между тонами, но и между созвучиями, на этих тонах образованными. Так, в песне «Заплетися, плетень» (см. пример 178) последования трезвучий *си-бемоль — ре — фа* и *фа — ля* — до несут явно плагальный характер.

В песне «Коромысла» (пример 41) ясно выявлены тонико-доминантовые отношения созвучий (пример 42) с характерным разрешением септаккорда в тонику. Здесь же проявляются и переменные функции тоники как доминанты по отношению к верхнеквартовому тону (пример 43). Характерно, что в этой

песне, как и вообще в русских песнях, созвучие субдоминанты не переходит в доминантовое: как то, так и другое связываются непосредственно только с тоникой. Это подчеркивает мелодическую, вводную природу созвучий обеих этих функций:

41

42 43

Вопреки встречающемуся мнению, можно утверждать, что тонико-доминантовые соотношения отнюдь не чужды русской народной песне. Напротив, они являются одной из существенных сторон ее многоголосия; их зачатки обнаруживаются и в некоторых формах одноголосного мелодического движения. Характерно, что тонико-доминантовые отношения наиболее развились в песнях, связанных с движением, например в плясовых, частушках, маршевых. Это явление вполне закономерно. Трихордовые и плагальные соотношения в последовании созвучий, служа преимущественно средством распева, не обладают, по видимому, достаточной динамичностью, активностью, необходимой для песен с подчеркнутой моторикой. Соотношения же тонико-доминантовые, не являясь в той же степени средством распева, оказываются в силу своей прямолинейности более пригодными для музыки действенно-волевого характера, почему и используются главным образом в песнях, связанных с движением. Не случайно и в музыке русских композиторов плагальные обороты наиболее характерны для медленных, распевных тем, обороты же автентические — для тем моторного характера.

Метод использования аккордики в русской народной песне необычайно богат и своеобразен. Звучание аккорда в песне, как ни странно это может показаться, может быть осуществлено даже двумя голосами, ибо тот или иной комплекс, состоящий, например, из трех или четырех тонов, не обязательно в народной песне интонируется в одновременности, а может выявиться в последовании звуков, воспринимаясь в то же время как единое гармоническое целое. Например, в песнях аккордового

склада созвучие *ми* — *соль* — *си* может быть ясно ощутимо при следующих формах движения голосов:



Способ осуществления звучания аккорда, при котором все созвучие полностью раскрывается лишь постепенно, порождает ощущение протяженности гармонии, ее медленной смены, что является характерной чертой гармонии народной песни и во многом способствует ее распевности, певучести.

Другая особенность аккордового склада русской песни заключается в том, что значимость того или иного созвучия определяется преимущественно в зависимости от его звукового состава, взаимное же расположение тонов по вертикали приобретает лишь второстепенное значение. Иными словами, в народной музыке обращение аккорда, в том смысле, в котором оно понимается в профессионально-композиторской музыке, теряет значение как определенное свойство.¹ Это объясняется тем, что само расположение тонов созвучия в аккордовом складе русской народной песни является производным от полимелодического движения. Отсюда же возникает и обилие неполных трезвучий и септаккордов, столь характерных для народного многоголосия.

Указанные выше особенности — возможность постепенного выявления аккорда путем последования отдельных его элементов и отсутствие обращений — приводят к тому, что в аккордовом многоголосии русской народной песни ладовую функцию того или иного созвучия может выполнять часть этого созвучия — интервал квинты, терции, а иногда и кварты. Следует подчеркнуть, что в аккордовом складе, так же как и в подголосочно-полифоническом, голоса в завершающем кадансе всегда сходятся в унисон или октаву. Эти интервалы остаются наивысшей формой «согласности» голосов и завершения развития.

Мы рассмотрели наиболее общие черты различных складов многоголосия, встречающихся в русской народной песне, а также и наиболее типичные закономерности построения и образования каждого из этих складов в отдельности. Перейдем теперь к рассмотрению тех конкретных форм, которые принимают эти склады в песнях различных областей.

¹ О некоторых исключениях из данного положения см. отдел II, главу 4.

Отдел II

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ОБЛАСТНЫХ СТИЛЕЙ МНОГОГОЛОСИЯ РУССКОЙ ПЕСНИ

Глава I

МНОГОГОЛОСИЕ ПЕСЕН ПИНЕЖЬЯ

Общий обзор

Песни Крайнего Севера в их многоголосном звучании наиболее точно (фонографически) воспроизведены в сборнике «Песни Пинежья» под общей редакцией Е. В. Гиппиуса и Э. Э. Эвальд.

Сборник «Песни Пинежья», собиравшийся составителями в конце 20-х, начале 30-х годов текущего столетия, содержит разные исторические слои и жанровые разновидности песен. Наряду с развитыми лирическими песнями более позднего происхождения там имеются и песни, принадлежащие к значительно более древним пластам — календарно-обрядовые, свадебные обрядовые и т. п.

В содержании словесных текстов пинежских песен, опубликованных в упомянутом сборнике (исключая песни плясовые и припевки), преобладают элементы тоски, жалобы, печали. В большинстве своем это жалобы на тяжелую женскую долю («Нам не для чего в чужие люди торопиться»), на разлуку с милым («Экой Ваня», «Прощай, жизнь, радость»), плач по уходящим в рекрутчину («Как по первому, по Невскому»).

Общий мелодический строй пинежских песен, независимо от их жанровой принадлежности, отличается особым типом интонаций с обилием полутоновых ходов, с наличием длительных опеваний, окружений одного тона, с частыми повторами одинаковой попевки на различных временных долях. Примечательно, что даже песни, словесный текст которых позволяет отнести их к более позднему слою, по своему интонационному строю и по типу развития мелодии во многом близки более ранним песням. Можно говорить, что мелодия пинежских песен в какой-то мере близка причетным напевам. С интонациями такого характера неразрывно связаны и особенности ладов пинежских песен: причетные интонации порождали обилие полутоновых ходов в мелодии при ее сравнительно небольшом диапазоне. Поэтому в ладах пинежских песен, при их малом объеме, наблюдается пре-

обладание гемитонности. Можно привести ряд гемитонных песен (см. примеры 51 и 59), диапазон которых не превышает сексты.

В некоторых пинежских песнях можно наблюдать недостаточную стабильность отдельных ладовых ступеней, выражающуюся в том, что в процессе развертывания песни одни и те же ступени лада, в том числе и ступени, определяющие его наклонение — мажорное, эолийско-минорное или фригийско-минорное и т. п., — интонируются различно. В отдельных случаях это явление можно объяснить модулированием. Так, в песне «Из-за лесу» тон фа в зависимости от перемещения тоники с тона ре-бемоль на си-бемоль интонируется то как фа-бемоль, то как чистое фа:

45

Из за ле. су ту ле. су тем. но.
го да км и и из за те. мы. но. го

В других случаях изменение тона объясняется стремлением усилить ладовые тяготения, как, например, в песне «Ой, матёнка, матенка», где тон ля остается без альтерации при движении вниз и повышается на ля-диез при движении вверх:

46

Ты ма. тён. ка, ма. тён. ка да ты ра. дима мо. я

Но зачастую никакой видимой причины изменений высоты тона обнаружить не удастся, как, например, в песне «Сегодняшний день скука» (пример 47), где при ясной тонике соль-диез с первых же строф наблюдается качание звука ми, то остающегося без альтерации, то слегка повышающегося, то переходящего в ми-диез. Изменяется и звук си. Оставаясь без альтерации в первой из двух приводимых строф, отчего лад имеет минорную окраску, во второй строфе он иногда изменяется на си-диез, и лад окрашивается в мажорные тона:

47

я сто.ро. ны.ка, да пи. те.ны.бур...

по шм. ро.
кой ой да мно. го и ра

Весьма вероятно, что такая нечеткость интонирования отдельных ступеней лада часто является следствием все той же особенности преобладания причетных интонаций: будучи тесно связаны с интонациями речевыми, они создают особую стилистическую манеру исполнения.

Необходимо отметить отдельные случаи ладов с наличием увеличенных секунд и уменьшенных квинт. Образование названных интервалов обусловлено, по-видимому, опять-таки «причетностью» интонаций, вызывающих особенно усиленное тяготение опевающих тонов к опеваемым. Например, в песне минорного наклонения «Нам не для чего в чужой люди торопиться» (пример 48) увеличенная секунда в интонации образуется в результате применения высокой IV ступени, создающей обостренное тяготение в верхнеквинтовый тон; благодаря такой обостренности тяготения усиливается антитезность верхнеквинтового тона и напев приобретает особую напряженность.

48

Нам не для че. го вчу.

В песне «Светлая гридня» (пример 49) при тонике на ре-бемоль в интонации подчеркивается уменьшенная квинта до — соль-бемоль, что опять-таки усиливает тяготение в тоническую терцию:

49

Свет. ла. я грид. ня свет. ла. я гридня да Ва. си. лье. ва

Тоника в ладах пинежских песен обычно достаточно определена, но распространены также и лады с переменной тоникой. Например, в первом построении песни «Запил Ваня» (пример 50) явно устанавливается тоника *ре-бемоль*. Следующие же построения модулируют — второе в *си-бемоль*, а третье, заключительное, в *ля-бемоль*. Возникает вторичная переменность с перемещением тоника по тонам трихорда — *ре-бемоль*, *си-бемоль*, *ля-бемоль*. Расположение переменных тоник по тонам трихорда является типичным, и это еще раз подчеркивает значение трихордово-ангемитонной основы в образовании даже таких сугубо гемитонных ладов, какие свойственны пинежским песням:

50



Ох и за-чу. мел дак и сам то го.
 .ла. вуш. кой. ох. сам го.
 .ла. вуш кой Ва ня да про. ка. чал

Для ладов пинежских песен характерно наличие побочных опорных тонов, располагающихся обычно опять-таки по тонам трихорда. Например, в песне «Во слободке во новой» (пример 51) при тонике *фа* побочная опора располагается на тонах *до* и *си-бемоль*:

51



Во сло. бод- же во на. вой да жи. вет
 маль. чик да ах мо. по. дой

В подавляющем большинстве случаев побочные опоры в ладах пинежских песен имеют значение антитезы. Так, в песнях, приводимых в примерах 48, 54 и 61, антитезность побочной опоры выражена достаточно ярко.

Переходя к характеристике мелодии, следует отметить, что среди пинежских песен, как уже говорилось, особенно распространены мелодические формы, по типу интонаций близкие к причету, с повторами одной и той же «раскачивающейся» интонации, с опеванием побочной опоры близлежащими тонами, без четкой периодизации ритма. Будучи наиболее характерными для песен, принадлежащих к ранним жанрам, они могут встретиться и в песнях, относящихся к жанрам более поздним. Так, близки по интонациям, например, ранняя свадебная песня «По мосту-мосточку» (пример 52) и более поздние — рекрутская «По широкой-то было славной улице» (пример 53), лирическая «Полюбил-то я девушку» (пример 54). Во всех этих песнях, транспонированных нами для удобства сравнения в одну тональность, наиболее типичным является длительное «раскачивание» мелодии на однотипных интонациях. Подобных примеров можно было бы привести множество.

52



По ма. сту, ма. сточ. ку де. во ле. ле. о

53



По ши. ра кой то бы, ро слав. ной у.

54



Спа. лю. бил то я
 де... ай да де. вуш. ку, ай по. лю. бил...

В то же время, при всей однотипности интонаций таких мелодий, наиболее развитые из них отличаются необычайной широтой распева, чему во многом способствуют особенности ритма, сочетающего аперриодичность течения построений с узорчатостью и прихотливостью рисунка. Некоторые образцы пинежских песен дают примеры подлинно «бесконечной» мелодии.

Формы строения мелодии в пинежских песнях различны. В мелодиях, основанных на ладах, имеющих побочную опору, легко заметить наличие интонационных циклов. Внутри цикла

очень остро выражены кульминации, достигающие большого напряжения, что связано с остротой противопоставления антитезы тонике. Но объединения циклов вокруг одного, кульминационного, не наблюдается.

Опевание антитезы в простейших случаях производится путем окружения ее близлежащими тонами, то есть тонами, отстоящими от нее на интервал секунды, реже терции. Чем шире распев песни, тем большее количество тонов лада вовлекается в опевание антитезы и тем шире разрастается цикл. Чем выше степень развитости мелодии, тем ярче попевки, при помощи которых происходит это опевание. У отдельных исполнителей вырабатываются излюбленные попевки распева, которые они используют в разных песнях. Например, сходные попевки встречаются в песнях «Еруславская да наша губерния», «В Питер, Москву», «Запил Ваня», исполненных искусными поганецкими певцами Ширяевой и Храмцовой:

55 Еруславская губерния Запил Ваня

ра ста нюш ку го ло вуш кой
Еруславская В Питер, Москву

Не меньший интерес представляют собой и попевки, приобретающие значение общепринятых, встречающиеся даже в разных деревнях у разных исполнителей. Это уже не только опевание антитезы, но и некоторые формулы подъема к ней, спуска к тонике (кадансовые формулы) и т. п.; иными словами, это попевки, являющиеся откристаллизовавшимися элементами музыкального языка. Такова, например, попевка, указанная в примере 56, встречающаяся в разных деревнях. Отметим, что она может возникнуть на разных ступенях лада:

56 Горемычная кукушечка Зимушка-зима

За ре... ай да по...
Зимушкамо роз...

Типичными являются также некоторые попевки запева или каданса, как, например, следующие: а) запевы скачком на кварту или квинту (пример 57); б) запевы, которые являются, в сущности, развитием запевов, указанных в предыдущем при-

мере (пример 58); в) запев на трихордовой попевке (пример 59).

57 Росла в поле травонька Запил Ваня

рос ла Запил Ва ню
Еруславская да наша губерния

58

Нам не для че го в чу жи Ах да по лю бил
Не со зре лу ю

59

Э кой Ва ня Ай да и... эхиза лесу Как у большой дв...

Из кадансовых попевок особенно часто встречаются две, типичные вообще для русской песни: одна, плавно нисходящая к тонике, другая, падающая на тоникку квартовым скачком. Например, в песне «И росла в поле травонька» (пример 60 а) каданс образуется поступенно нисходящей интонацией. В той же песне, исполненной в той же деревне, но другими исполнителями, каданс имеет иную форму — квартового скачка (пример 60 б).

60 а) б)

Да по сох ла Лю бил да спо ки нуп

Откристаллизовавшиеся попевки характерны главным образом для лирических песен, в которых строение мелодии становится более сложным. Мелодия их имеет обычно ряд кульминационных моментов с одним наивысшим. В отличие от простого раскачивания вокруг той или иной побочной опоры, каж-

дая ритмо-интонация в такой мелодии имеет определенную направленность и формообразующую функцию. В целом для Пинежья такие мелодии менее характерны, чем мелодии «плачового» типа. По своему мелодическому стилю они скорее приближаются к лирическим песням более южных областей Европейской части Советского Союза — новгородским, среднерусским. Таковы, например, песни: «Экой Ваня», «Прощай, жизнь» и т. п. (см. сб. «Песни Пинежья» № 26 и № 18).

Особо от протяжных песен в композиционном отношении стоят песни плясовые и игровые. В большинстве своем связанные с движением, они требуют четкой ритмической организации, и эта размеренная ритмика является их отличительной чертой. Мелодия таких песен обычно очень проста и не сильно распета.

Текст в большинстве пинежских песен имеет такое же формообразующее значение, как и в песнях других районов. Однако необходимо отметить, что в некоторых наиболее протяжных, лирических, а также приближающихся к ним по кругу эмоций свадебных или рекрутских песнях начало чисто музыкальное, видимо, получает более самостоятельное значение, а текст как бы отодвигается на второй план. Часто между основными слогами в таких песнях вставляются дополнительные слоги либо гласные, удлиняющие распев, в результате чего слова иногда даже с трудом воспринимаются.

Чрезвычайно характерна в этом отношении, например, песня «Еруславская да наша губерния» (пример 61), исполненная искусными поганецкими певицами Ширяевой и Храмцовой. Распев одного слога в ней растягивается на несколько тактов, а между основными слогами вставляются дополнительные гласные и даже отдельные вставные слоги, «охи», «ахи» и т. п. Приводим одну из строф этой песни, текст которой «Ах, да на расстанюшках я расставался» в песне звучит так:

61

Ах да, мы та мы на ро.
ста. нюш.
дах ох, я да ра.

ох, ы я ро зо ... ро, зо, ста, ва ...
а. пы, сг

О таких песнях в народе говорят: «в долгих песнях не скоро дождешься и слова».

В ритмическом отношении песни Пинежья отличаются крайне прихотливым рисунком с обилием мелких длительностей. В большинстве песен ритм аперриодичен (см. примеры 53, 54 и 61). Соседние построения несимметричны: короткие фразы чередуются с длинными. Такие особенности ритма, как уже говорилось, способствуют необыкновенной широте распева многих протяжных пинежских песен.

Варьирование мелодии в пинежских песнях образуется преимущественно путем применения разных форм опевания опорных тонов, что тесно связано с характером их ладо-интонаций. При этом огромную роль играет ритмическое разнообразие варианта. Например, в песне: «Уж ты, радость моя» (пример 62) антитеза *ре* в каждой из строф опеваётся по-разному как в интонационном, так и в ритмическом отношении. Как это типично для варианта вообще, моменты произнесения слогов и сильные доли такта варьированию не подвергаются:

62

Строфа А

уж ты, радость моя, радость

Строфа В

ты куда же радость де, ва ла..

Строфа С

где ве. се. ли. е. ще. по. те. ря ла..

Чем меньше распета песня, чем чаще слоги сменяют друг друга, тем короче опевающие попевки и тем меньше возможностей для варьирования. Слабо выраженная вариантность мелодии наблюдается главным образом в песнях, принадлежащих к более ранним жанрам, имеющим более примитивное строение. В развитых же протяжных песнях, где один слог растягивается на несколько тактов и его распев может включить в себя даже несколько интонационных циклов, возможность варьирования сильно расширяется; вариант распева образуется путем длительных разноорнаментирующих опеваний, а иногда и путем использования различных типовых попевок. Сравним, например, соответственные такты строф А, В, С, Е, F песни «Еруславская да наша губерния» (пример 63). Легко заметить, что в распеве каждого из приведенных вариантов присутствует характерная типовая попевка (пример 64). Однако использование ее в разных строфах различно как во временном, так и в ладовом отношении.

83

Строфа А
Еру.слав... скар

Строфа В
Ма.ло.дети... кая

Строфа С
ро.ста... кош.ка

Строфа Е
ста...

Строфа F
с.корешка... тро

64

В строфе А эта попевка образуется на верхнеквартетовом тоне и занимает 3-ю и 4-ю долю такта 1. В последующих строфах она используется на других временах — на первой — второй долях

такта 1 и (или) на третьей — четвертой долях такта 2. В соответствии с тем, что на этих временах в напеве господствует сфера верхнеквintового тона, попевка эта изменяет и свое ладовое положение и образуется на верхне-квintовом тоне. Подчеркиваем, что оба такта распевают всего один слог.

Поскольку наиболее откристиллизовавшимися являются попевки запевов и, особенно, кадансов, широко распространено варьирование от строфы к строфе именно этих разделов формы.

Так, например, в песне «Экой Ваня» (пример 65) исполнитель в разных строфах попеременно применяет то одну, то другую форму кадансовой попевки:

65

Го.ло.вух.ка, Ва.ня.тво.я Оста.вя. ешь.друг.парень.ме.ня

Закономерности образования варианта, как и общие ритмоинтонационные особенности мелодии, во многом определяют и закономерности многоголосия.

