

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ имени П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Сборник 10

ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИЦИИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

НАУЧНЫЕ ТРУДЫ МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ имени П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Сборник 10
Лаборатория народного музыкального творчества

ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИЦИИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Москва
1997

УДК 78.072

Составитель *Т. А. Старостина*, кандидат искусствоведения
Научный редактор *В. М. Шуров*, доктор искусствоведения, профессор
Рецензент *В. В. Протопопов*, доктор искусствоведения, профессор

Оригинал-макет выполнен
в Московской государственной консерватории
имени П.И.Чайковского

Проблемы композиции народной песни/Научные труды
Московской государственной консерватории. — Сб. 10. — М.,
1997. — 164 с.

ISBN 5-89098-005-8

©Московская государственная консерватория, 1997

©Коллектив авторов, 1997

ОТ РЕДАКТОРА

Настоящий сборник посвящен особенностям композиции народных песен. Понятие «композиция» трактуется здесь в широком плане. Это, в первую очередь, законы взаимосвязи отдельных музыкально-стиховых построений (мотивов, фраз, предложений, периодов, музыкально-стиховых синтагм), формирующих целостную песенную структуру. При таком подходе к раскрытию темы учитывается логика взаимосвязи всех музыкальных и стиховых элементов, участвующих в формообразовании.

Однако при изучении композиционных свойств народных песен могут рассматриваться и формообразующие возможности отдельных музыкальных либо стиховых средств: мелодики, ритма, лада, фактуры. Кроме того, стремясь осознать правила композиционного мышления, которыми, очевидно, руководствуются (сознательно или интуитивно) народные певцы, мы должны выяснить, что типично для той или иной национальной традиции. Внутри каждой национальной культуры исторически сложились местные (узко локальные, региональные, зональные) школы народного музицирования. Именно поэтому для науки большой интерес представляют механизмы творческой взаимосвязи различных национальных народных музыкальных культур.

Все названные аспекты избранной проблематики в той или иной мере учитываются и отражаются в предлагаемом вашему вниманию сборнике.

Особое внимание уделяется таким оригинальным явлениям в народном музыкальном творчестве, как полиморфизм, несимметричность песенных структур.

Наряду с отражением особенностей русского песенного формообразования, авторы затрагивают также проблематику, касающуюся песнетворчества других этносов.

Уделяется внимание в статьях сборника и законам строения определенных песенных жанров, правилам варьирования народного напева при его исполнении — как процессу формирования единого песенного организма.

Авторы, прежде всего, основываются на новейших материалах, собранных фольклорными экспедициями последних лет, позволяющих во многом по-новому оценить творческие возможности сельских мастеров народного искусства.

НЕСИММЕТРИЧНЫЕ РИТМИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

Со времени составления первых сборников русских народных песен музыканты, приступавшие к записи песенных мелодий, сталкивались с немалыми трудностями при их тактовом оформлении. Русский напев нередко не укладывался в прокрустово ложе равномерной акцентной метрики, что вызывало недоумение и растерянность собирателей фольклора, получивших европейское образование.

Еще не осознав законы национальной песенной ритмики, композиторы и музыкальные критики вступали порой в жаркие споры о том, как правильно отразить на нотоносце ритмическую и метрическую природу произведений народной музыки. А.Н.Серов, в частности, писал: «Если заставить, например, трех музыкантов в одно и то же время записывать слышанную песню, то в интервалах — предполагая верный и развитый слух в каждом записывателе — на бумаге разница между тремя не встретится, — но по отношению к ритму непременно встретится более или менее важное различие»¹.

Подобные расхождения в определении принципов ритмической организации народной песни возникали в прошлом, с одной стороны, из-за неразработанности теории русского музыкального фольклора, а с другой — из-за сложности ритмического строения русских песенных напевов, нередко имеющих несимметричные внутренние пропорции.

На эту своеобразную особенность русских народных мелодий обратил внимание уже упоминавшийся А.Н.Серов. Он отметил, что в них «весьма нередки ритмы в $5/4$, в $7/4$, — в западноевропейской музыке едва встречаемые»².

Прихотливость ритмов в народном русском пении была осознана как характерное явление известным оперным и хоровым композитором середины прошлого столетия А.Львовым: В книге «О свободном или несимметричном ритме», посвященной главным образом особенностям ритмики русских духовных песнопений, он изложил свои наблюдения над свойствами народного русского исполнительства: «Вслушайтесь в безыскусственное пение человека необразованного, не учившегося музыке, хотя имеющего от природы полную к ней

¹ Серов А.Н. Русская народная песня как предмет науки. — М., 1952. — С. 38.

² Там же. — С.39.

способность, и вы заметите, что он поет, не стесняясь ни тактами, ни ритмом, которые для него недоступны. Различие между пением искусственным и пением безыскусственным почти такое же, какое между речью мерною и речью обыкновенной, прозаической»³.

Далее композитор писал «об отсутствии строгой меры в пении простонародных песен» (исключая песни плясовые)⁴.

Мы видим, что А. Львов считал несимметричные ритмические структуры следствием неорганизованности народного ритмического пения и, сравнивая песенную ритмику с прозой, тем самым отказывал ей в строгой упорядоченности. Он не смог еще почувствовать своеобразной логики ритмического движения в развитии народной музыкальной мысли. И в то же время им были сделаны важные теоретические заключения об особенностях русского пения, сохранившие свое значение до наших дней, такие, как наличие свободной ритмики и метрики в русской народной песне, тесная взаимосвязь слова и напева в формировании ритма песенной мелодии.