Многоголосие

Многоголосие песен Пинежья в большинстве случаев образуется в результате сочетания двух, реже трех голосов. Многие из этих песен имеют гетерофонный склад; кроме того, встречаются и песни других складов — подголосочного, склада с терцовой второй, аккордового (два последние, правда, редко). В большинстве своем это песни однорегистровые и исполняются однотембровыми голосами, то есть либо мужскими, либо женскими. Распространенность в песнях Пинежья гетерофонного склада делает их наиболее интересным объектом для исследования простейших форм народного многоголосного пения, тем более, что в песнях других областей гетерофонный склад встречается реже.

Исходным моментом для развития многоголосия послужило, как уже говорилось, прибегание к приему варьирования мелодии в процессе одновременного ее исполнения. Именно в результате разветвления мелодии на варианты при исполнении песни несколькими певцами и возникает простейшая форма многоголосия — гетерофония.

Гетерофонный склад пинежских песен относится к так названному нами первому типу (см. отдел I, главу 2). Он образуется в том случае, когда один и тот же тон опевадается различ-

Чем шире межслоговые распевы в песне, тем, естественно, больше возможностей для появления многоголосия. Сравним, например, приведенную выше развитую протяжную рекрутскую песню «Еруславская да наша губерния» (см. примеры 61 и 73) с приводимой ниже свадебной «Ехали бóера с Кóстромы» (пример 67). Бóльшая лиричность первой песни определяет собою и бóльшую степень ее распевности; и бóльшая распевность дает, в свою очередь, больше стимула и возможностей для развития многоголосия, чем малораспевная мелодия песни «Ехали бóера».

67

Е. ха. ли ба. е. ра с Ко. стро. мы,
с Ко. стро. мы, с Ко. стро. мы, от го. ра. да

Основные типы гетерофонных расслоений можно свести к следующим:

1) расхождения, образующиеся при сочетании разных форм опеваания побочной опоры или слогового тона на слабой или сильной доле при одинаковом ритме. Такое расхождение возможно:

а) между тонами одинаковой высоты, то есть между повторениями одного и того же опеваемого тона:

68

б) между тонами разной высоты, то есть при движении к опеваемому тону:

69

2) расхождение, образующееся путем сочетания попевок, различающихся не только в интонационном, но и в ритмическом отношении;

70

3) одновременное включение и выключение голосов, пока еще носящее случайно-импровизационный характер и вне связи с текстом; в отдельных случаях голос умолкает или вступает в середине слова.

Особо следует отметить, что в гетерофонном складе пинежских песен появляются элементы ритмической имитации:

71

ле. су За. пил
Ва. нюшка де. неж. ки

Дальнейшее развитие гетерофонного многоголосия в пинежских песнях опять-таки тесно связано с процессом образования варианта. Постепенно, по-видимому в процессе дальнейшего развития и преобразования песни, а также в связи с развитием мелодического начала, при варьировании начинают подвергаться изменению не только тоны междуслоговых распевов, но и тоны, приходящиеся на некоторые, чаще неударенные слоги. Соответственно этому и в многоголосии появляются расхождения в моменты произнесения неударенных слогов. Например, в отдельных случаях такие расхождения появляются в песнях: «Вы премили, девушки», или «Соловеюшко, парень молодой».

72

К ма. ме. ни. ле. в зе. лещ. со. дин по. —
и не да. вай. но то. ски го. рю пе. чаль

Наконец, постепенно подвергаются изменению и интонации, сочетающиеся с ударными слогами текста. Неизменными остаются в таких случаях лишь слоги, акцентированные по смыслу, или окончательные. Однако такой тип многоголосия относится уже не к гетерофонному, а к подголосочному складу, к рассмотрению форм которого в пинежских песнях мы и переходим.

Подголосочный склад в развитых пинежских песнях отличается особыми, весьма своеобразными чертами, обусловленными спецификой их мелодии, в первую очередь ее широкой «бесконечной» распевностью.

Наряду с обычными видами подголосочности, с четким разделением функций голосов в пинежских песнях весьма широко распространено полифоническое многоголосие, в котором голоса, по существу, равноправны, и по степени мелодической развитости на протяжении всей песни один голос не уступает другому. Своеобразие такого склада усугубляется еще тем, что в нем встречается множество унисонов, и расхождения голосов, в общем, кратковременны. Судя по внешним признакам — обилие унисонов, в том числе и почти обязательные унисоны в момент произнесения слогов, равноправность голосов, — такой склад можно было бы отнести к гетерофонии; но целый ряд существенных черт заставляет отвергнуть это допущение. Во-первых, степень развитости мелодии в таких песнях не позволяет предположить в них примитивный уровень многоголосия. Во-вторых, при наличии равнозначности и частого совпадения в унисон, мелодическая линия каждого голоса настолько выразительна, гибка и индивидуализирована, что расхождения голосов в моменты расхождения никак нельзя объяснить полуслучайным несовпадением форм опевания опорного тона, как это имеет место в собственногетерофонном многоголосии. Расхождение это является результатом осознанного полифонического сочетания ярко различных, хотя и имеющих много общих тонов, мелодических образований. Обилие же совпадений мелодий в унисон является следствием все той же притягательной силы антитезы, вокруг которой и вьются прихотливые мелодические узоры каждого из голосов. Можно предположить, что вследствие особого значения мелодического начала и мелодического развития в песнях Пинежья, развитие и некоторых форм многоголосия шло не столько по пути осознания соотношения голосов по вертикали — значимости вертикальной поддержки, — сколько по пути развития мелодического, при котором один голос развивается и дополняет другой как бы в последовательности.¹ Именно

¹ Пожалуй, именно к пинежским песням в наибольшей мере применимо определение и положение Л. Кулаковского о «мелодическом стиле» русского народного многоголосия, основа которого, по словам автора, заключается в том, что сама мелодия творится коллективно, так как основная ее нить переходит из голоса в голос.

этим, вероятно, и объясняется значительно более широкое, по сравнению с песнями других областей, распространение в Пинежье элементов имитации, когда попевка, иногда очень короткая, появившаяся в одном голосе, тут же подхватывается и распевается другими. Элементы имитации, как уже говорилось, в пинежских песнях намечаются даже в гетерофонном многоголосии. И хотя в других областях также встречаются песни, в которых ведение главной мелодии на протяжении одной строфы переходит из голоса в голос, именно в песнях Пинежья такой принцип соотношения голосов получает наиболее широкое распространение. Наиболее яркие образцы такой полифонии можно встретить в песнях, записанных от поганецких певцов Ширяевой и Храмцовой, исполнительский стиль которых отличается особой распевностью. В качестве примера укажем на песню «Еруславская да наша губерния», отрывок из которой приводился нами в примере 61. Здесь нами приводится первая строфа этой песни:

73

Е. ру. слав. да на. ша да гу. бе.

Равноправность обоих ее голосов обнаруживается уже в том, что роль запевалы в разных строфах голоса выполняют попеременно: первую строфу запевают один голос, третью другой и т. д., большинство же строф вообще сразу начинается двухгласно. Мелодическая линия обоих голосов предельно гибка и распевна. Попевки, возникающие в разных голосах по ходу развертывания песни, совершенно равноценны и часто переходят из

голоса в голос или в непосредственной близости, образуя имитацию, или «на расстоянии». Основная мелодическая линия, начавшись в верхнем голосе,¹ а такте 3 перехватывается нижним с тем, чтобы в следующем такте 4 опять перейти к верхнему. Далее оба голоса сплетаются в дуэте, в котором отдать предпочтение какому-либо из них как главному совершенно невозможно. И так продолжается на протяжении всей песни. Образцы подобного многоголосия можно найти во многих пинежских песнях.

Из других видов полифонических средств в пинежских песнях преобладают две интонационные формы: подголосок орнаментирующий и подголосок, интонации которого сосредоточены вокруг побочной опоры. Остальные виды подголосков встречаются реже, скорее эпизодически. Преобладание обонх указанных подголосков обусловлено спецификой ладо-интонаций и ритмики пинежских песен — обилием опеваний, узорчатостью ритма, необходимыми для возникновения орнамента, и ярко выраженной антиitezностью, необходимой для второго типа подголоска. Орнаментирующий подголосок встречаем, например, в песне: «Ай, из далеча» (пример 74), где верхний голос окружает узорами мелодию нижнего. Следует отметить, что мелизматика пинежских песен не просто украшающая, быстрая, но медленная, способствующая распеву:

74



Подголосок, сосредоточенный вокруг побочной опоры, встречается чаще. Например, в песне «Нам не для чего в чужие люди торопиться» (пример 75) основную мелодию ведет один нижний голос.² Верхний же голос вращается вокруг побочной опоры, создавая своеобразный движущийся «органный пункт». Интонационные циклы верхнего и нижнего голосов этой песни не совпадают: в то время как в нижнем голосе на протяжении одной строфы имеется три возвращения к тонике и, следовательно, три цикла, в верхнем вся строфа представляет собою один очень большой и распевный цикл. В песне присутствует и третий (средний) голос; в интервалику песни по вертикали он, если не

считать отдельных деталей, ничего нового не вносит, но, сменяясь попеременно то с нижним, то с верхним голосом, образует самостоятельную мелодию:

75



Полифонический склад, в котором движение подголосивающего голоса ограничивается опеванием побочной опоры, является одним из наиболее типичных для пинежских песен.

В песнях Пинежья можно встретить и склад, образующийся путем более или менее длительного вторения параллельными терциями. Правда, широко развитый в среднерусской и отчасти в новгородской песне, в Пинежье склад этот встречается лишь эпизодически. Но при всем том имеющиеся примеры позволяют высказать некоторое предположение о происхождении подобного рода многоголосия.

Как показывают наблюдения, втора получила широкое распространение в связи с развитием в музыке мелодического начала, развертывающегося на основе гemitонного диатонического лада. Движение параллельными терциями, с другой стороны, свидетельствует о полном освоении выразительных свойств интервала терции как консонанса. Элементы названного приема зарождаются еще в гетерофонном складе, а именно в завершающих фазах интонационных циклов. Речь идет о типовой двухголосной кадансовой формуле, образующейся путем соединения в одновременности двух наиболее распространенных одноголосных мелодических кадансов (см. примеры 60, 65 и 76).

76



В дальнейшем параллельные терции каданса предваряются нисходящими терцовыми ходами, начинающимися с терции, об-

¹ В данном случае название «верхний» условно, так как оба голоса протекают в одной тесситуре, используют одинаковые участки звукоряда.

² Такой вывод можно сделать, сравнивая мелодию этого голоса с напевом той же песни, исполняемой одноголосно в той же деревне.

разованной V—VII ступенями лада, как, например, в песне «Соловьишко, не пой, вольной»:

77



Однако втора, как уже отмечалось, отнюдь не становится ведущим приемом образования многоголосия в пинежской песне; она сохраняется преимущественно в кадансовых нисходящих ходах:

78



Заканчивая рассмотрение особенностей многоголосия песен Пинежья, следует упомянуть о появляющейся в некоторых песнях, чаще всего в припевках или частушках, тенденции к образованию аккордового склада. Из наиболее откristаллизовавшихся созвучий для пинежских песен характерны главным образом тонические трезвучия, уменьшенные трезвучия, образованные на II ступени минорного (бестритонового) лада, и септаккорд типа доминантового, образованный на квинтовом тоне лада обычно без терции или квинты. Любопытно, что этот последний имеет тенденцию переходить в тонику или нижнетерцовую ступень лада. В приводимой ниже песне «Приехал Михайло полночь ко двору» (пример 79) эпизодически появляются аккордовые созвучия в виде трезвучий и септаккордов, последние — с указанными формами разрешений:

79



В некоторых пинежских песнях квартово-квинтовые связи созвучий выступают с предельной ясностью. Связи эти представляют собой соотношения доминантово-тонических функций.

76

Зачаточной формой таких соотношений являются квартовые связи тонов в однополосин, часто встречающиеся в мелодиях пинежских песен. Само располжение побочных опор на интервал квинты и, подчеркиваем, квинты от тоники, уже могло нести в себе элементы плагальных и автентических отношений. Часто также квартовые ходы встречаются в моменты смены тоники в переменном ладу, то есть квартовые последования тонов являются средством осуществления модуляции. В приводимой ниже игровой песне «Чижик-пыжик воробыжик» (пример 80) квартовая связь тонов ясно выступает в мелодии нижнего голоса, подчеркивая тоникальность то тона соль, то тона ми.

80



Квартовая связь созвучия до — ми-бемоль — соль по отношению к тону фа и созвучия си-бемоль — соль по отношению к созвучию ми-бемоль — соль выступает в игровой песне «Пошли наши гусли»:

81



Как видно из приведенных примеров, квартово-квинтовые связи тонов, а впоследствии и созвучий с особенной ясностью проявляются в песнях, связанных с движением и танцами: в плясовых, игровых, а позднее в частушках. И если неверно было бы все закономерности русского многоголосия рассматривать сквозь призму тонико-доминантовых отношений, то нельзя и игнорировать эти отношения, нашедшие себе весьма благодарную почву в песнях моторного характера более позднего происхождения. Это игнорирование приводит к превратному представлению о языке русской музыки.

Таковы основные формы многоголосия песен, представленных в сборнике «Песни Пинежья».

77

МНОГОГОЛОСИЕ ПЕСЕН ВОЛОГОДСКО-НОВГОРОДСКОГО РАЙОНА¹

Общий обзор

Новгородские песни по многосторонности своего содержания, задушевной лирики, замечательной мелодичности и богатству полифонии принадлежат к лучшим образцам русской народно-песенной культуры. Вместе с московскими и среднерусскими песнями, хотя в некоторых чертах и отличаясь от последних, они являются основой музыкального языка русских композиторов.

Фонографические записи новгородских песен сосредоточены в основном в двух сборниках (см. примечание). Первый сборник включает в себя песни, собранные на рубеже прошлого и текущего столетий. Второй, помимо расшифровок некоторых записей Линевой, содержит песни, записанные после Великой Октябрьской социалистической революции. Сборники дают ценный материал, включающий образцы самых различных жанров песен, от старинных обрядовых до современных частушек, с явным преобладанием лирических песен.

Проводя сравнение новых песен со старыми, следует отметить, что с течением времени содержание их, естественно, несколько изменилось: появились новые темы, новые образы, связанные с новой действительностью, — темы колхозной жизни, социалистического соревнования, ударной работы.

Если большинство старинных протяжных лирических песен посвящалось жалобе на тяжелую долю женщины в крестьянской семье, то в современной лирической песне эта тема исчезает, уступая место все более широкому проникновению любовной лирики. В частушках появляется тема равноправия мужчин и женщин:

¹ В этой главе рассматриваются песни, собранные в Череповецком, Петрешевском, Кирилловском районах.

По существующему в настоящее время административному делению районы эти относятся к Вологодской области. В дореволюционное время они относились к Новгородской губернии, чем и объясняется, что записанные там песни опубликованы Е. Э. Линевой под названием «Песни новгородские (Великорусские песни в народной гармонизации)», вып. 2, 1909.

Поскольку указанные районы прилегают непосредственно к Новгородской области, общность их культуры с культурой этой области вполне объяснима. Это обстоятельство отмечается на стр. V предисловия к сборнику под редакцией Е. В. Гиппиуса и Э. Э. Эвальд «Народные песни Вологодской области». Музгиз, Л., 1938.

Для упрощения изложения песни, рассматриваемые в данной главе, мы будем называть новгородскими, так, как они названы Линевой.

Не шуми, зеленый бор,
Не качай вершиною!
Ниче новый разговор
Женщины с мужчиною.

Мой миленочек на курсах,
Научусь — пойду и я.
По какому милый делу —
По такому же и я.

Известные сдвиги можно найти и в композиционной стороне песен: вероятно, вследствие того что словесный текст получил более важное значение, чем это было раньше, несколько изменился характер распева: он стал менее широким, слоги стали располагаться ближе друг к другу. Но общий интонационный строй, как и характер многоголосия в целом, остался неизменным, так же, как сохранился и эмоциональный строй песни.

Новгородские песни отличаются преобладанием лирического начала. Это сказывается не только (и не столько) в количественном перевесе лирических песен, но также и в том, что содержание большинства песен других жанров названной области, включая сюда исторические и обрядовые, овеяно лиризмом, отражает глубокие внутренние переживания.

С таким характером содержания новгородских песен, с типичным для них кругом образов связана особая распевность этих песен, сильная индивидуализированность каждого из голосов хора в многоголосном пении, а отсюда и большое развитие полифонии. Многоголосие многих новгородских песен представляет собою наиболее развитый тип русской подголосочной полифонии. Поэтому изучение этих песен исключительно важно и интересно для исследователя русского народного многоголосия.

Широкой распевности мелодики и развитости интонационного строя соответствует и ладовая сторона новгородских песен.

Лады новгородских песен в значительной степени однотипны. Это в основном полные гemitонные лады, то есть 7-ступенные, а то и 8—9-ступенные (см. отдел I, главу 1), в большинстве минорного наклонения, причем преимущественно эолийского, часто переменные, но всегда в каждый данный момент с ярко определенной тоникой.

Тоника расположена в одной октаве — либо внизу, либо в средней части звукоряда. Так, в известной песне «Лучинушка» (пример 82) тоника *до-диез* располагается внизу звукоряда.

82

А. ли ты, ма, я лу. чи. нуш. ко, в пе. чи да не бы.

ла! Я бы, ла, бы, ла в пе. чи вчерашней но. чи.

В песне «Смирная беседа» (пример 83) тоника расположена в середине звукоряда, иными словами, лад в ней выражен в своей гипоформе.

83

Сми. рень на. я да бе. се. душ. ка, где
ми. по. а. го нет.

Побочные опорные тоны как в мажорных, так и в минорных ладах новгородских песен в большинстве случаев антитезного характера, соотносятся с тоникой в интервалах квинты, кварты или терции при явном преобладании верхнеквинтового тона (см. примеры 83 и 7). В каждом отдельном случае совокупность опор, взятая сама по себе, образует или один из трихордов, или трезвучие, как это обычно для русских песен вообще.

Определенность тоники и побочных опорных тонов свидетельствует о высокой степени дифференцированности ладовых отношений в новгородской песне.

Из переменных ладов для новгородских песен наиболее типичными являются лады с тоникой, перемещающейся на интервал большой секунды, как, например, в песне «Калинушка с малинушкой» (см. пример 7), в которой тоника перемещается с *соль* на *фа*.

В случае наличия в переменном ладу трех тоник, перемещение их происходит по тонам трихорда. Например, в песне «Горы» (см. пример 35) секундовая переменность сочетается с терцовой.

Отметим, что переменность в ладах новгородских песен всегда вторичная.

Мелодика новгородских песен, как уже говорилось, отличается широкой распевностью. Интонационный строй ее чрезвычайно многообразен. Каждый напев представляет собой яркий и неповторимый образ. Отдельные попевок как тематические зерна и как составные элементы музыкальной речи несут здесь ярко выраженный и стойкий характер; они находят более широкое распространение, чем это наблюдалось в Пинежье. Сравним, например, запевы песен «Лучинушка» и «Что же ты, соловьюшко», записанных в разное время и в разных местах. Нетрудно заметить, что в обоих запевах встречаются однотипные, притом весьма развитые, мелодические образования.

84

Что же ты, пу. чи. нуш. ка

85

Что же ты, со. ло. вью. шко

Тем менее удивительно наличие общих тематических образований в песнях, записанных от одних и тех же исполнителей, как, например, в запевах песен «Ничто в полюшке у нас не сколыхнется» и «Ты, рябинушка».

86

Ни. что в по. люш. ке у нас

87

Ты, ря. би. нуш. ка

Трудно с уверенностью говорить о связи каждой из таких тематических ритмо-интонаций с определенным словесно-поэтическим образом; для решения этого вопроса потребовалось бы специальное исследование. Однако едва ли можно считать случайным, что в поэтическом тексте первых двух запевов содержится вопрос и что по содержанию песни каждой пары очень близки друг другу.

Типичное для большинства русских песен преобладание нисходящих форм движения в новгородской песне проявляется особенно ярко. Короткие восходящие ходы в началах фраз и циклов, производимые обычно скачком, дают как бы толчок, импульс, следующее же за ними продолжительное распевное нисходящее движение имеет характер продолжительного выдоха, разрядки. Такой интонационный профиль характерен для большинства новгородских песен.

С точки зрения формы, мелодии новгородских песен также представляют большое разнообразие. В них наряду с элементарными формами, подобными тем, которые мы наблюдаем в простейших пинежских песнях, встречаются и формы значительно более сложные. Если во многих пинежских песнях побочный опорный тон опевался монотонным секундовым «раскачива-

нием», то здесь это опевание происходит на четких, кристаллизованных интонациях, с захватыванием широкого диапазона. Отдельные интонационные циклы в большинстве песен находятся в определенном соподчинении и объединяются кульминацией. Например, в песне «Калинушка с малинушкой» (см. пример 7) мелодия состоит из трех интонационных циклов, с кульминацией в среднем и разрядкой в последнем цикле. Кульминационности среднего цикла способствуют появление в нем крайних точек звукоряда и тональное отклонение в нижнесекундовый тон.

Обращает на себя внимание своеобразием черт ритмическая сторона мелодий новгородских песен. Как это наблюдалось и в пинежских песнях, их ритмический рисунок отличается узорчатостью, гибкостью, что связано с орнаментально-вариационным характером распева мелодии. В многоголосии новгородских песен ритмическое разнообразие мелодий разных голосов в хоровом исполнении создает большие возможности для развития полифонического начала. Ритм является и одним из важнейших средств осуществления распева. Так, распевности в огромной степени способствует различная временная протяженность интонационных циклов, создающая аperiodичность. Например, в песне «Не одна во поле дороженька» (пример 88) первый интонационный цикл занимает всего полтора такта, второй — пять с половиной тактов, третий — около трех и т. д.

88

Ах не од- на ах
во по- ле до- ро Ах во по- ле до- ро.
ро. жень- ка...

Наряду с песнями, в структуре которых господствует принцип аperiodичности (как, например, в разобранных выше), в целом ряде лирических же новгородских песен наблюдается определенная тенденция к связыванию симметричных построений. Такова, например, «Лучина» (см. пример 95), необычайно широко при этом распетая, или — «Ничто в полюшке у нас не сколыхнется» (см. пример 34). Это является новым типом ритмической организации мелодии протяжных песен.

Формы образования варианта при исполнении одноголосной мелодии в новгородских песнях в основных чертах сходны с приемами варьирования, используемыми в песнях Пинежья. Так же, как в песнях Пинежья, основным средством варьирования в новгородской песне является изменение форм опевания опорных тонов, обычно с применением разности ритмических рисунков. В новгородских песнях однако большое значение при образовании варианта имеет также гармоническое начало: часто варианты разных строф образуются путем замены многих (даже опорных) тонов первоначальной мелодии тонами, с ними консонирующими. Так, в песне «Да уж я, матушка, неженат хожу» (пример 89) в одноголосных запевах разных строф происходят постоянные взаимозамены тонов — ля-бемоль — до — ми-бемоль; си-бемоль — ре-бемоль и т. п. Это обстоятельство свидетельствует о влиянии развивающегося многоголосия на образование одноголосного варианта: ведь все приведенные одноголосные варианты, если соединить их вместе, будут звучать как подголоски.

89 Строфа II

ну, дочь бо- ярска. я да шла, не кла- ня. лась, дак

Строфа III

аль м(е) не, мо. лод. цу, даки не по. нра. ви. лась дак

Строфа IV

аль те. бе. ма. туш. ка, ну не по. мош. ни. ца дак

Строфа V

аль м(е) не, мо. лод. цу, да не со. вет. чи. ца дак

Таким образом, в новгородской песне, как, впрочем, и во многих других, принципы образования варианта одноголосного и варианта-подголоска оказываются взаимосвязанными, а часто и вообще едиными.

Переходим к рассмотрению наиболее характерных черт многоголосия новгородской песни.

Многоголосие

Большинство песен Новгорода представляет собою однорегистровые хоры с числом голосов-партий, обычно не превышающим трех. Многоголосие их отличается прежде всего господством полифоничности. Многие из них являются классическим образом подголосочной полифонии. Склад их говорит о стремлении к коллективному высказыванию, при котором каждый член коллектива вносит в целое момент индивидуализированности, своего особого отношения к целому. В этом многоголосии всегда есть одно главное, ведущее начало, представленное основной мелодией песни. Роль же подголосачивающих голосов, как говорилось в главе 2, I отдела, в большинстве случаев сводится к тому, чтобы, сопутствуя основной мелодии, то оттенять какую-нибудь попевку исполнением ее же, но варьированно, то поддерживать основную мелодию унисонным движением или второй, то даже и противопоставлять себя основной мелодии. Если основные черты подголосочного склада свойственны всей русской песне, то особенной полифоничностью, особенной самостоятельностью и индивидуализированностью голосов отличается именно новгородская песня.

При преобладании развитого подголосочного склада, в новгородской песне встречаются также и другие склады. Так, склад некоторых песен представляет собою гетерофонию, основные закономерности которой, в сущности, не отличаются от рассмотренных нами в главе «Многоголосие песен Пинежья». В новгородской песне гетерофония образуется также путем сочетания близких вариантов мелодии, в которых используются различные формы опеваний опорных тонов, с обилием унисонов, преимущественно на моментах произнесения слога и сильных долях такта, с элементами ритмической имитации, с характерной регистровой близостью голосов. Примером гетерофонии является многоголосие песни «Не сырой ли бор разгорается»:

90



да раз. го.ра. ет.ся да.к ой ле. лод.ле.лю.да раз. го.ра. ет.ся

В других случаях, как, например, в плясовых или шуточных песнях с элементами пляски, намечаются и черты аккордово-гармонического склада. Но так как новгородские песни дали наиболее развитые, классические образцы подголосочной полифонии, на ней мы и остановимся более подробно.

В новгородских песнях широко представлены все интонационные формы подголоска в различном их функциональном значении.

Так, орнаментирующий подголосок встречаем в песне «Комарочки, комары» (пример 91), в которой оба верхних голоса, богатые мелизматикой, окружают более строгий напев нижнего:

91



Ка.ма. роч. ки ко. ма. ры ой не да. ва. ют да ка

Очень характерно также сочетание голосов, при котором орнаментирующие попевки переключаются из голоса в голос, образуя ритмическую, а иногда и интонационную имитацию, как, например, в песне «Зашаталась наша грушица»:

92



сто. ю. чи рас пла. на. пась на. ша де. ви. цо

Подголосок, интонации которого сосредоточены в иной, по сравнению с главным голосом, сфере лада, также встречается в новгородских песнях. Ярчайший пример такого подголоска дает песня «Не меняйте-тко, девки, влю на неволю»:

93



сто. ю. чи рас пла. на. пась на. ша де. ви. цо

Водявуш. ка.з. жи. ти. е. ей. да. пь.гу. вы. сплю.сь. в. во. де. ... ей. да. во. де. вуш. ка.з. де.

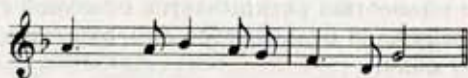
сы... ой да. сы. та. на. гу. ля. юсь. я. с. по. дру. ой. да. с. по. дру. ж. кам. до. лю. бу.

Мелодия ведущего (нижнего) голоса этой песни в основном ориентируется на тонику до, лишь изредка поднимаясь до квинты соль; мелодия же верхнего подголоска, наоборот, сосре-

Интересно также сравнить мелодию подголоска, приведенную в примере 101, с мелодией еще одного варианта песни «Лучинушка», исполненной певцами из другой деревни (Ананьево). Вариант этот интонационно близок ранее проанализированному, но менее распевен. Сравнивая соответственные участки строфы (то есть приходящиеся на соответственный текст), легко убедиться, что интонации основного голоса деревни Ананьево почти совпадают с интонациями подголоска деревни Новая Старина.

Основной голос песни, исполненной в деревне Ананьево

100



Подголосок песни, исполненной в деревне Новая Старина

101



Можно легко убедиться, что попевки почти совпадают.

Все приведенные примеры еще раз подчеркивают, что подголосок генетически образуется как вариант основной мелодии, то есть из интонаций самой песни, либо развивая их, либо, напротив, сокращая, то есть отбирая какие-то опорные тоны, хотя в развитых своих формах и преодолевает вариантность.

Подголосочная полифония, в которой все голоса оказываются равноправными, также встречается в новгородских песнях. Имеются даже примеры с наличием антифонности, одновременного произнесения текста, с элементами интонационной и, что особенно показательно, текстовой имитации. Так, например, в одном из вариантов песни «Калинушка с малинушкой» (пример 102) индивидуализированность голосов обнаруживается в форме настолько яркой, что оказывается совершенно невозможным установить, который из голосов является главным, который подголосающим. Особенно это относится к двум нижним голосам. Именно в сплетении трех самостоятельных, одинаково выразительных мелодий и заключается все своеобразие

многоголосного склада этой песни. Но наиболее интересным в ней является прием антифонного пения и связанный с ним прием текстовой полифонии, то есть одновременного произнесения голосами одного текста, довольно редкий для русской песни. Особенно характерны в этом отношении две последние строфы, каждая из которых начинается переключкой голосов, построенной на разных интонациях, но с повтором одного текста. Приводим одну из строф этой песни как уникальный образец развитой диалогической полифонии:

102

В соотношении голосов полифонического многоголосия по вертикали в новгородской песне наблюдается общая для песен всех областей тенденция к благозвучности, то есть к преобладанию консонирующих созвучий, особенно в опорных моментах, на сильных долях, ударенных слогах или кадансовых окончаниях. Совершенные кадансы всегда приводят либо к унисонам, либо к октаве.

Так, в песне «Уж ты, поле мое» (пример 103) редко встречающиеся диссонансы образуются лишь в косвенном движении. Песня эта характерна особой самостоятельностью, мелодической развитостью голосов и предельной ясностью их отношений.

Середь по- ля там ку- сто. чек о. ди. не. ше. нек сто.

ит. Ах под ку- стом ле- жит сол. дат мо. ло- дой

Таким же осмотрительным применением диссонансов характеризуется большинство новгородских песен, что можно проследить на любом из приведенных выше примеров. Из наиболее определившихся в своих функциях консонирующих созвучий в новгородской песне следует назвать трезвучие на тонике. Опора на это трезвучие происходит во многих песнях подголосочного склада. Например, в песне: «Подуй, повеи, погодка» (пример 104) как в самой мелодии (такт 1), так и в вертикали, ощущается опора на трезвучие *соль — си — ре* при тонике *соль*. В случаях переменного лада такая аккордовая опора перемещается соответственно перемещению тоники. Например, в песне «Не меняйте-тко, девки, волю на неволю» (см. пример 93), как уже говорилось, опора перемещается по трезвучиям: *до — ми-бемоль — соль* и *си-бемоль — ре — фа*.

Ах, не

Эх да не ма. ленька я ах, да

А ты раз.

ты да ты раз. вей ах, да ты раз. дуй ты раз.

Наряду с развитыми формами полифонического многоголосия в Новгородском районе встречается также терцовая втора. К числу песен, многоголосие которых представляет собою склад со второй, относятся, например, «Несозревшую калинушку нельзя заломить» (см. сб. «Народные песни Вологодской области») или «Что же ты, соловьюшко» (там же). Характерно, что обе эти песни принадлежат к числу отмеченных собирателями как наиболее часто исполняемые в наши дни — во 2-ой главе I отдела нами указывалось, что втора особенно распространена в современном многоголосии. Рассмотрим те формы, в которых этот прием проявляется в новгородской песне.

В чистом виде и последовательно проводимая втора редко встречается в новгородской, даже более поздней песне. Стремление к индивидуализации каждого голоса настолько велико, что и в тех случаях, когда в целом движение параллельными терциями преобладает, в частности каждый из голосов отклоняется от этого движения, тем самым в известной степени сохраняя свою самостоятельность. Именно на этой стороне вопроса мы вкратце и остановимся: например, в песне «Ты, рябинушка» (пример 105) два голоса идут параллельными терциями, а третий, верхний, ведет свою мелодию, попеременно совпадая в унисон то с нижним, то со средним голосом.

Ой, ты ко. гда возо. шла, ай, ког. да вы. ро. сла?

Можно встретить и другой прием избегания явного параллелизма; это прием орнаментированного движения параллельными терциями, как, например, в песне «Сказали — не придет, не явится он...» (пример 106). Получается своеобразный подголосок — орнаментированная втора.

106

Милый во, чи не взял, нет и ру, ки не по, жмет

Остается сказать несколько слов об аккордовом складе в новгородской песне. Следует отметить, что для песен этого района, насколько можно судить по имеющимся материалам, в целом аккордовый склад мало типичен. Возможно, что это связано с характером высказывания, свойственным новгородским песням — им присущ акцент на индивидуализации отдельных голосов, в то время как аккордовый склад является формой выражения чувств более монолитных. Можно предположить, что это связано также с узорчатостью и разнообразием ритмического рисунка в мелодике новгородской песни: аккордовый склад требует большей ровности, строгости ритма. В новгородской песне аккордовость наблюдается в некоторых шуточных или игровых песнях, как, например, «Вавила» (пример 107 а) или «Веники» (пример 107 б). Типичная для русской песни аккордового склада тенденция к связыванию аккордов и созвучий, основные тоны которых образуют трихорд, выявляется и в этих песнях.

107-а

на тор, жи, ще, мой ба, тюшка, на тор, жи, ще

107-б

Кум Га, врн, ла, кум Га, врн, ла

*

Мы сделали обзор наиболее типичных для новгородской песни форм многоголосия. Формы эти далеко не всегда и не обязательно встречаются в изолированном друг от друга виде. Можно встретить большое количество песен, в которых сосуще-

ствуют различные типы многоголосия. Очень часто, например, в одной и той же песне прием орнаментирующего подголосивания сочетается с приемом вторы, как это наблюдалось в песне «Комарочки» и в ряде других песен. Так же часто можно наблюдать сочетание поддерживающего подголоска с колорирующим, как, например, в песне «Лучина» и т. п. Совокупность всех указанных форм и приемов и образует характерный для северной песни склад многоголосия. Само собой разумеется, что здесь речь идет не о сумме приемов, а о некоем их органическом сочетании и взаимопроникновении, создающем многообразие фактически возникающих форм.

При всем том, повторяем еще раз, многоголосие новгородских песен представляет собою преимущественно развитую подголосочную полифонию с предельно развитой индивидуализацией голосов, с наличием тематического развития основной мелодии в подголосках. Выразительные особенности и закономерности такой полифонии преломились и развились в особый национально-русский стиль в русской классической музыке.

Глава 3

МНОГОГОЛОСИЕ ПЕСЕН ВОРОНЕЖСКИХ И СРЕДНЕРУССКИХ

Общий обзор

Из песен средней полосы Европейской части СССР наиболее широко в имеющихся печатных сборниках представлены песни Воронежской области. Так, в первом выпуске сборника Линева «Великорусские песни в народной гармонизации» (1904) около половины песен записано в Воронежской губернии. Из 75 песен, помещенных в сборнике «Русские народные песни» (Музгиз, М., 1950), 55 записано в Воронежской области. Специально воронежским песням посвящен сборник «Песни Воронежской области» (Музгиз, М.-Л., 1939). По имеющимся образцам песен Рязанской, Тульской, Смоленской, Тамбовской областей можно заключить, что наиболее специфические приемы многоголосия, встречающиеся в них, имеются и в песнях Воронежской области. Поэтому в исследовании многоголосия данной полосы можно опираться на образцы воронежских песен, как наиболее широко представленные.

Перечисленные сборники включают песни, различающиеся как в жанровом отношении, так и по времени собирания. В них входят песни обрядовые, исторические, эпические, игровые,

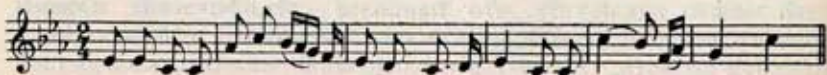
плясовые. Особенно же много в них лирических песен. По времени собирания сборники включают песни, записанные в самом конце прошлого столетия (Линева, вып. 1), песни, записанные в период от 1911 до 1926 года (сб. «Русские народные песни»), и песни, записанные в конце 20-х, начале 30-х годов XX века (сб. «Песни Воронежской области»).

Таким образом, исследование имеющихся материалов дает возможность воссоздать примерную картину развития многоголосия песен Средней Руси от примитивной гетерофонии в песнях, принадлежащих к более ранним жанрам, до развитого многоголосия в песнях более поздних жанров, а также установить особенности современного многоголосия.

Песни среднерусских областей по характеру распева и строению ладов отличаются от песен северных,¹ очевидно, аналогично тому, как различаются говоры северной и средней полосы Европейской части России. И если среднерусский говор, как отмечают исследователи, занимает промежуточное положение между севернорусским и южнорусским говором, то такого же рода явление наблюдается и в ладо-интонационном строении среднерусских песен, а отсюда и в характере их многоголосия.

Мелодика среднерусских песен, по сравнению с мелодикой северных, в целом отличается несколько меньшей степенью распевности. Можно считать, что народное выражение «сказывать песню» особенно применимо к среднерусским песням, где даже лирические песни часто в большей мере сказываются, чем распеваются. Так, для мелодии среднерусских песен не типичны длительные распевы одного слога со сложным ритмо-интонационным узором, длительные опевания опорных тонов секундовыми (особенно малосекундовыми) ходами, столь характерные для северной песни. Наиболее наглядно данное положение обнаруживается при сравнении одной и той же песни, исполненной на Севере и в среднерусских областях. Сравним, например, песню «Лучинушка» (пример 108), записанную в Воронежской губернии, с той же песней, записанной в Белозерском уезде Новгородской губернии (см. пример 95). Значительно большая распевность северного варианта при сходном контуре напева совершенно очевидна.

108



Ой да лу. чи. намо. я, лу. чи. нуш ка, да бе... бе. ре. зо. ва. я, ох...

¹ В этой и последующих главах под северной песней, если это специально не оговаривается, мы будем понимать песни пинежские и новгородские, вместе взятые.

По своему ладо-интонационному строю среднерусские песни неоднородны. В этом отношении различие наблюдается прежде всего между песнями, принадлежащими к более древним жанрам (например, календарным, свадебным), и песнями, принадлежащими к жанрам более поздним (например, лирическим, частушкам). Для песен, принадлежащих к более ранним жанрам, более примитивных, характерны лады небольшого диапазона, редко достигающие октавы, с наличием в них в каждый данный момент определенно выявленной тоники (возникающая переменность оказывается переменностью вторичного порядка), что свидетельствует о ясной дифференциации ладовых отношений и об установлении прочных логических связей между отдельными тонами. Дифференциация лада еще более углубляется, когда, при наличии выявленной тоники, в ладу имеется и ясная побочная опора, как, например, в свадебной песне «Утушка».

109



Эх, да ты, у. тушка, да ты, св. ра. я. вы. гдильвай...

Для таких примитивных песен, как видно и из приведенного примера, характерно обилие трихордовых интонаций и отсюда — черты ангемитонности ладовой структуры. Однако не следует считать, что ангемитонный тип лада является единственным в простейших среднерусских песнях. Среди них можно встретить и такие, в которых, при малом диапазоне, будут наличествовать полутоновые образования, как это происходит, например, в песне «В колодце водица холодна».

110



Во ко. ло. ди. це во. ди. ца хо. лодна, у И. ва. на же. на мо. ло. да

Из сказанного следует, что в среднерусской песне можно встретить оба характерных случая ладового строения — и гемитонное и ангемитонное. Следует отметить, что ангемитонность в них вообще редко сохраняется до конца напева. Во многих случаях, даже при чисто ангемитонном запеве, в дальнейшем распеве появляются полутоновые интонации, образующиеся или при опевании опорных тонов, или с момента появления многоголосия в результате стремления вести голоса параллельными терциями — в последнем случае появление полутоновых интонаций при поступенном движении неминует. Характерным примером включения полутонов в лад ангемитонной основы может

служить песня «Долина» (пример 111). В запевах второй, третьей и двух последних строк ее совершенно явно выражены черты ангемитонности. Вместе с тем в запевах других строк, при сохранении ангемитонной основы, в напев включаются и тоны, образующие малосекундовые ходы: *фа — ми* и *си — до*. Тон *фа* включается при опевании верхнеквинтовой побочной опоры — *ми*. Тон *си* — как проходящий или вспомогательный звук, а в одном случае — как следствие квартового скачка при подходе к верхнеквинтовому тону.

111

Музыкальный пример 111, песня «Долина». Записано на нотном стане с ключом *фа* и ритмом $\frac{3}{4}$. Мелодия состоит из нескольких фраз, соединенных скобками. Под нотами даны слова: «До- ли- на ма- я, до- ли- нуш- ка, да- лич- ка да- шн- ро- ка, я, ох да- шн- ро- ка. Ах, да- на з- той да- ли- нуш- ке дан- что не ра- ди- пось, ни, что не ра- ди- пось».

Мелодия среднерусских песен в простейших случаях развивается короткими интонационными циклами. В песнях с наличием гемитонности обычно можно говорить о достаточно ясно выраженной антитезе (см. пример 110). Но во многих случаях антитеза выявлена значительно слабее. Особенно это характерно для песен, мелодия которых представляет собой ряд сочлененных трихордовых попевок, как, например, запевы песен: «Не трубушка трубит» (свадебной, см. пример 5), или «Ох, не белы снежки забелились» (исторической, пример 112). Подобный тип мелодии очень распространен в среднерусской песне.

112

Музыкальный пример 112, песня «Ох, не белы снежки». Записано на нотном стане с ключом *фа* и ритмом $\frac{3}{4}$. Мелодия состоит из коротких фраз, соединенных скобками. Под нотами даны слова: «Ох, не бе- з- лы и, не белы-е снежки».

Как одну из попевок, типичных для среднерусских песен, следует отметить попевку, образованную ходами по тонам трезвучия, чаще всего тонического. Эта попевка появляется еще

в ранних обрядовых песнях и сохраняет свое значение и в песнях более поздних. Важность этой интонации усугубляется тем, что тоны трезвучия, ее образующие, зачастую становятся опорными тонами мелодии, как это наблюдалось и в некоторых северных песнях. Так, например, в мелодии песни «Веселая беседушка» (пример 113) при тонике *ре* все время образуются ходы по тонам трезвучия *ре — фа — ля*.

113

Музыкальный пример 113, песня «Веселая беседушка». Записано на нотном стане с ключом *ре* и ритмом $\frac{3}{4}$. Мелодия состоит из фраз, соединенных скобками. Под нотами даны слова: «Ве- се- ла- я на- ша бе... Эх, бе- се- ду- ш(и)-ка, ох, ве- се- ла- я што бе- се- душ- ка».

В песне «Ох, да прошло лето» (пример 114), тоника которой переменна — *ре* (мажорного наклонения) и *си* (минорного наклонения), — соответственно перемещаются и опорные тоны.

114

Музыкальный пример 114, песня «Ох, да прошло лето». Записано на нотном стане с ключом *ре* и ритмом $\frac{3}{4}$. Мелодия состоит из фраз, соединенных скобками. Под нотами даны слова: «Ох, да про- ш(и)-ло и ле- то. О- на прашла о... о, сень».

Закрепление опорных тонов мелодии на интонации трезвучия, как будет показано ниже, находится в тесной связи с осознанием трезвучия как опорного созвучия и в многоголосии.

В более развитых, особенно поздних лирических песнях характер мелодии, а вместе с тем и лада несколько изменяется. Циклы становятся шире. Лады диатонически заполняются, причем все их тоны применяются в распеве одинаково свободно.

Одной из излюбленных для лирических песен становится попевка со скачком от тоники на большую и, особенно, малую сексту, распространенная в городском романсе и столь широко применяемая русскими композиторами. Таковы, например, запевы песен «Лучинушка», «Горы», «Снежки белы», «Катись, яблочко», «Что ж ты, Маша, приуныла» (пример 115). Этот ход, во-первых, обогащает процесс развертывания мелодии, создавая новую форму опевания верхнеквинтового тона; во-вторых, в случаях применения малой сексты, он обладает особой выразительностью, образуя напряженный интервал уменьшенной квинты со II ступенью лада.

Уж вы, го, ры, го, ры, го, ры.

Снежки бе, лы, е пу, ши, сти... Ка, тис

яб, лоч, ко, ку, ды, ко, тись, ся?

Эх, что ч, ты, ма, ша, и ты при у, чы, д

В лирических песнях развиваются и характерные для русской песни вообще поступенно нисходящие диатонические ходы, особенно в моменты кадансирования. Кроме того, в кадансах встречаются также и восходящие секундовые попевки, опевающие тоникку снизу («Горы», «Лучинушка» (пример 116) и т. д.). Все эти новые качества и попевки обогащают интонационный строй лирической песни.

116

бы. стра. я. Вче, раш, ней да я но, чи

В связи с характером распева и ритмическая сторона мелодий среднерусских песен приобретает своеобразные отличительные черты по сравнению с ритмом северной песни. В среднерусских песнях ритм более строг, в своих соотношениях более ровен. Ритмическому рисунку большинства среднерусских песен несвойственны узорчатость, обилие мелких длительностей, разнообразие ритма.

В связи с тем, что в среднерусской песне можно встретить оба типа ладо-интонаций (см. отдел I, главу 1), образование в ней варианта от строфы к строфе также многообразно. Наряду с приемом образования варианта путем изменения форм опевания опорных тонов, типичного для северной песни, в среднерусской песне можно встретить и другие его формы. Так, очень характерен для среднерусской песни вариант, образованный путем изменения ранее фигурирующего порядка следования тонов. Например, в песне «Ох, не белы снежки забелились» кадансы первой и второй строф представляют собой вариант одной и той же попевки, взятой в разной последовательности со-

ставляющих ее звуков (пример 117 а). То же самое происходит и в кадансах третьей и четвертой строф (пример 117 б).

117 Аналогичные такты разных строф

I II III IV

Забеле. ли. ся Се, да я бо, ра, да Буй, на, я го, ло, ва Ста, ни, че, ни, ки

Сравнивая между собою обе пары попевок, замечаем, что они также соотносятся, как варианты, но отличаются уже не только порядком следования, но и количеством составляющих их тонов: в двух последних строфах попевка составляется уже не четырьмя, а лишь тремя тонами.

В запеве песни «Платов казак» (пример 118) вариант образуется путем ритмического изменения мелодии от строфы

118 Строфа I.

Ох, ты Рас, се. я, ты, Рас, се. я, ох, рас.

Строфа II.

ты рас, сей. ская сла

Строфа III.

Пла. го

Строфа IV.

Не бри. та. я бо, ра, да да не стри, же.

сей. ска, я зем, ля

ды про те, бя

ва ко, за, на до

на го, ло, ва

к строфе. Слоги и тоны, бывшие в одной строфе ударенными, в другой становятся неударенными и наоборот. Растягиваемый в одной строфе тон в другой строфе либо укорачивается, либо равномерно повторяется, иногда синкопируется и т. п.

В песне же «Заболит головушка» (см. пример 17) вариант образуется в результате замены тонов первоначальной мелодии тонами, с ними консонирующими.

Итак, можно отметить, что в среднерусской песне встречаются все возможные случаи образования варианта. Это наложило свой отпечаток и на характер ее многоголосия.

Многоголосие

Многоголосие среднерусской песни, хотя и имеет в отношении общих принципов и отдельных приемов общие черты с многоголосием северной песни, все же в целом, как уже говорилось, отличается от последнего. Выше нами указывалось, что ладо-интонационный строй мелодики среднерусских песен, аналогично говору средней Руси, занимает как бы центральное положение между ладо-интонациями северной и южной песни. То же самое можно наблюдать и в отношении многоголосия.

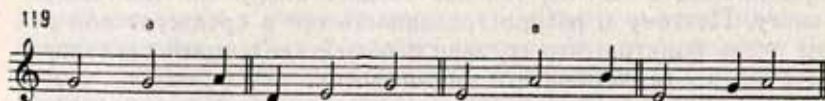
В главе, посвященной новгородским песням, мы подчеркивали прежде всего особую полифоничность их склада, выделяющую их даже из всего круга русской песни. Особая индивидуализированность и распевность каждого из голосов является отличительной чертой северного многоголосия. Забегая вперед, отметим, что многоголосие южно-донской песни, напротив, в целом тяготеет к гармоническому складу, обнаруживая склонность к согласному аккордовому пению. Многоголосие же среднерусской песни, при сохранении в нем значения полифонического начала, в то же время очень гармонично. Возможно, что именно с особой значимостью гармонического начала связана меньшая по сравнению с северной песней степень распевности мелодики среднерусской песни, о которой говорилось выше. Именно в песнях средней полосы особенно широко развиты те формы подголосочной полифонии, в которых при сохранении индивидуализированности и мелодической самостоятельности отдельных голосов огромное значение получает опора на определенные созвучия по вертикали (см. отдел I, главу 2). Весьма важно отметить, что здесь в соотношении отбираемых созвучий можно подметить уже определенную закономерность и уловить элементы функциональности вплоть до тонико-доминантовых связей, появляющихся главным образом в песнях более поздних.

Говоря об отличительных чертах среднерусского многоголо-

сия, необходимо отметить большое значение в нем вторы, особенно характерной для лирических песен более позднего происхождения. Об этом приеме многоголосия среднерусской песни, появляющейся в северной песне лишь эпизодически, более подробно речь будет ниже.

Рассмотрим теперь отдельно некоторые типы многоголосия среднерусской песни.

В песнях, принадлежащих к более древним жанрам, встречаются формы гетерофонного многоголосия, типичного для ранних русских песен вообще. Как уже указывалось, признаками такого многоголосия можно считать, во-первых, отсутствие разделения голосов по функции, выполняемой ими в многоголосии (главный и подголашивающий), во-вторых, интонационное сходство одновременно звучащих голосов, а отсюда и обилие унисонов и пр. Правда, среди опубликованных среднерусских песен почти нет таких, в которых гетерофонный склад был бы представлен в его чистом виде, из чего можно заключить, что гетерофонные формы многоголосия на территории среднерусских областей имеют скорее остаточный характер. Однако и по немногим имеющимся образцам можно заметить, что эта гетерофония обладает отличительными чертами по сравнению с гетерофонией северных песен. Если гетерофонное многоголосие в северных песнях образовывалось путем сочетания в одновременности различных, часто разноритмических форм опевания одного и того же опорного тона, иными словами относилось к первому типу гетерофонии (см. отдел I, главу 2), то в песнях среднерусских областей встречается гетерофонное многоголосие, образующееся путем сочетания трихордовых попевок. Эти сочетающиеся попевки состоят либо из одних и тех же звуков и отличаются друг от друга различным порядком последования составляющих их тонов, либо при двух общих звуках имеют один необщий; в последнем случае создаются возможности различных комбинаций: попевки при общей терции могут различаться тем, что в одной из них секундовый тон примыкает сверху, а другой снизу (пример 119 а), или, при общей кварте, в одной образуется трихорд в кварте, в другой трихорд в квинте (пример 119 б).



Пример такого многоголосия находим в свадебной песне «Не трубушка трубит». Мелодия этой песни образуется сочетанием ряда трихордовых попевок (только в кадансе появляется обыч-

ная нисходящая кадансовая формула). В моменты многоголосного пения голоса в одном случае используют одну и ту же трихордовую попевку в одинаковом ритме, но в разной последовательности составляющих ее тонов, в результате чего по вертикали образуются квартные созвучия (пример 120 а). В другом случае интонация верхнего голоса основывается на квартном трихорде с верхней секундой, а интонация нижнего на квартном трихорде с той же терцией, но с нижней секундой, в результате чего по вертикали образуются квинтовые созвучия (пример 120 б). В одной из строк интервал между голосами достигает сексты в результате объединения трихордов, имеющих только один общий тон при двух различных (пример 120 в). Нетрудно заметить, что в данном случае имеет место гетерофония второго типа с наличием единоритмии в момент интонационного разноречия голосов и с широкими расхождениями голосов по вертикали (см. отдел I, главу 2).

120

а

на за ре и. дет

б

де. вуш. ки пле. ли и. меть

Подголосочно-полифонический склад занимает в среднерусской песне место значительно большее, чем гетерофония, и встречается там в различных видах.

Распространенной формой подголосочности в среднерусской песне является такая, при которой голоса ведутся в различных сферах лада: один из них поет верхнеквинтовый тон, в то время как другой спускается к тонике. Как уже говорилось, такая форма подголосочной полифонии способствует развитию гармонического начала, так как создает опору на тоническую квинту. Поэтому и распространенность его в среднерусской песне очень понятна; это связано с общей тенденцией среднерусских песен к гармоничности многоголосия.

Примером подобного многоголосия может служить песня «Тошно, грустно мне, молодчику» (пример 121). Напряженность, драматичность содержания этой песни, передающей тоску и гнев на неудачно сложившуюся жизнь, находит свое музыкальное выражение как в особенностях ладо-интонацион-

ного строя песни, так и в характере ее многоголосия. Песня представляет собой ярчайший образец полифонии с предельной индивидуализированностью голосов. В то же время большую роль в реализации музыкального замысла играют и гармонические отношения: связь между тоникой и доминантовыми (верхнеквинтовым и нижеквартным) тонами:

121

о да ку да тош. но, о груст.но о . . .

о . . . о . . . о . . . о мне да жить и на

све. те о. х

Песня исполняется тремя голосами, но различающихся партий всего две. Нижняя партия дублируется с небольшим гетерофонным расслоением в кадансе.

Звукоряд песни явно поделен между двумя основными партиями. В первом разделе песни тоника (до) занимает центральное положение, от которого голоса все время устремляются в противоположные направления: верхний к верхнеквинтовому тону (соль), а нижний к нижеквартовому (соль октавой ниже). Примечательно, что возникающая между голосами октава звучит необычайно напряженно, как столкновение крайних полюсов движения — верхней и нижней доминанты. Напряженность усиливается еще и тем, что в процессе этого центробежного движения голосов в первом разделе песни возникает ощущение своеобразной политональности: в то время как интонации верхнего голоса обрисовывают явный до минор, нижний голос, своей устремленностью к нижнему соль, с привлечением в нисходящем движении тона ля-бикар, создает впечатление соль минора. Во втором разделе (такт 4) тональное противоречие разрешается: впечатление соль минора исчезает, нижний голос приходит к тонике до и сосредоточивает свое движение вокруг нее. Но ладовое противоречие остается: верхний голос по-прежнему цепляется за верхнеквинтовый тон, лишь на короткое мгновение захватывая тоникой. Интонационные циклы обоих голосов при

этом, естественно, абсолютно не совпадают. Только в последнем такте строфы голоса приходят к устойчивому унисону. Полифоничность песни усугубляется тем, что, помимо движения в разных сферах, голоса этой песни необычайно индивидуализированы и в ритмическом отношении: при протянутых тонах нижних голосов верхний распевает интонации более дробного ритма, когда же останавливается верхний голос, движение продолжается в нижнем. Это позволяет говорить о равнозначности, равноправности голосов.

Интереснейший пример подголоска, интонации которого опираются не только на верхнеквинтовый, но часто и верхнесептимый тон, представляет собой подголосок песни «Востоскуйся, востоскуйся» (пример 122). И в этой песне, при всей ее полифоничности, вертикальное начало имеет немаловажное значение. Так, сам интервал септимы, на который часто расходятся голоса, своей диссонантностью подчеркивает ту напряженность, которой проникнута вся песня. Кроме того, этот интервал септимы намечает контуры доминантового септаккорда к верхнеквартовому тону, в различные сочетания с которым часто и переходит, что еще больше подчеркивает значение гармонического начала.

122

Вос- то- ской ся ты мо я э ой

мо я

э ой мо я голькораз.мо. бе... Воз.го.

э ой э воз. го. рю да воз.го.

рю я ся

э ой э км, возго. рю я ся

Как следует из сказанного, вопрос о развитии гармонического начала в песнях средней полосы России требует к себе особого внимания. Нами уже отмечалось, что наиболее распро-

страненной в среднерусских песнях формой многоголосия является подголосочная полифония с опорой на определенно откристаллизовавшиеся созвучия. Остановимся на этой форме несколько более подробно.

Выкристаллизовывание трезвучия как определившегося созвучия теснейшим образом связано с той особенностью мелодики среднерусской песни, на которую мы указывали выше, — с типичностью расположения опорных тонов мелодии по звукам тонического трезвучия. Это можно наблюдать даже среди свадебных песен Воронежской области, хотя ладо-интонации их сохраняют черты ангемитонности. Так, например, в свадебной песне «Веселая беседушка» (пример 123), при преимущественной ангемитонности ладо-интонаций и относительной примитивности мелодики, в многоголосии явно ощущается опора на тоническое трезвучие ре — фа — ля. На основе этого трезвучия организуется движение всех голосов:

123

Вьет ся, вьет ся, сте. лет. ся, вьет ся, вьет ся, сте. лет. ся

по лу. гам тра. ва шел.ко. ва. я, по лу.гам тра. ва шел.ко. ва. я

Аналогичный тип многоголосия можно наблюдать и в других песнях (см., например, свадебную «Вьется, вьется стелется» и плясовую «По сеничкам ходила» в сб. «Русские народные песни»).

Подобный тип многоголосия встречается и в песнях с переменным ладом. Например, в песне «Белый лебедь воду пил» (пример 124) опора перемещается с трезвучия фа — ля — до на трезвучие ре — фа — ля, соответственно смещению тоники с фа на ре.

124

Эх F-dur Эх D-moll

Бу. дешь, дев. ка, за. му. жем, Бу. дешь, дев. ка, за. му. жем.

Эх

за. му. жем, за. му. жем, за. му. жем, за. му. жем

В среднерусских песнях встречаются все те соотношения опорных созвучий, на типичность которых указывалось в главе 2-й I отдела. Так, например, контуры плагальной последовательности ярко обрисовываются в песне «Что ж ты, Маша, приуныла» (пример 125), начинаясь уже в одноголосном запеве (скачок от тоники к верхнесекстовому тону с последующим возвращением к ней через верхнеквартвовый тон); в двухголосном припеве они становятся еще более ощутимыми.

125

Эх - го. ло. сеч. ку тво. го не слы. хать. Прж. де пе. ла Ма. ша при. пе. ва. ла

Весьма распространены также песни, в которых опорные созвучия располагаются на тонах трихорда. Например, в лирической песне «Со любимой со сторонушки» (пример 126), минорной по наклонению, отчетливо выделяются три созвучия, одно из которых расположено на тонике, другое — на верхнеквартвовом тоне, третье — на нижнесекундовом. Особенно четко эта последовательность выявляется в кадансе.

126

Там жи. вет, жи. вет, да По. лич. ка на. ша жи. вет

В лирико-бытовой песне «Мала-то была» (пример 127), мажорной по наклонению, интонация опирается на трезвучия, образованные на тонике, верхнеквартвовом и верхнесекундовом тонах. (Напомним, что, говоря «трезвучие», мы имеем в виду тоновый состав данного аккорда, но не расположение его звуков

по вертикали. Обращения, как указывалось в главе 2 отдела I, не имеют существенного значения в народном многоголосии.)

127

Ох, а за. муж - то вы. шла, ох, слез, слез при ба... при ба. ви. ла

Анализ приведенных выше примеров еще раз подтверждает типичность группировки аккордовых созвучий вокруг тоники на основе трихордовой мелодической интонации как проявления одной из основных закономерностей народной гармонии. Еще раз подчеркиваем, что в рассмотренных выше песнях выкристаллизовывание опорных созвучий-вертикалей не исключает полифонической фактуры. Многоголосие их принадлежит к типу, названному нами подголосочной полифонией с опорой на определенные консонансы.

Наряду с этим, преимущественно в песнях плясового и частушечного характера, наблюдается немало случаев, где аккордовость может стать ведущим элементом.

Преобладание аккордового склада многоголосия в плясовых песнях и частушках обусловлено тем обстоятельством, что оба эти жанра связаны с движением; отсюда возникает требование особой четкости и чеканности ритма, что более легко осуществляется при аккордовом складе. В среднерусской песне его можно встретить и в некоторых величальных песнях, как, например, «По улице, улице» (пример 128). В этой песне аккордовость склада выражена с предельной ясностью. Определенность значимости каждого из созвучий здесь настолько велика, что подчас влияет на характер образования мелодии: мелодия какого-либо из голосов начинает двигаться по тонам тех созвучий, которые в это время звучат в других голосах. Сравнение

соответственных тактов разных строф показывает, что в мелодической линии каждого из голосов играет роль не только отдельная попевка сама по себе, но и принадлежность тонов этой попевки к созвучию, звучащему в данный момент в остальных голосах. Ниже приводим первую строфу песни, чтобы показать общий характер ее склада. Кроме того, приводятся и некоторые соответственные такты ее строф с целью показать, как варьируется и строится мелодия в зависимости от звучащего по вертикали аккорда.

128

Предпоследний такт
Строфа I

Первый такт
Строфа II

Хо. дит доб. ы. рый мо...

Хо. дит доб. ы. рый мо...

Строфа II

Строфа III

Со. бо. ю хо. рош...

Со. бо. ю хо. рош...

Строфа III

Строфа IV

на лич. хо. круг. леш... ой

и. зал сво. ю го...

Наконец, в целом ряде среднерусских песен, особенно принадлежащих к более поздним жанрам, можно наблюдать появление тонико-доминантовых соотношений созвучий. Так, например, в песне «Коромысла» (см. пример 41) они очень ясно выявляются в характерном разрешении септаккорда доминанты в тонику.

Еще более ярким примером тонико-доминантовых и тонико-субдоминантовых соотношений могут служить частушки «Дельничень» (пример 129), записанные в исполнении колхозного хора. Фактура их многоголосия представляет собой большой интерес, поскольку оно сочетает оба начала — и полифоническое и гармоническое. Так, при определяющем значении функционально-гармонического начала, мелодия почти каждого из голосов осмысленна и самостоятельна. Образующиеся диссонирющие сочетания объясняются логикой мелодического движения и звучат очень мягко.

129

Запев

Что мой мн. ленький на. де. лал. в са. ду го. лу. бя у. бил...

Подголосок I

Ля - ля - ля. ля - ля. ле - ли, ле - ли, ле - ли, ле...

Подголосок II

Ля. ля ле ли-ли, ле - ли, ле - ли - ли

ле - ли, ле - ли и т.д.

Таким образом, из сказанного следует, что гармонические закономерности развития также находят свое место в многоголосии среднерусской песни.

Говоря о воронежских песнях, особо следует остановиться на вопросе о терцовой вторе, не раз уже встававшем в процессе настоящего исследования. Именно здесь уместно остановиться на этом приеме многоголосия более подробно, так как в среднерусских областях, особенно в современных песнях, он нашел свое наибольшее распространение.

Среди исследователей русского многоголосия можно встретить мнение, что пение параллельными терциями малохарактерно для русской народной песни. Это мнение, очевидно, основано на том, что последовательно, от первой до последней ноты проводимое параллельное движение, действительно, встречается не так уж часто. Но, подчеркиваем, оно несомненно существует. Одним из примеров может служить песня «Снежки белые, пушистые» (пример 130), в которой движение параллельными тер-

циями происходит почти непрерывно, причем не только в нисходящем, но и в восходящем движении.

130

По. кры. ва. ли вы. по. ля. Одно.
го лишь не по. кры. ли го. ря лю. го. го. ма. во

В отдельных случаях к параллельным терциям добавляется еще и движение параллельными трезвучиями, благодаря чему основная мелодическая линия песни еще более укрепляется. Так это происходит, например, в лирической песне — «Соловей, соловьюшко»:

131

Не вв. сел ты си. дить по. ве. снл ты го. ло. вушку

Итак, прием вторы способствует укреплению основной мелодии, делает ее более густой, сильной. Однако, как уже говорилось, при господстве этого приема вторящие голоса всецело подчиняются одному ведущему и самостоятельность их в подобном многоголосии отодвигается на второй план. Стремление к индивидуализации иногда, как это наблюдалось и в северной песне, побуждает вторящий голос моментами прекращать параллельное движение и переключаться на другие его формы. Так, например, в песне «Свет-Марьюшка воду носит» (пример 132) терцовый параллелизм нарушается то орнаментированием верхнего голоса, то переключением на противоположное движение.

132

Ка. лн. но. вы пом. ки. а. и ли,
оа, лю. шень. ки, ка. ли. но. вы пом. ки

112

Тип многоголосия, в котором параллельное движение терциями, (а иногда и квинтами, секстами или трезвучиями), составляя основу, изредка перемежается с другими интервалами, особенно распространен среди среднерусских лирических песен; общий принцип параллельности движения при этом сохраняется. Таково многоголосие, например, в песне «Синий кувшин»:

133

Си. не. му кув. ши. ну э. а. э. все кувши. ну

Иногда, в более сложных случаях, ведение двух голосов параллельными терциями применяется одновременно с другими приемами многоголосия. Например, в песне «Как у наших у ворот» (пример 134) терцовая втора сочетается с приемом педали в нижнем голосе.

134

и и у ля. ля, ох, и ка-
-ка у ши. ра. ки. их у ча. вых

Все эти виды усложнения склада со второй являются результатом стремления усилить индивидуализацию голосов и способствует ей.

Таковы основные особенности многоголосия среднерусской песни. Как следует из сказанного, среднерусская песня, включая в себя многие стилистические признаки, сходные с признаками песен других областей, представляет собой в то же время и совершенно своеобразный стиль, со своими характерными и отличительными чертами, прослеживающимися на всех сторонах музыкальной композиции. Так, если для северной песни наиболее и преимущественно характерны лады малообъемные гемитонные, а для южных — лады больших объемов, ангемитонные (или с чертами ангемитонности), то для среднерусской песни

8 Т. Бершадская

113

характерны лады и гемитонные и ангемитонные, но со своими своеобразными признаками: гемитонные лады отличаются от ладов северной песни меньшей напряженностью антитезы и менее длительным и острым ее опеванием. Лады же ангемитонные отличаются от ладов южной песни, напротив, меньшим диапазоном и усилением значения антитезы.

Если для северной песни особенно характерно полифоническое многоголосие с интонационной и ритмической индивидуализацией отдельных голосов, а в южной (забегая вперед) — большое значение получает аккордовый склад, то в среднерусской песне можно встретить песни и полифонические и аккордовые; самое же важное, что в них вырабатывается тип многоголосия, органично сочетающий оба эти начала: подголосочная полифония с опорой на определенные консонансы, наибольшее развитие получившая именно в песнях этих областей.

Таким образом, если на первый взгляд среднерусская песня может показаться промежуточным звеном между севернорусским и южнорусским музыкальным стилем, то при ближайшем рассмотрении она оказывается обобщающим центром, в стилистических закономерностях которого, как в фокусе, собраны все наиболее характерные черты русской народной песни. Отсюда именно среднерусская музыкальная речь (как и среднерусский говор) в первую очередь послужила основой русского национального музыкального языка в творчестве композиторов-классиков.

Глава 4

МНОГОГОЛОСИЕ ДОНСКИХ ПЕСЕН

Общий обзор

Общий характер донских песен значительно отличается от песен северной части России. Следует думать, что данное обстоятельство обусловлено различиями социально-исторического порядка.

Жизнь донских казаков протекала в совершенно иных условиях, чем жизнь в других областях России. С давних времен на Дону, свободном от крепостничества, куда бежало свободолюбивое крестьянство, образовалось казачество, со своим собственным, вначале весьма демократическим строем, со своими особыми общественными отношениями и укладом быта. Как общественные отношения, так и быт донских казаков определялись

прежде всего условиями военного характера их жизни. Они закаляли донское казачество, воспитывали в нем мужество, энергический, волевой характер, особое чувство коллективизма, любовь и повышенный интерес к своему героическому прошлому. Эти черты не могли не отразиться и на народном искусстве Дона, в частности — на его песнях.

Содержание донских песен в большинстве случаев насыщено образами, связанными с военной жизнью. Это или воспевание героических подвигов, легендарных — в былинных и фактически происходивших — в исторических песнях, или описание переживаний, связанных с уходом одного из членов семьи на войну — его ранением, гибелью, возвращением и т. п., — в бытовых и лирических песнях. Характерно, что в лирических донских песнях, опубликованных Листопадовым — количество их достаточно велико, — почти отсутствуют темы жалобы женщины на свою тяжелую судьбу, на притеснения мужа, свекрови и т. п., столь распространенные на Севере и в средней полосе России. При всей тяжести доли женщины в донских общинах, жизнь ее все же отличалась от жизни женщины северной и среднерусской полосы. Женщины Дона во многом жили одной жизнью, одними интересами с мужчинами. Во время долгих походов женщины оставались дома полновластными хозяйками, заменяя мужчин. Этим, по-видимому, в первую очередь и надо объяснить сравнительно малое количество чисто «женских» песен. Мужские образы в содержании донских песен явно преобладают. Все это накладывает свой отпечаток на общий характер донских песен. Они отличаются мужественностью, бодростью духа, а в песнях драматического или трагического содержания — сдержанностью и даже суровостью. Показательны в этом отношении некоторые ремарки Листопадова, относящиеся к характеру исполнения песен. Такая песня, например, как «Ай, не калинушка во саду»,¹ в тексте которой говорится о долгом отсутствии «милого дружка», быть может погибшего в бою с врагом, поется тем не менее «бодро, уверенно». И это понятно: военно-походная жизнь требовала не плачей, не причитаний, а волевого, мужественного искусства.

Своеобразие содержания песен Дона соответствует и своеобразию их композиционных сторон. Это прослеживается уже в ладовых особенностях донских песен.

Лады донских казачьих песен, при всем многообразии, отличаются прежде всего господством в их структуре принципа ангемитонности. Развившиеся здесь ангемитонные лады представляют собой полную систему пентатоники, часто разворачиваю-

¹ А. М. Листопадов. Песни донских казаков, т. II. Музгиз, М.-Л., 1950.

иуюся и за пределы одной октавы (см. примеры 26 и 140). Преобладание ангемитонных интонаций обнаруживается в донских песнях даже при использовании ладов, содержащих полутоновые соотношения. Весьма наглядно это обнаруживается в песне «Калинушка с малинушкой» (пример 135 а). Звукоряд этой песни включает полутоны (пример 135 б), однако в мелодии преимущественно используются те ступени, между которыми интервала малой секунды не возникает: так, в верхнем голосе полутоновая интонация встречается только один раз.

135 Калинушка с малинушкой

г. ла. зо. ре. выи цвет ве. се. ла. я бе.
се. душ.ка, где ба. тень. ка пьет.

Выше говорилось о том, что в донской песне преобладают лады больших объемов. В большинстве опубликованных в сборниках Листопадова песен даже наименее развитые по структуре лады уже представляют собой полные пентатонические системы. Однако, по свидетельству того же Листопадова, на Дону встречаются обрядовые песни, лад которых не выходит за пределы трихорда, квартового или квинтового. Данное обстоятельство, а также и то, что мы наблюдаем в более развитых песнях, позволяет сделать вывод о развитии ладовых систем на Дону от секундово-квартового трихорда к полным пентатоническим ладам и далее к ладам с полутонами (гемитонным) (см. отдел I, главу 1). Образование более развитых ладов осуществлялось здесь, по-видимому, сначала путем связывания в одну систему различных трихордов, а затем путем объединения различных полных пентатонных систем (см. пример 4). Последнее в конце концов и привело к образованию ладов гемитонного типа. Такой путь генезиса ладов во многом находился в прямой связи с общим характером интонаций донских песен — несвойственностью для них «причетности», то есть длительных секундовых опеаний, о чем подробнее будет сказано ниже.

Пентатонные лады донских песен, что следует особо подчеркнуть, характеризуются наличием более или менее ясно выявленной и закрепленной тоники и определенностью наклонения (мажорного или минорного). Об этом можно судить по любой из приведенных уже и приводимых ниже песен Дона. Определенность тоники влечет за собой также определенность функций и

остальных ступеней системы. Данный факт свидетельствует о значительной степени дифференцированности пентатонных систем донских песен, чем эти системы отличаются от пентатонных ладов простейшего типа. Переменность, свойственная ладам донской песни не в меньшей степени, чем ладам других областей, всегда бывает вторичной (см. отдел I, главу 1).

Особо следует остановиться на вопросе, какие же тоны пентатонного лада становятся носителями тонических функций. Наблюдение показывает, что тонические функции, как это имело место и в песнях других областей, чаще всего принимает на себя один из тонов секундово-квартового трихорда. Например, в ряду *ре — ми — соль — ля — си* тонические функции могут возникнуть на звуках: *ре — ми — соль*. Ниже приводятся отрывки из трех песен, имеющих одинаковый звукоряд:

136

В одной из них — «Ай, во городе» (пример 137) — тоникой является *ре*, в другой — «В горницы, в горницы» (пример 138) — *соль*, в третьей — «Как и пьет-то Садко» (пример 139) — *ми*.

137

Что не гром- то гре. мит Иль. я
му. ро. вец

138

и т.д.

Во глу пом - то хме. лю Саа.

...ко похва. ля... похва. ля. ет. ся

При тонике на *ре* наклонение лада определяется условно, так как нет терцового тона. Однако наблюдение показывает, что в песнях с заполненным интервалом *ми* — *соль* появляется преимущественно тон *фа-диез*. При тонике на *соль* или *ми* наклонение определяется точно, так как лады с этими тониками при указанном звукоряде содержат верхнетерцовый тон. При тонике *соль* наклонение определяется как мажорное, при тонике *ми* — как минорное.

Само собой понятно, что, в зависимости от того, который из тонов берет на себя функции тоника, определяются функции и остальных ступеней лада. Так, например, при тонике на *ре* тон *ми* выполняет функцию верхнесекундового, тон *соль* — верхнеквартового и т. п.; при тонике на *ми* тон *соль* становится верхнеквартовым и т. д. Можно сказать, пользуясь общепринятой терминологией, что верхнеквартовые тоны несут такие же функции, как и всякая верхняя мелодическая субдоминантовая ступень. Верхнеквинтовые тоны играют либо роль опевающего тона, либо роль верхней побочной опоры. Верхние и нижние секундовые и терцовые тоны играют роль вводящих в тонику звуков. Верхнесекустовый тон является вводящим лишь в том случае, если тоника перемещается на октаву вверх. В противном же случае этот тон играет роль опевающего. Нижнеквартовый тон, присутствующий в ладу с тоникой *соль*, несет те же функции, что и нижняя доминанта. Поэтому в ладу с тоникой *соль* явно выступают автентические соотношения.

В рассмотренных ладах встречается переменность троякого рода. Между ладами с тоникой на *ре* и *соль* образуется *квартовая переменность*. В случае доминирования верхней то-

ники — *соль* — лад приобретает более устойчивый характер: в интонации появляются обороты, в которых доминантово-тоническая связь обнаруживается с предельной ясностью. В противоположном случае, то есть при доминировании нижней тоника (*ре*), это соотношение определяется как тонико-субдоминантовое, однако лад при этом теряет известную степень устойчивости так как возникает сильная переменность функций — *соль* как тоника, *ре* как доминанта. При сочетании минорного лада с тоникой на *ми* и мажорного с тоникой на *соль* возникает *терцовая переменность*. Данное соотношение аналогично соотношению параллельных ладов. Встречается *секундовая переменность* с перемещением тоника с тона *ре* на тон *ми* и наоборот. Ниже приводим песню об атамане Ефремове (пример 140), в которой сочетаются все три случая переменного лада. При основной тонике на *ми*, местами тоника перемещается и на *ре* и на *соль*.

140

ми ре

Ой да па лу. нощ. на. я э. та звездоч. ка

соль

не ра. чым ра. но о. на вос. си. я

ай восси. я ла

При закреплении тоника на одном из тонов трихорда остальные могут приобретать значение побочных опор. Однако надо заметить, что в донских песнях эти побочные опоры подчеркиваются значительно меньше, чем, например, в северной песне, и

почти никогда не принимают на себя функции ладовых антитез. Отсюда интонации в донской песне имеют в общем более спокойный, менее драматизированный характер.

При всей распространенности ангемитонных ладов на Дону большинство песен Дона, при сохранении ангемитонных черт в интонации, все же основывается на звукорядах, содержащих полутоны. Включение этих полутонов в лады донских песен происходило, по-видимому, главным образом в результате объединения пентатонных систем. Выше (стр. 118) нами указывалось, что при каждой новой тонике соответственно изменяются функции всех ступеней лада. Кроме того, каждый из ладов представляет собой новую, в смысле функционального соотношения ступеней, систему: в наших примерах лад с тоникой на *ре* имеет субдоминанту, но не имеет верхнетерцового тона; лад с тоникой на *соль* имеет нижнеквинтовый тон, но не имеет верхнеквартвого и нижнесекундового тонов; лад с тоникой *ми* не имеет верхнесекундового и нижнеквартвого тонов и т. д. Отсутствие тех или иных ступеней ограничивает возможности каждого из названных ладов в отдельности. Но в процессе дальнейшего развития ладов эти недостающие мелодические функции постепенно вовлекаются в систему. Так, например, если в указанном звукоряде тоникой утверждается *соль*, то наряду с нижнеквартвовым и нижнетерцовым тонами здесь появляется и верхнеквартвовый тон — *до*. Этот тон появляется в результате объединения двух пентатонных рядов — *ре — ми — соль — ля — си* и аналогичного ряда — *соль — ля — до — ре — ми*.

Весьма возможно, что эти системы не сразу объединились в одно целое, а первоначально связывались модуляционно. Такое предположение подтверждается тем, что в некоторых песнях пентатонные системы, соотносящиеся в интервале кварты, появляются в различных разделах мелодии: например, в песне «Что не буря зашумела» (пример 141) первая половина запева протекает в одном пентатонном звукоряде, а вторая половина в другом.

141

Что не бу-ря за-шу-ме-ла во-сы-ром бо-ру эк-мой

В песне «Чесал молодец русы кудри» (пример 142) лады-компоненты сплетаются более тесно, образуя новый лад.

Ай, че сал младец ку дер ци
че сал че сал младец че... ой сво им
рыба им рыба им че сал гре беш ком

В песне «За курганом пики блещут» (пример 143 а) в результате объединения нескольких систем возникает развитой гемитонный лад. Звукоряд его уходит вверх в сторону бемолей (пример 143 б). Песня эта интересна также ясно выраженной квартовой переменностью своего лада: попеременно звучит то тоника *фа*, то тоника *си-бемоль*.

143. а)

За кур га ном пики блещут, пыль не сет ся ко ни
ржут. Ой да вот (ы) и по всю ду,
ой да всю ду слышно бы ло.

При объединении систем-компонентов образуются лады с сильно выраженной переменностью функций всех ступеней, что также указывает на путь возникновения этих сложных ладов. Особенно наглядно переменность выступает в тонико-доминантовых соотношениях, так как объединяемые системы соотносятся чаще всего в интервале кварты. Таким образом, при соединении различных систем образуются лады, включающие полутоновые соотношения, но эти соотношения как по своему происхождению, так и по сути своей отличны от полутоновых соотношений, возникающих при опевании опорных тонов. Подчеркиваем, что образующиеся таким путем в ладу полутоны используются, за редким исключением, на расстоянии. Поскольку напев складывается преимущественно из последования ангемитонных попевок, избегаются и интонации с уменьшенными интервалами. Следовательно, ангемитонное начало и в интонациях, основывающихся на подобных сложных ладах, остается господствующим.

Другой возможный путь развития гемитонных ладов из ангемитонных — путь, идущий от орнаментации, то есть от заполнения интервала терции проходящими звуками или от опевания того или иного тона близлежащими вспомогательными, в связи с характером ладо-интонации, менее свойствен донской песне.

Таким образом, отличительная черта ладов донских песен заключается в том, что даже в сильно развитых сложных системах ангемитонные трихордовые отношения как основа интонации сохраняются во всех сферах лада. Укажем еще на один факт, подтверждающий сказанное. Нередко мелодии, содержащие полутоновые отношения, сопровождаются подголосками, выдержанными на ангемитонных попевках.

Мелодия донской песни в своих основных ритмо-интонационных, а также и во многих других композиционных чертах отличается от мелодии северной и среднерусской песни. Она обычно широко развернута. Обладая большим диапазоном, она проходит по тонам широко развернутого звукоряда, часто выходя за пределы октавы, постепенно раскрывая все отношения лада. Выход мелодии за пределы октавы является одной из отличительных черт композиции донской песни. При этом особо следует подчеркнуть частые случаи кадансирования в разных октавах. Примеры подобного рода нами уже приводились (см. примеры 26 и 140). В качестве дополнительного примера помещаем еще одну песню «Ефремов в тюрьме» (пример 144), мелодия которой также разворачивается широким распевом, выходя за пределы октавы. Особенно характерен своей распевностью теноровый подголосок:

144

Музыкальный пример 144. Два фрагмента фортепианного сопровождения. Первый фрагмент (верхняя и нижняя системы) охватывает фразу «Стра. да...». Второй фрагмент охватывает фразу «сер. деч. на стра. да. ит». Музыка записана в 4/4 такте, с использованием октавных и квинтовых интервалов.

Другая отличительная черта мелодии донской песни теснейшим образом связана с отсутствием или, во всяком случае, слабой выраженностью антитезы. При наличии антитезы между нею и тоникой, как уже говорилось в главе 1 отдела I, возникают противоречивые отношения, которые находят свое разрешение в возврате к тонике. Поэтому песни, лад которых имеет антитезу, обладают большой степенью напряженности мелодии. Донской песне такие противоположения вовсе не свойственны. Она протекает спокойно, без особого подчеркивания какого-либо из тонов, за исключением тоники; отсюда и интонационные циклы менее напряженны. Слабая выявленность антитезы и преобладание ангемитонности взаимосвязаны также с отсутствием длительных опеваний опорных тонов посредством близлежащих звуков.

Наиболее характерным для донской песни является движение через ступень с последующим возвращением к пропущенному тону. При таком зигзагообразном движении в интонации, как уже говорилось, непрерывно образуются трихорды. Одновременно с трихордами, которые чаще всего образуются I, II, IV ступенями мажорного и I, III, IV или VII, I, III ступенями минорного лада, типичны и другие интонации. Это ходы по терциям и квартам, уже не образующие трихорда, а взятые в одном направлении, как в примере 145 а, а также ряд терций подряд, образующий трезвучие (пример 145 б). Но и такие последования, подобно трихордам, не выходят за пределы ангемитонности.

145-а 145-б

Музыкальные примеры 145-а и 145-б. Пример 145-а: последование нот в одном направлении (терции и кварты). Пример 145-б: последование нот, образующее трезвучие.

Некоторые песни, протекающие в гемитонных ладах, содержащих уменьшенные интервалы, приближаются в интонационном отношении к среднерусской песне. В таких песнях появляются и более длительные опевания. Однако этот тип интонаций не является господствующим, а встречается лишь эпизодически, главным образом в песнях наиболее лирических; но даже и в таких песнях (возможно, занесенных из другой области) в распеве отдельных слогов, особенно в подголашивающих головах, внезапно появляются специфические для Дона ангемитонные попевки. В свете сказанного интересно сопоставить новгородский и донской варианты песни «Калинушка с малинушкой» (см. примеры 135 и 146): при сходных контурах напева (опора на верхнеквинтовый тон, переменная тоника в предпоследней фразе), интонационно эти песни сильно отличаются одна от другой. В мелодии новгородского варианта полутоновые соотношения лада резко подчеркиваются многократными опеваниями верхней квинты при помощи верхнесекстового тона (ми-бемоль — ре) и поступенными спусками к тонике от верхнетерцового через верхнесекундовый тон (си-бемоль — ля). Акцент на верхнесекстовом тоне при частом использовании и верхнесекундового подчеркивает образующийся между ними интервал уменьшенной квинты, что способствует напряженности напева. Многоголосие песни в данном случае также содействует полному выявлению гемитонности лада, так как в момент отсутствия полутоновых отношений в одном из голосов они обязательно возникают в другом голосе:

146

Где мой ми. пой пьет, он пить не пьет, го.луб. чик
мой, за мной, мля. дой, шлет.

Совершенно обратную картину представляет собою донской вариант. При гемитонности лада, бесполутоновые попевки в мелодии явно преобладают. Интонационные циклы короче, чем в северном варианте, ритм ровнее, поэтому и напев менее напряжен. В противоположность новгородскому варианту подголосок здесь, напротив, способствует созданию впечатления ангемитонности путем использования характерной для ангемитонного лада трихордовой попевки — верхнеквинтовый, верхнесептимовый и вышеоктавный тон (ре — фа — соль) — с типичным пропуском верхней сексты (см. пример 135).

В ритмическом отношении мелодии песен Донской области, как и в других русских песнях, представляют собой свободный распев. Количество длительностей, составляющих мотив, все время меняется, так же как меняется величина тактов (см. пример 137).

Исключение в отношении ритмической организации представляют лишь песни плясового и маршевого характера, где метр организуется по принципу периодической пульсации. Примером может служить маршевая песня «По полям и по кустам» с явно выраженным четырехдольным размером:

147

Гря. немлес ню ве. се. лей и помчим. ся в бой сме. лей.
Мы пом. ча. лись по до. ро. гам, все до. ро. ги шли в Москву.

Особенно сложных временных соотношений, как это наблюдается, например, в северных песнях с их узорчатым рисунком, в донских песнях не имеется. Мотивы образуются преимущественно тонами одинаковой длительности.

В целом ритмический рисунок донских песен мог бы показаться несколько однообразным, если бы не одна характерная черта: в многоголосных песнях подголашивающий голос нередко нарушает размеренность движения посредством синкоп, придающих ритму более активный, волевой характер (пример 148). Приводим несколько ярких случаев такого синкопирования.

148

На за. ре на ут. рец. ный
- гос. по. ди

Ровность ритмического рисунка, во взаимодействии с типичными ладо-интонациями, о характере которых достаточно говорилось выше, способствует большей сдержанности мелодии донской песни по сравнению с откровенно эмоциональной лирикой северных и среднерусских песен.

Формообразование в большинстве протяжных донских песен в основных чертах не отличается от такового в северных и среднерусских песнях. В большинстве своем они аperiodичны. Мелодия их развивается по интонационным циклам различной временной протяженности. Однако, в силу слабой выявленности антитезы, циклы эти в большинстве случаев не имеют яркой кульминации, а потому не обладают и большой напряженностью. В песнях с преобладанием моторного начала форма получает черты правильной периодичности (см. пример 147).

Как и в песнях других областей, большую роль в формообразовании играет связь его со структурой словесного текста. Кадансы совпадают обычно с последним слогом строфы или отдельной фразы словесного текста. Иногда возможно появление кадансов на ударном слоге одного из выделенных по смыслу слов, которые в таких случаях распеваются или растягиваются. Подходы же к этим распеваемым ударным слогам происходят в учащенном ритме. В моменты такого учащенного движения слова, предваряющие распеваемый ударный слог, произносятся быстро, и их ударения в таких случаях могут не совпадать с музыкальными. Окончательный слог текста в кадансе совпадает или с тоникой, или с одним из побочных опорных тонов лада (см. примеры 140, 143).

Обращаясь к вопросу о вариантах, образующихся по ходу развития мелодии из строфы в строфу, надо отметить, что в донской песне большое значение приобретает гармоническое начало: как показывает наблюдение, при образовании варианта заменяющий тон обычно находится с заменяемым в определенных, чаще консонирующих, интервалах. Если в северных и среднерусских песнях соотношение заменяемого и заменяющего тонов определялось преимущественно интервалом терции или кварты, то на Дону используются и иные соотношения.

К сожалению, тот факт, что в опубликованных материалах варианты песен или хотя бы различные строфы одной и той же песни почти не приводятся, лишает возможности более широко осветить данный вопрос. Можно лишь примерно установить, в пределах каких созвучий обычно совершается замена одного тона другим при варьировании мелодии. Так, оказывается, что в пентатонных ладах замена осуществляется между тонами, входящими в состав малого септаккорда:



Воспользуемся одним из немногих имеющихся примеров. Если сравнить два варианта одноголосного запева песни «Дончак» (пример 150), то выяснится, что почти все их расхождения укладываются в указанный выше септаккорд:



В более сложных ладах, образованных путем наслаения пентатонных систем, соответственно расширяется и круг возможных замен звуков при варьировании мелодии. Например, с присоединением к системе ре — ми — соль — ля — си системы соль — ля — до — ми появляется возможность новых замен и в рамках созвучия ля — до — ми — соль и т. д.

Для образования варианта типичным является также изменение порядка последования звуков, образующих первоначальную попевку, а также изменение ритма при первоначальном составе звуков. Приводим попевки, взятые из разных вариантов песни «В 77 году» (пример 151). Они попадают на аналогичные места текста и состоят из одинаковых тонов, взятых в разной последовательности или в разных ритмических соотношениях.



Менее характерно для донской песни заполнение при варьировании терцовых промежутков первоначальной попевки гаммообразными ходами. Разумеется, такой прием, как и прием окружения опорных тонов вспомогательными звуками, проникает в донскую песню по мере все большего развития сплошных диатонических ладов; но эти приемы не становятся типичными для донских песен.

Принцип образования вариантов теснейшим образом связан со свойственным Дону складом многоголосия.

Многоголосие

Одной из важнейших черт многоголосия донских песен является присущая большинству из них двухъярусность и, в связи с этим, использование в одновременном звучании разных регистров. Как уже отмечалось, двухъярусность образуется путем объединения двух групп голосов, соотносящихся в интервале октавы; при таком соотношении соответственные голоса дублируют друг друга в октаву, образуя попутно гетерофонные расслоения (см. схему на стр. 31).

Чаще всего в каждой из групп определяются два голоса, образующие полифонический или аккордовый склад, иногда втору. Обычно нижний голос группы является основным, верхний — подголашивающим. Поскольку дублирование одной группы другою проводится не обязательно абсолютно точно, а с возможными гетерофонными расслоениями, общее количество интонационно различающихся самостоятельных голосов на практике колеблется между двумя и четырьмя. В отдельных случаях в результате гетерофонного расслоения соответственных голосов возникает подлинное трех- и четырехголосие.

Типичным примером двухъярусного многоголосия является песня «Уж ты, девочка» (пример 152), в которой группа женских и группа мужских голосов исполняют примерно одно и то же на расстоянии октавы. Соответственные голоса различных групп соотносятся как очень близкие варианты, образуя гетерофонные расслоения. В сочетании голосов внутри каждой из групп наблюдается подголосочно-полифоническое двухголосие.

152

Встречающийся на Дону трехголосный склад представляет собою некую разновидность обычного для Дона двухъярусного четырехголосия. Можно сказать, что такое трехголосие образуется, так же, как и четырехголосие, двумя группами, за вычетом одного из голосов:

	$\frac{A}{B}$	$\frac{A}{B}$	неполная	$\frac{A}{-}$	$-$
1-я группа			1-я группа	$-$	B
	$-$	$\frac{A_1}{-}$	2-я группа	$\frac{A_1}{B}$	A
неполная					
2-я группа	B_1	$-$		B	B_1

Например, в приводимой ниже песне «Ай, да вечерняя зоренька» (пример 153) мужские голоса поют мелодию, примерно совпадающую с партией нижних женских голосов. Верхние же женские голоса остаются без удвоения:

153

Принципиально новых композиционных приемов трехголосная песня Дона в многоголосие не вносит.

Распространенность двухъярусного многоголосия обусловлена обычным для Дона соединением в хоре мужских и женских голосов. Как свидетельствует Листопадов, в этих смешанных хорах женщины поют вместе с мужчинами их мужские песни, а подчас, хотя значительно реже, и мужчины затягивают женские песни, правда, обнаруживая при этом «некоторое пренебрежение». Именно этот обычай совместного участия в хоре мужчин и женщин и создавал условия для естественного подразделения многоголосия на две группы, с сочетанием разных регистров.

Необходимо отметить, что и внутри каждой из групп, так же как и в многоголосии в целом, наблюдается стремление к регистрово-тембровому разделению голосов. Даже тогда, когда песня исполняется одними мужчинами или одними женщинами, поющие часто разделяются на группы высоких и низких голосов. Весьма показателен в этом отношении факт, наблюдаемый довольно часто при исполнении песен мужским хором: певец, ведущий партию верхнего голоса, поет фальцетом, то есть стремится сохранить специфику звучания женского голоса и создать впечатление двухрегистровости. Очевидно, ощущение красочности регистра является одной из отличительных черт многоголосия донских песен.

Помимо двухрегистровости, многоголосие донских песен характеризует еще одна существенная особенность: органичность сочетания двух различных принципов сопряжения голосов: полифонического и аккордово-гармонического. Следует подчеркнуть, что тяга к аккордовости проявляется здесь с такой силой, с какой она не обнаруживалась в песнях ни одной из рассмот-

ренных выше областей. Подобное стремление, естественно, приводит к тому, что в донской песне вырабатывается целая система норм, касающихся аккордово-гармонической стороны музыки. Закономерности народного аккордового склада, будучи особенно ярко выявлены в песнях Дона, представляют огромный интерес не только при изучении фольклора, но и при постановке вопроса о народных корнях гармонии русских композиторов.

Прежде чем перейти к рассмотрению наиболее сложных и наиболее интересных для нас форм многоголосия, необходимо несколько подробнее остановиться на особенностях гетерофонии в донской песне. Гетерофония на Дону встречается не только в сочетании соответственных голосов разных ярусов. Хотя и весьма редко, в донской песне все же можно найти образцы чисто гетерофонного склада (в соседних голосах одного яруса). Большею частью это песни обрядовые.

Отличительные черты донской гетерофонии находятся в обусловленной связи со строением лада и мелодии. Каковы же эти черты? При решении этого вопроса надо принять во внимание преимущественную ангемитонность ладов донской песни, отсутствие в них ярко выраженных антитез, ведение интонации главным образом по тонам трихорда, и, следовательно, преобладание в попевах мелодии интервалов терции и кварты. Все это приводит к тому, что по вертикали при гетерофонном расстройении голосов получают преимущественно терции и кварты, а не терции и секунды, как это бывает при расстройении на основе гемитонных ладов. В целях пояснения ниже приводятся две сравнительные схемы (пример 154). В первой из них показано, как осуществляется гетерофонное расстройство при опевании какого-либо тона, с одной стороны в ангемитонном ладу, с другой — в полном диатоническом; из второй схемы легко уяснить, какие интервалы образуются в том и другом случае при параллельном движении. Нетрудно заметить, что при ангемитонности лада в обоих случаях по вертикали образуются терции, кварты и даже квинты, при полном же диатоническом ладе — секунды и терции.

154

Диатоника Параллельное движение Опевание

Пентатонный ряд Параллельное движение Опевание

Такой тип расстройения голосов в ангемитонном ладу вызывает особое внимание к образующимся по вертикали созвучиям, к их выразительным свойствам и красочной стороне; образуется гетерофонный склад второго типа (см. отдел I, главу 2).

Строение гетерофонных песен Дона (так же как и песен других областей) оказывается в теснейшей связи с принципом образования мелодического (одноголосного) варианта. Напомним, что вариант одноголосной мелодии донских песен осуществляется в большинстве случаев путем замены одного тона данного мелодического оборота другим, находящимся с ним только в определенном интервальном соотношении (см. пример 150). Аналогично этому и при объединении вариантов в многоголосии центр внимания переносится именно на момент согласования тонов по вертикали.

Более решительное развертывание мелодий по диапазону зачастую приводит к расхождению голосов на широкие интервалы, что наблюдается даже в однорегистровых песнях Дона. Например, в трехголосной однорегистровой песне «Погуляйте-ко вы, девочки» (см. пример 23) расхождение между крайними голосами достигает септимы.

При всей ограниченности количества опубликованных образцов донских песен гетерофонного склада, можно заключить, что на Дону, как и везде, расстройения голосов в многоголосии первоначально возникали при произнесении неударенных слогов или в межслоговых распевах. Слияние же голосов в унисон или октаву происходило в моменты ударенных слогов акцентированных по смыслу слов, а также в моменты кадансов. Основанием к такому заключению может служить, во-первых, анализ немногих существующих записей ранних гетерофонных донских песен, во-вторых, анализ гетерофонных моментов многоголосия в песнях более позднего происхождения. В последнем случае имеется в виду метод сочетания соответственных голосов октавного соотношения верхнего и нижнего «яруса». Например, в песне «Утушка серая» (пример 155), при ее двухъярусном четырехголосном складе, сочетание соответственных голосов (1—3, 2—4) представляет собою простейшую гетерофонию:

155

За. плел.ся плел.ся. плел.ся. плел.ся.

Итак, принципы гетерофонного многоголосия используются и в образовании более сложных складов. К рассмотрению последних мы и переходим.

В донских песнях, как и в песнях Средней Руси, тенденция к полифонизации музыкальной ткани обнаруживается главным образом в песнях эмоционально более насыщенных, содержащих в себе моменты лирико-драматического порядка. Полифония на Дону развилась преимущественно в лирических песнях, а также в тех из эпических песен, в содержании которых наряду с моментами повествовательного характера уделено место и отражению глубоких внутренних переживаний, главным образом скорбного характера. С другой стороны, аккордовый склад наиболее развился в песнях с преобладанием эпико-героического, мужественного начала, в которых элемент субъективно-лирический либо вовсе отсутствует, либо если и присутствует, то в незначительной мере. К данной категории песен принадлежат былины, исторические, маршевые песни, в которых преобладают моменты «согласности» выражения эмоций. Ниже мы приводим отрывки из двух песен: исторической — «Ой да ты, кормилец тихий Дон» (пример 156) и былинной — «Добрыня гуляет по полюшку Куликову» (пример 157). Первая из них передает скорбь и гнев народа, которому угрожает вражье нашествие, — «Помутился Дон от нашествия врагов...». Мелодия песни предельно распевна, склад многоголосия сугубо полифонический. Вторая песня рассказывает о богатыре Добрыне. Ее многоголосный склад отличается аккордовостью.

156

ты, наш сла- ный

ти (е)

157

Ой, там хо- дил жа, вот бы, млад До- бры- нош- ко, да гу- лял он

Остановимся подробнее на рассмотрении более сложных форм многоголосия в донской песне.

Подголосочная полифония основана здесь на тех же принципах, что и в песнях других областей России, но претворены эти принципы на ином интонационном материале, благодаря чему многоголосие в целом отличается некоторым своеобразием.

Подголоски в большинстве случаев образуются как более или менее близкие варианты основной мелодии и располагаются чаще всего выше основного голоса.

В связи с преимущественным расположением подголоска выше основного голоса, особое распространение на Дону получает колорирующий подголосок. Поддерживающий подголосок появляется более редко. Роль поддерживающего подголоска принимает на себя нижний голос трех- или четырехголосия. Подголосок же противопологаемый так же мало характерен для донской песни, как и ладовое противопоставление посредством антитезы.

При колорировании одним из характернейших является прием, встречающийся и в песнях других областей, то есть отделение подголосивающего голоса от основного путем ведения его в иной, более высокой по регистру сфере лада. Например, в песне «Ей, да туман с моря» (пример 158) интонации тенорового подголоска охватывают преимущественно верхний участок звукоряда с выпеванием тоники, верхнесекундового и верхнетерцового тонов в верхней октаве; в то же время интонации среднего голоса разворачиваются от тоники до верхнеквинтового тона, лишь один раз захватывая верхнесептимовый. Нижний же голос не выходит за пределы той же тонической квинты.

158

с мо- ря по- ды- ма... по- ды- ма- ет- ся

Интересно сравнить характер описанного выше тенорового подголоска с «противополагаемыми» подголосками северной и среднерусской песни. Несмотря на то что и там и здесь основной полифонии является разделение сфер лада между голосами, функции подголосков воспринимаются различно. В северной песне подголосок, сосредоточенный вокруг антитезы, создавал огромное напряжение, так как подчеркивал противоречие ладовых сфер, еще усиливающееся благодаря одновременности интонирования тоники и антитезы. В донской песне подголосок не подчеркивает антитезы: таковая вообще в напеве отсутствует. Отсюда нет и острого противопоставления сфер подголоска и основного голоса. Подголосок здесь, пополая звучание широким использованием всех тонов лада, играет колоризирующую роль.

Весьма своеобразны также колоризирующие подголоски, образующиеся последованием одной-двух трихордовых попевок. Любопытно, что такое подголашивание, происходя в высоком регистре, иногда осуществляется вовсе без слов, на одних гласных. Приводим пример подобного верхнего подголоска в песне «Как отец-то да мать» (см. пример 32), где верхний подголосок, распеваящийся без слов, использует всего три тона: *ми — фа-диез — до-диез*. Напоминаем, что в северной и среднерусской песне подголосок, сосредоточенный на интонации трихорда, располагался обычно внизу и выполнял функции поддерживающего.

Показательно, что колорирование при помощи орнаментирующего подголоска совершенно несвойственно донской песне, так как орнаментика и мелизмы вообще чужды ее мелодии.

Одним из проявлений полифонического начала в донской песне служит появление педалей в отдельных голосах при более оживленном движении в других. Педали используют чаще всего тонику, основную или переменную; в некоторых случаях доминанту. Они могут появляться в подголашивающем и даже в основном голосе. Появляясь в нижнем голосе, педаль приобретает функцию поддержки. Так, в приводимых ниже примерах можно найти различные случаи педали. В песне «Ай, да на море» (пример 159) педаль выдерживается на тоническом звуке



в верхнем подголоске нижнего яруса. В песне же «Ай, ветер в поле завывает» (пример 160) выдержанный тон на переменной тонике находится в нижнем голосе.



Появление педализирующих интонаций в верхнем голосе часто подчеркивается предварительными скачками на верхнеоктавный или верхнеквинтовый тон по отношению к звучащему тону основного голоса. Так, например, в приводимой ниже песне «Ой, да что не дорого нам» (пример 161) педаль *фа* в верхнем голосе появляется на синкопе скачком к верхнеоктавной ступени.



Одной из наиболее характерных черт, отличающей полифоническое многоголосие Дона, является склонность голосов к расхождению на широкие интервалы, к охвату различных регистров, о чем уже не раз говорилось выше. Это регистровое расслоение наблюдается не только при исполнении песни смешанным хором, но и хором только мужским или только женским. Регистровое расслоение донских песен находится в обусловленной связи с широкой раскинутостью их мелодий по диапозону.

Особенно сильно краска регистров начинает быть заметной с того момента, когда в однотембровых голосах обычные унисоны на опорных тонах заменяются октавами, причем не только в кадансах, а подчас и посреди фразы. В двухъярусных песнях это дает расхождение до двух октав (а иногда и больше) между крайними голосами. Например, в приводимой ниже песне «Ой, да вы, туманы» (пример 162) расхождение между крайними

нижними (мужскими) и крайними верхними (женскими) голосами по реальному звучанию не раз достигает двух октав, а в одном случае (такт 5) даже ноты через две октавы.

162

ту ма муш ки ой

Огромное значение в полифоническом многоголосии приобретает соотношение ритмов сочетаемых голосов. Наряду с ведением различных мелодий в одном ритме в донской песне наблюдаются случаи сочетания в одновременности и различных ритмов. Подобная разноритмия возникает, например, при применении в одном из голосов синкопы, о которой уже говорилось выше. Наиболее часто прием синкопирования применяется подголщавающим голосом, в отдельных случаях по несколько раз подряд. Говоря о ритмической стороне многоголосия донских песен, нужно отметить, что в более развитых песнях иногда появляются и элементы ритмической имитации.

Рассмотренные нами приемы полифонического многоголосия ложатся в основу двух-, трех- и четырехголосных складов донских песен. Остановимся несколько подробнее на складах, образованных сочетанием различного количества голосов.

Как мы уже знаем, одним из наиболее типичных для донской песни складов является двухъярусное многоголосие, состоящее из двух аналогично построенных двухголосных групп. В простейших случаях такой склад, несмотря на наличие четырех партий, подлинного четырехголосия не образует, поскольку полифонически в нем соотносятся только голоса в рамках каждой пары. Подобный склад можно назвать скорее удвоенным двухголосием. Но из такого-то удвоенного двухголосия генетически возникает и подлинное четырех- и трехголосие: развитие самостоятельности отдельных голосов приводит к тому, что аналогичные голоса разных групп не только перестают совпадать полностью, но часто представляют собою весьма сильно различающиеся варианты. Таким образом, дублированное двухголосие эпизодически переходит в более или менее длительное четырех- или трехголосие.

163

Мла. децядоль по у. ли. це
ей у нас, брат. цы, вес. на кра...

Развитое трехголосие имеет место в песне «Ой да ты, кормилец тихий Дон», отрывок из которой приводился нами в примере 156. В соответствии с содержанием текста, музыка этой песни проникнута глубокой печалью. Минорное наклонение, тональность фа минор, сравнительно небольшой диапазон распева, низкий регистр, однотембровость (песня исполняется только мужскими голосами) способствуют передаче состояния суровой скорби.

Это общее настроение по-разному, однако, выражается отдельными голосами, каждый из которых раскрывает как бы разные стороны единого образа — образа народного горя.

Мелодия каждого из голосов предельно индивидуализирована. При общей плагальной основе интонационные циклы в каждом из них различны по протяженности, как различен и их ритмический рисунок. Попеременная активизация голосов в интонационном и ритмическом отношении способствует ощущению диалогичности. Голоса как бы «отвечают» друг другу.

Основным голосом является бас. В его мелодике наиболее ярко выражена плагальность, определяющая строй всей песни. Плагальность эта проявляется в интонационной опоре на верхнекварттовый тон и неоднократном подчеркивании верхнесекстового тона. Интонационные циклы басового голоса коротки и малораспевны. Можно говорить даже о некоторой прямолинейности движения баса (тоника — верхнекварттовый или верхнесекстовый тон — тоника). Эта прямолинейность интонаций в единстве с простым ритмическим рисунком придает мелодике басового голоса при большой драматичности характер сдержанности и суровости.

Басу в наибольшей степени противопоставлен верхний голос. Его интонации протекают в основном в верхнем участке звуко-ряда. Интонационные циклы наиболее протяженны. Ритмический рисунок благодаря использованию мелких длительностей и частому синкопированию более прихотлив. В отличие от суровой сдержанности баса, мелодия верхнего голоса более открыто эмоциональна.

Средний голос создает интонационную поддержку басу. Опорные точки его в основном совпадают с опорными точками баса. Однако он не сливается с мелодикой последнего, а является совершенно самостоятельным благодаря своему, отличному от обоих крайних голосов, ритму, а также и благодаря тому, что к одинаковым с басовым голосом точкам опоры он приходит путем иных интонационных оборотов.

Песня «Ой да ты, кормилец тихий Дон» служит ярким образцом развитого полифонического склада в донской песне, тесно связанного с развитием мелодической стороны, с развитием самостоятельности отдельных голосов.

В песнях с преобладанием реального четырехголосия можно заметить интересное явление. В верхних голосах появляется тенденция ко все большему распеву, в то время как нижний голос, напротив, стремится прийти к простым, часто трихордовым попевам. Иными словами, в таких случаях функции голосов изменяются по сравнению с обычными для песен Дона формами их соотношения: нижний голос от ведения основной мелодии переключается на создание опоры, поддержки многоголосия. Таково, например, многоголосие в приводимой ниже песне «Среди-то было торгу-ярмарки» (см. пример 164). Такое соотношение голосов в сочетании с большой значимостью вертикали и тенденцией к синхронному движению придают аккордовый ха-

164

Се-ре-ди-то бы-ло тор-гу-яр-мар-ки,
боль-шо-го ба-за-ры ку,

актер фактуре песен Дона даже при яркой индивидуализированности интонаций отдельных голосов.

Касаясь вопроса о роли гармонического начала в песнях полифонического склада, следует отметить тенденцию голосов укладываться по вертикали в очень небольшой круг определенных созвучий. Созвучия эти тождественны тем, которые определяются в песнях аккордово-гармонического склада. Поэтому подробное их рассмотрение удобнее отнести к разделу, посвященному анализу закономерностей аккордово-гармонического многоголосия. Здесь же еще раз отметим, что однотипность вертикалей в песнях полифонических и в песнях аккордовых свидетельствует о том важном значении, которое придается в песнях Дона ладо-гармоническому началу. Элементы полифонии и гармонии в многоголосии донских песен сочетаются в органическом единстве. Подобное явление мы наблюдали и в среднерусской песне.

Раньше чем перейти к рассмотрению закономерностей аккордового склада, необходимо несколько слов сказать о применении вторы в донской песне. Втора начинает проникать в донскую песню по мере развития гемитонно-диатонических интонаций — ведь только на основе полного диатонического лада создается возможность параллельного ведения голосов.

Как и в большинстве песен других областей, прием вторы на Дону почти никогда не встречается в его чистом виде. Он чаще появляется в сочетании с приемами полифонии. Так, если в песне «Ой, там летели» (пример 165) — движение параллельными терциями почти не нарушается, то в песне «Ой, да старички мои» (пример 166) — тенор-подголосник постоянно стремится уйти от параллельного движения.

165

Ой, там ле-те-ли, ой, там ле-те-ли,
там ле-те-ли се-ры гу-си на за-гор

Ста. рич. ки же мо. и ста. ро... е й,
мо. и ста. ро. дав. ни. е

Переходим к рассмотрению закономерностей аккордово-гармонического склада.

Аккордовый склад, как отмечалось, преобладает преимущественно в тех песнях, содержание которых характеризуется образами мужественно-волевого порядка. Это главным образом песни военно-исторического круга.

Как мы уже говорили, в многоголосии донских песен в связи с установившимися приемами варьирования самой мелодии подголосок часто представляет собой вариант, образующийся в результате замены одного тона мелодии каким-либо другим, обычно консонирующим и входящим в определенное с ним созвучие. При сочетании такого рода вариантов вертикаль выступает как

Вот мо. и ку. сто. чь. ки, ку. сто.
чь. ки мо. и ча... и т.д.

осознанный, определяющий музыкально-выразительный элемент. Выделяется ряд созвучий, приобретающих наряду с унисоном значение опорных. Эти созвучия в преобладающем большинстве своем являются консонансами. Унисоны сохраняются главным образом при кадансировании. Например, в песне «Ой, станы мои, станочки» (пример 167) почти все узловые моменты, кроме окончательных кадансов, приходится на терцово-квинтовые созвучия.

Факт опоры на консонансы наряду с растущей тенденцией к аккордовому складу необходимо приводит к закреплению в сознании структуры наиболее часто повторяющихся созвучий и порядка их последования.

Рассмотрение ладо-гармонических отношений в донской песне удобнее всего начать с созвучий, возникающих на ангемитонном звукоряде типа *ре — ми — соль — ля — си*. Как уже говорилось, в ладах, базирующихся на таком звукоряде, наиболее стойкими, часто повторяющимися, являются созвучия, возникающие в результате различных комбинаций тонов *ми, соль, си, ре* или *ре, ля, ре*, чаще всего в виде двух или трехголосных консонирующих сочетаний.

Нетрудно заметить, что здесь фигурируют те же созвучия, на основе которых происходит замена звуков первоначальной мелодии при образовании одноголосного варианта (см. пример 149). И, как и при образовании одноголосного варианта, эти созвучия будут одинаковы при данном звукоряде, независимо от местоположения в нем тоники.

Рассмотрим, например, песни: «Ай, да не горы с горами сходились» (пример 168 а) и «Пишет, пишет Карла Шведский» (пример 169), имеющие одинаковый звукоряд. Несмотря на различное положение тонок, образующиеся в них по вертикали созвучия одинаковы, они не выходят за пределы определенных комбинаций (пример 168 б).

Сы. хо ди. ли. ся

ей да не ле. сы. то со ле. соч. ка. ми нтд

и тд.

169

К са. мо. му Пет. ру ца. рю! «Про. шу те. бе.»

Пет. ра Пер. вый, не гне. вай. ся на ме. ня'

Как будет показано ниже, созвучия в многоголосии выступают не обязательно в полном виде, то есть при одновременном звучании всех тонов, а в использовании различных комбинаций из их тонов, чаще всего в виде консонансов, из которых в первую очередь выделяются терцово-квинтовые структуры. Наиболее часто встречаются по вертикали трезвучия или квартово-квинтовые созвучия. И хотя возможны и иные сочетания, например кварта с терцией, кварта с секстой, преобладание сохраняется за терцово-квинтовыми созвучиями. Очевидно, в народной гармонической музыке, как и в профессиональной, находит свое подтверждение закономерность терцовости строения аккорда. Из диссонлирующих созвучий наиболее типично применение сочетания двух кварт или двух квинт.

Из сказанного вовсе не следует, что помимо названных созвучий никакие другие в практике многоголосного пения на Дону не встречаются. В песнях Дона в некоторые моменты можно встретить и множество других многоголосных сочетаний, полученных в результате одновременного звучания разных мелодических оборотов. Однако указанные ранее созвучия из всех других выделяются тем, что они становятся носителями наиболее определенных ладовых функций. Попытаемся выяснить, какие же функции несут данные типовые созвучия.

При анализе ладов (стр. 118—120) говорилось о функциональном значении отдельных ступеней в ладах, построенных на пентатонном звукоряде. В согласии с мелодическими функциями различных ступеней этих ладов определяются и функции созвучий, на этих ступенях образующихся.

При определенной тонике, созвучия, образующиеся на верхне- или нижнесекундовых тонах лада, приобретают функции вводных. Примерно такие же функции могут нести и созвучия на верхне- или нижнетерцовых тонах в тех случаях, когда в ладу отсутствуют тоны, находящиеся в секундовом соотношении с тоникой.

Созвучия, образованные на верхнеквартовом звуке, несут функции субдоминанты; вместе со следующей за ними тоникой созвучия эти образуют плагальные обороты. Созвучия, образующиеся на нижнеквартовом тоне, несут функции, аналогичные функциям доминанты. В соединении с тоникой они образуют автентические обороты. Приводим примерную схему, из которой видно, каковы функции названных, наиболее часто встречающихся созвучий в различных ладах; на верхней строчке схемы (пример 170 а) показаны созвучия, характерные для песен, имеющих звукоряд *ре — ми — соль — ля — си*. На нижних строчках (пример 170 б) показано значение этих созвучий при различных положениях тоники. Так, например, при тонике на *ре* созвучия, указанные в группе «1», выполняют функцию верхнесекундовых вводных, в группе «2» — верхнеквартовых вводных и т. п.

170-а

170-б

1 — верхнесекундовые вводные 2 — верхнеквартовые
4 — верхнеквинтовые (S)

1 — нижнетерцовые вводные 3 — нижнеквартовые (Д)
4 — верхнесекундовые вводные

2 — верхнетерцовые вводные 3 — нижнесекундовые вводные
4 — верхнеквартовые (ремо)

Говоря о наиболее типичных аккордовых образованиях, необходимо помнить, что в народной песне при определении значения каждого данного созвучия взаиморасположение тонов определяющей роли не играет. Значительно существеннее звуковой состав созвучия (см. обращениях отдел I, главу 2).

Правда, в отдельных случаях, как следствие различных причин, созвучие данного звукового состава может обогащаться иными функциональными признаками. Например, при тонике *ре* созвучие *соль — си — ми* или *соль — ми*, терцовое строение которого идет от верхнесекундового тона, может приобретать функции верхнеквартового в том случае, если нижний голос, интонирующий тон *соль* (верхнюю кварту), приобретает значение функциональной опоры (см. также о созвучии *ре — соль — си* стр. 150). Однако такое явление обычно имеет место лишь в песнях с ярко выраженными тонико-доминантовыми тонико-субдоминантовыми связями.

Особо стоит вопрос о закономерностях последования созвучий. В определении этих закономерностей в донской песне, как и в песнях других областей, решающую роль играют устоявшиеся, часто повторяющиеся мелодические обороты, появляющиеся в главном, обычно нижнем, голосе многоголосия. Эти обороты ложатся в основу и типовых последований созвучий. Как не раз упоминалось, к числу таких основополагающих мелодических оборотов в первую очередь надо отнести ходы по тонам трихорда. Помимо трихордовых попевок, в основу гармонических последований ложатся также ходы по тонам трезвучий, ходы по терциям и квартам и т. д. Можно было бы назвать еще и другие попевки, но мы упоминаем лишь наиболее закрепившиеся. Тоны этих попевок служат основанием созвучий, сложившихся уже в ранних формах многоголосия. В самом деле, если рассмотреть приведенные нами примеры 168 и 169, то легко можно заметить, что наиболее типичные созвучия применяются в таких комбинациях, при которых их основные тоны образуют либо трихордовые, либо терцовые последования.

С развитием и обогащением лада в сторону гемитонности, естественно, умножается и количество созвучий, возникают новые формы их соотношений. В разделе о ладах (стр. 120) нами говорилось уже об одном из наиболее важных путей развития гемитонного начала в донской песне, выражающегося в объединении разных пентатонных систем. В соответствии со структурными особенностями образовавшейся таким образом полной диатонической ладовой системы находятся и соотношения возникающих в этом ладу созвучий. Это положение легко обнаруживается при анализе. Если при тонике на *соль* к ладу со звуковым

составом *ре — ми — соль — ля — си* присоединяется лад со звуковым составом *соль — ля — до — ре — ми*, то открывается возможность появления в многоголосии созвучий, образованных путем комбинаций тонов ряда *соль — ля — до — ре — ми*, как и возможность возникновения некоторых новых форм последования созвучий.

171 Трихорда Типовые созвучия Наиболее характерные комбинации тонов в созвучии в типичных последованиях и т. д.

172

На первых порах непосредственно связываются созвучия то в рамках одной, то в рамках другой системы. Отсюда столь характерно для донской (как и вообще для всей русской) песни появление то чисто автентических, то чисто плагальных оборотов. Особенно следует обратить внимание на отсутствие прямых связей между доминантой и субдоминантой (в функциональных оборотах). Позднее появляются и последования созвучий, относящихся к различным системам. Например, при тонике *соль* может образоваться последование созвучий *ля — до — ми* и *ре — ля* или *ре — фа-диез — ля* и т. п. Аналогичным образом при тонике на *ми* может образоваться созвучие на ее верхнеквартовом тоне *ля — до — ми*; отсюда открывается возможность к образованию новых сочетаний: *ми — соль — си*, *соль — си — ре*, *ля — до — ми* в любом порядке. Нетрудно заметить, что основные тоны трех последних указанных созвучий образуют новый трихордовый ряд — *ми — соль — ля*.

Рассмотрим, например, песню «Ай, ты подуй, повеи, буен ветерочек» (пример 173 а). В запеве ее ясно обрисовывается пентатонный лад (пример 173 б). Позже рамки этого лада заметно расширяются присоединением новой системы (пример 173 в). Таким образом, число созвучий, образующихся при многоголосном пении этой песни увеличивается. Мы находим здесь такие созвучия, как указанные в примере 173. Это включение новой системы обогащает гармонию песни, создавая возможности укрепления тонике *соль* и через плагальные обороты, и через автентические.

173 .

Ай, ты по-дуй же, по-не-си, бу-ен ве-те-ро-чек
на мой зе-ле-ный са-до... ох и на са-

173-б до, чек, 173-в, ой, 173-г на са до, чек .

Так в связи с расширением лада расширяется состав участвующих в многоголосии аккордовых образований и умножается количество возможных комбинаций созвучий.

Позднее в связи с дальнейшим развитием гemitонного лада начинают осваиваться и созвучия, образующиеся на всех ступенях лада. В минорных ладах эти созвучия возникают главным образом на нижнесекундовом тоне (VII ступень) в виде терции или большого трезвучия, и на верхнесекундовом тоне (II ступень) в виде малой терции или чистой квинты; в мажорных — на нижнеквартовом тоне в виде мажорного трезвучия или большой терции; ясно, что при этом появляется вводный тон. Значение этих вновь появляющихся созвучий устанавливается постепенно, по мере дальнейшего развития полного диатонического лада.

Если при господстве пентатонных ладов ступени, вводящие в лад полутоновые соотношения, а отсюда и созвучия, включающие эти ступени, появлялись эпизодически, чаще на слабых долях, и в этом смысле не были равноценны основным ступеням пентатонного лада, то в развитом гemitонном ладу это различие значительно смягчается. Принципиально любая ступень, любое созвучие в таком ладу может появиться и на сильной и на слабой доле такта. Так в песне «Ой, да весь денёшный денечек» (при-

мер 174) созвучия *соль — си — ре — фа* и *до — ми* встречаются в непосредственном соседстве, образуя полутоновые ходы:

174

да про сво-ю го-ре-до-са-душ-ну

Развитие таких полных диатонических ладов на Дону находится в обусловленной связи с развитием мелодической стороны песни. Оно связано с появлением в мелодии опеваний при участии ступеней, расположенных друг от друга на интервал малой секунды, а также с появлением поступенно-гаммообразных ходов.

Но и в песнях, протекающих в полных диатонических ладах, преобладающими остаются последования, состоящие из созвучий, расположенных на тонах трихорда в квинте или трихорда в квинте. Только в таком ладу количество подобных последований значительно возрастает: они возникают уже не только между аккордами исходной пентатонной системы, но и между созвучиями других ступеней обогащенного диатонического лада. Последование созвучий, расположенных по тонам трихорда, является наиболее типичным для аккордового многоголосия.

Рассмотрим, например, песню «Вышли с Дону казаки» (пример 175). В ней определились в основном четыре созвучия, появляющиеся как в своем полном виде, так и в комбинациях тонов, дающих квинты или терции. Основные тоны этих трезвучий образуют два сцепленных трихорда.

175-а

И гу-се-ры дру-зья сна-ми, а е-ге-ры вслед за на-ми

175-б и т.д.

Аналогичное явление наблюдается и в песне «Ой, в темнице несносной» (пример 176), где созвучия также расположены по тонам трихорда.

176

Си. дел у не. во. ли о. ре. ликмо. ло. дой

Подытоживая все вышесказанное, устанавливаем, что в аккордовом складе на Дону, как и вообще в русской песне, при огромной роли созвучия (вертикали), ведущую и направляющую роль как в формировании самих созвучий, так и в установлении закономерностей их последования играет мелодическое начало. Сами созвучия вырастают и осознаются на основе сочетания вариантов мелодии. Иными словами аккордовое и полифоническое начала в этом складе сочетаются в гармоническом единстве.

Одновременно с осознанием норм последования созвучий, основанных на определенных мелодических, чаще всего трихордовых, интонациях, в донской песне происходит развитие в многоголосии тонико-субдоминантовых и тонико-доминантовых соотношений. Возникнув первоначально как квартовые или квинтовые последования созвучий внутри трихордовых отношений, эти связи приобретают самостоятельное значение и играют немаловажную роль в развитии народного многоголосия.

В анализе ладов (стр. 120) уже отмечалось, что даже в пентатонных ладах возникают определенные связи между тонами, расположенными на расстоянии кварты друг от друга. В ряду *ре — ми — соль — ля — си* такие связи обнаруживаются в первую очередь между тонами *ре — соль*. Они выражаются в частых квартовых мелодических последованиях с акцентом то на *соль*, то на *ре*, в ощущении тяготения тона *ре* в тон *соль* и обратно и т. д. Характерно, что, при наличии ясно выраженных доминантовых функций тона *ре* в таких последованиях, на практике в большинстве случаев окончание песен приходится преимущественно именно на тон *ре*, а не на *соль*, хотя бы на протяжении всей песни и акцентировался этот последний. Это позволяет предполагать, что первоначально такие квартовые связи отличались переменным характером (см. отдел I, главу 2, стр. 54). Например, в весенней песне «У ключика, у текучего» (пример 177) ясно ощущается квартовая переменность тонов *ре — соль* и *си —*

ми; тоника *соль* в конце концов превращается в верхнеквартовый тон по отношению к тону *ре*.

177

ай ра. ным ра. но у те ку че го

Постепенно и те и другие отношения начинают определяться, и переменность перестает быть обязательной.

Аналогично тонико-доминантовым и тонико-субдоминантовым отношениям между тонами мелодии возникают подобные отношения и между созвучиями, образованными на этих тонах. И так же, как и в мелодии, эти отношения сперва, по-видимому, проявляются как переменные. Роль субдоминантовых в указанном нами ряду принимают на себя обычно терцово-квинтовые созвучия, образованные на тоне *соль*, *соль — си*, *соль — ре*, *соль — си — ре*. Например, песня «Заплетися, плетень» (пример 178 а) вся основана на плагальной последовательности трезвучий *си-бемоль — ре — фа* и *фа — ля — до*. Тоника в этой песне ощущается на созвучии *фа — ля — до*. Роль субдоминанты выполняют созвучия, указанные в примере 178 б, что в ладу, принятом нами за образец, соответствует созвучиям, указанным в примере 178 в.

178-а

За. пле. тись, за. пле. ти. ся, пле. тень, за. вл. жись, за. вл. жи. ся, у. дой

178-б

178-в

Созвучий, выполняющих доминантовую функцию, можно найти больше. Одним из первых в этом отношении следует назвать аккорд, который в избранном нами в качестве образца ряду образуется тонами *ре — ля — ре*. Он выполняет роль доминанты по отношению к тону *соль*. Особо следует отметить, что в этом же ладу в характерном кадансовом обороте роль доминанты выполняют и созвучия *ре — си* или *ре — соль — си*, переходящие в тонику лада.

Здесь на первый взгляд возникает противоречие с высказанным в главе 2 I отдела положением о том, что функция созвучия

определяется лишь его звуковым составом, независимо от взаиморасположения тонов по вертикали. Теперь же созвучие, образованное от тонического трезвучия, определяется как вводное, играющее доминантовую роль.



Объяснение этому кажущемуся противоречию частично нами было дано на стр. 144. Здесь же в отношении созвучия *ре — соль — си* добавим: во-первых, известно, что созвучие получает тонические функции только тогда, когда оно абсолютно устойчиво. Для этого же необходимо, чтобы оно было устойчивым во всех своих голосах, тем более в нижнем. В народной музыке условия усложняются тем, что полным устоем является только один тонический звук (не трезвучие), так что окончательно устойчивым вообще оказывается лишь унисонно-октавное созвучие.

Помимо того, в разбираемом случае играет роль большая активность звучащего в басу нижнеквартвового тона (см. пример 179), тяготеющего в тонику. Рассмотренный пример еще раз указывает, сколь существенны в народном многоголосии мелодические связи созвучий.

Первоначально логика образования доминантовых созвучий была чисто мелодической; они возникали в результате полифонического сочетания голосов. Однако постепенно эти созвучия все более закреплялись, что можно проследить на приводимых ниже примерах с ярко выраженными гармоническими доминантовыми отношениями.



В примере 180 приведен ряд оборотов, в которых встречаются неполные септаккорды. Логика их образования здесь главным образом мелодическая. В примере 180 г таким путем образуется даже прототип нонаккорда без терции. Встречаются полные септаккорды, выполняющие доминантовую функцию, в основе которых лежит малая терция (*ре — фа — ля — до*), как в примере 180 в.

С включением в первоначальный пентатонный лад верхнесептимального тона намечается и новое доминантовое созвучие, которое можно охарактеризовать как доминантсептаккорд без терции или без квинты (см. пример 180 г). Как и другие доминантовые созвучия, этот аккорд сперва образуется как результат полифонического сочетания голосов, впоследствии же он закрепляется в аккордовом складе, о чем свидетельствуют случаи мелодических оборотов, построенных по тонам этого аккорда.

В связи с развитием тонико-доминантовых и тонико-субдоминантовых отношений особенно часто можно наблюдать перемены в типе соотношения голосов. Нижний голос, обычно несущий функции основного, в отдельных случаях принимает на себя роль опорного «баса». Так, в песне: «В 77 году» (пример 181), которую мы приводим ниже, преимущественное движение баса по опорным точкам лада очевидно. Интересно также появляющееся в этой песне движение голосов по тонам трезвучия (такт 4), что свидетельствует о полной осознанности аккорда как определенного комплекса.

Ой в семь де. сят седьмом го. ду обья. вил. ту. роквойну ой в семь

На Дону, как и в других областях России, тонико-доминантовые отношения проявляются наиболее ярко в песнях, связанных с движением, например, маршевых: «В 77 году», или «Вздумал турок воевать», игровой «Плетись, плетень» и т. п. Это обстоятельство позволяет рассматривать тонико-доминантовые отношения как свойственные более моторной, а следовательно, и более динамичной музыке.

Подводя итоги анализу композиционных закономерностей многоголосия донских песен, еще раз следует обратить внимание на то особенное, что отличает эти песни от песен других областей: наряду с типичной для всей русской песни подголосочной полифонией на Дону особое развитие получает гармоническое начало, а отсюда — происходит вычленение определенных в функциональном отношении вертикальных образований и выработка определенных форм последования этих вертикалей. Наиболее типичными из всех последовательностей являются последования созвучий, расположенных на тонах триады. Эти последования на практике образуются в любых комбинациях, в любом порядке, из чего следует сделать вывод об отсутствии какой бы то ни было предустановленности и в то же время о наличии явно определенных закономерностей. В основных своих чертах такие закономерности свойственны многоголосию всей русской песни.

В многоголосии донской песни широко проявились черты аккордово-полифонического склада, в котором мелодическое развитие каждого из голосов взаимопределяется с аккордово-гармонической стороной.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обобщая все сказанное в предыдущих главах, можно сделать следующее заключение:

Русское народное многоголосие развивалось из мелодического (унисонного) пения. Наиболее элементарной его формой явилась гетерофония, особенно типичная для песен, принадле-

жащих к более древним жанрам. Как наиболее примитивная первичная форма многоголосия гетерофония была распространена везде. В настоящее время она в наибольшей степени сохранилась в старинных обрядовых песнях.

Уже внутри гетерофонии в зачаточном виде наметились все наиболее существенные для последующих развитых складов черты многоголосия.

Так, в расслоениях унисона, первоначально эпизодических, иногда даже случайных, обнаруживалась тенденция к развитию все большей самостоятельности мелодических линий отдельных голосов, и отсюда, следовательно, тенденция к образованию полифонического склада, достигшего в развитом виде большого многообразия форм. Наиболее яркие и интересные образцы подголосочной полифонии наблюдаются в лирических песнях, а также в песнях с преобладанием лирического начала; среди последних могут встретиться и бытовые, и исторические, и даже некоторые свадебные. Судя по имеющимся образцам, подголосочную полифонию можно назвать складом лирических эмоций. В целом полифоничность особенно широко развита в новгородских и некоторых среднерусских песнях.

По иному пути протекало развитие аккордово-гармонического начала, также уходящего своими корнями в гетерофонный склад. Здесь на первый план выступала тенденция к определению качества созвучий. Уже в гетерофонном складе эта тенденция находит свое выражение в стремлении к благозвучности, к отбору определенных, удовлетворяющих слуху созвучий. В конечном итоге такой отбор приводит к осознанию ладо-гармонических функций этих созвучий; подчеркнем, что в числе функций находятся и тонико-доминантовые.

Аккордовый склад, склад согласности и монолитности, особенно характерен для песен маршевых, плясовых, игровых, частушек. Наибольшего развития аккордово-гармоническое начало достигает на Юге, на Дону, где в аккордовом складе зачастую поются и былины, и исторические, и многие бытовые песни.

Во многих развитых песнях появляется сложный многоголосный склад, в котором принципы полифоничности и гармоничности объединяются.

Распространенный в современных песнях склад со второй также наметился еще в гетерофонии — в ее типичных кадансовых формах.

Таким образом из примитивного унисонного пения в неразрывной связи с развитием мелодии, ритма, лада расцвело многообразнейшее по формам русское народное многоголосие, в совокупности своих складов и приемов дающее возможность отраже-

ния самых различных явлений действительности, выражения самых разнохарактерных образов, самых разнообразных эмоций и настроений, которыми так богата русская народная песня.

Закономерности русского народного многоголосия были освоены, претворены и развиты в творчестве наиболее передовых представителей классического русского музыкального искусства. Изучать и обобщать эти закономерности, непрерывно развивающиеся и создающие все новые и новые формы,— одна из насущнейших задач современного музыковедения.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
-----------------------	---

ОТДЕЛ I

Общие композиционные закономерности многоголосия русской песни

Введение	11
--------------------	----

Глава 1

Ладовые и интонационные особенности русской народной песни

Основные закономерности ладообразования	16
Особенности мелодии и ее формообразования	20
Принципы образования мелодического варианта	25

Глава 2

Композиционные особенности основных типов многоголосия русской народной песни

Общая характеристика основных типов многоголосия русской песни	29
Гетерофония	33
Подголосочно-полифонический склад	37
Втора	50
Аккордово-гармонический склад	52

ОТДЕЛ II

Некоторые черты областных стилей многоголосия русской песни

Глава 1

Многоголосие песен Пинежья

Общий обзор	57
Многоголосие	67

Глава 2

Многоголосие песен Вологодско-Новгородского района

Общий обзор	78
Многоголосие	84

Глава 3

Многоголосие песен воронежских и среднерусских

Общий обзор	95
Многоголосие	102

Глава 4

Многоголосие донских песен

Общий обзор	114
Многоголосие	128
Заключение	152

Татьяна Сергеевна Бершадская

ОСНОВНЫЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ
МНОГОГОЛОСИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ
(КРЕСТЬЯНСКОЙ) ПЕСНИ

Редактор
А. П. Зорина
Художник
А. Ф. Третьякова
Художественный редактор
Х. Г. Сайбатов
Технический редактор
Е. В. Ольховская
Корректор
С. Э. Фогельсон

Ленинградское отделение
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО
ИЗДАТЕЛЬСТВА
в 1961 году выпускает

ИССЛЕДОВАНИЯ И МОНОГРАФИИ

Коллектив авторов Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии. **М. А. Балакирев.** Исследования, статьи, публикации

Браудо И. О произношении мелодии (артикуляция)

Вольман Б. Гитара в России

Ганина М. А. К. Глазунов. Очерк жизни и творчества

Михайлов М. А. К. Лядов. Очерк жизни и творчества

Музалевский В. Русское фортепианное искусство

Раабен Л. А. С. Ауэр. Очерк жизни и творчества

Орлов Г. Симфонии **Д. Д. Шостаковича**

Разные авторы. Академический Малый оперный театр. Исторический очерк, воспоминания. Иллюстрированное издание

Соколовский И. Советские композиторы — лауреаты Ленинской премии

В ПОМОЩЬ ПЕДАГОГУ-МУЗЫКАНТУ

Барина М. О развитии творческих способностей ученика

Крючков Н. Искусство аккомпанемента

Ольхов К. Вопросы методики дирижирования хором

ПОПУЛЯРНЫЕ МОНОГРАФИИ О КОМПОЗИТОРАХ

Василенко С. С. В. Рахманинов

Вильховский И. Н. Паганини

Крюков Н. Р. Шуман

Лушина Я. А. Дворжак

Подписано к печати 28/11961 г. М-00018.
Формат бумаги 60×92¹/₁₆. Бум. л. 5,0.
Печ. л. 10,0. Уч.-изд. л. 8,9.
Тираж 3000. Закал № 1856

Цена 55 коп.

Типография № 4 УПП Ленсовнархоза.
Ленинград, Социалистическая, 14

БИБЛИОТЕКА МУЗЫКАЛЬНОГО
САМООБРАЗОВАНИЯ

Катонова С. Музыка в балете
Романовский Н. Памятка любителю хорового пения
Ступель А. Беседа о симфонической музыке
Хентова С. Рассказ о «Лунной сонате» Бетховена
Фрид Р. Тема музыкального произведения

УЧЕБНИКИ И УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

Островский А. Курс сольфеджио, часть 1
Воскресенский Л., Киянов Б. Практическое руководство по инструментовке для эстрадных ансамблей
Фрейдлинг Г. Элементарная теория музыки
Барабошкина А., Боголюбова Н. Музыкальная грамота, часть 1 (3-е издание)

СЕРИЯ «СОКРОВИЩА СОВЕТСКОГО БАЛЕТНОГО
ТЕАТРА»

Слоимский Ю. «Тщетная предосторожность»
Добровольская Г. «Умирающий лебедь»
Полякова Л. «Бахчисарайский фонтан»

ПЕРЕВОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Бёрни Ч. (Англия). Дневник музыкальных путешествий, т. 1

Приобретайте литературу о музыке
в нотных магазинах «СОЮЗКНИГИ»

Присылайте Ваши заявки
в отделы «Ноты почтой»