Ритмические особенности произведений русской народной музыки нашли практическое отражение в песенных сборниках, начиная с первых печатных изданий конца XVIII столетия. Однако во многих случаях музыканты прошлого не угадывали сложности ритмического строения русских мелодий, механически укладывая их в простые размеры. Некоторые наглядные примеры тому будут приведены нами позже.

В настоящее время фольклористами-музыковедами достигнуты большие успехи в определении законов русской народной песенной ритмики. Однако более чем через сто лет после первых наблюдений о своеобразности русского песенного ритма актуальной и нерешенной проблемой остается определение одной из самых самобытных особенностей национального народного музыкального мышления, проявляющейся в способах ритмической организации русских песен — нерегулярности и несимметричности соотношения первичных группировок музыкальных длительностей. Не выявлены еще в полной мере наиболее характерные для русской песенности типовые несимметричные ритмические структуры.

Свобода ритмического музыкального произнесения пропеваемого слова, несомненно, связана с особыми — отличительными — свойствами русского языка, отмечаемыми многими исследователями и, в частности, А.Н. Должанским в статье «О связи между ритмом русской речи и русской музыки»⁵ и Е.В. Назайкинским в статье «О некоторых

³ Львов А.Ф. О свободном или несимметричном ритме. — Спб., 1858. — С. 4–5.

⁴ Там же. — С. 5.

⁵ См.: Должанский А.Н. Избранные статьи. — Л., 1973.

методах изучения наиболее общих закономерностей в народной музыке»⁶.

Большое внимание уделяла определению национальных свойств русской песенной ритмики А.В.Руднева. В ряде ее работ рассматриваются, в частности, оригинальные нерегулярные ритмические и метрические песенные структуры. Особенно интересны с этой точки зрения приводимые примеры в итоговом теоретическом труде автора — книге «Русское народное музыкальное творчество»⁷.

Однако в своих ритмических анализах А.В.Руднева не заостряет внимание на асимметрии ритмических песенных пропорций, не выделяет подобные образования из общей системы русских народных музыкальных ритмоформул.

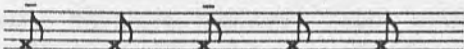
Поэтому предлагаемая статья имеет цель продолжить и развить те из теоретических разработок А.В.Рудневой, которые рождались в нашем близком научном содружестве и взаимодействии.

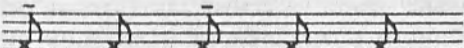
* * *

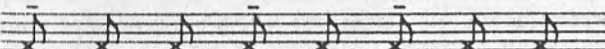
Несимметричность ритмических пропорций отчетливо проявляется в стихотворных жанрах русского фольклора, когда ритмически организованная выразительная декламация выступает вне связи с напевом.

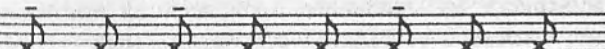
Прихотливая изменчивость ритмического движения заметна уже при вычленении отдельных словосочетаний из записей речевой народной декламации.

Пример 1

а) 
Доб - рый мо - ло - дец

б) 
Крас - на де - ви - ца

в) 
Дроб - на - я птич - ка лас - туш - ка

г) 
Из - за лис - ту шел - ко - во - го

⁶ Назайкинский Е. В. О некоторых методах изучения наиболее общих закономерностей в народной музыке // Музыкальная фольклористика. — М., 1973. — Вып. 1.

⁷ Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории музыкального фольклора. — М., 1994.

Непостоянство «мерцания» ритмических опор сообщает особую живость, игривость приговору балагура-дружки на северной русской свадьбе в Вилегодском районе Архангельской области.

Пример 2



Иную образную природу, идущую от экспрессии искренней печали, большого горя, имеет с виду свободный, но на самом деле подчиняющийся строгим внутренним законам переменный ритм пинежского причитания невесты-сироты на могиле отца, в воспроизведении известной местной певицы Булановой.

Пример 3



Близок по ритму данному примеру другой пинежский плач, обращенный к разбушевавшейся морской стихии, погубившей рыбаков. Он записан от сказительницы Суховерковой.

Пример 4



Подобные пластичные стиховые образования, во многом обусловленные неравенством слогов и незакрепленностью места ударения в русском слове, несомненно, влияют и на формирование ритмики напева песни, неразрывно связанного с песенным стихом. Однако это влияние осуществляется обычно не прямо, а в сложной, опосредованной и завуалированной форме.

Кроме того, в несимметричности ритмических структур русской песни преломляются, очевидно, особые свойства национальной психики и художественного восприятия. Глазу, уху талантливых русских людей издревле доставляло эстетическое наслаждение закономерное соединение разновеликих элементов целого в произведениях архитектуры, прикладного искусства, музыки.

Говоря о нарушении ритмической симметрии в напеве, автор имеет в виду как появление нечетных или непостоянных по количеству временных долей первичных ритмических образований (на уровне мотива, такта), так и несоответствие ритмических пропорций в компоновке целостной песенной строфы. Оба эти момента связаны с преодолением принципа постоянства и строгой периодичности элементов музыкального ритма.

При этом, в первую очередь, интерес для нас представляют не случаи свободного и подвижного изменения музыкально-временных соотношений компонентов целого, а строго закономерные типовые ритмоструктуры, основанные на прихотливом чередовании разновеликих музыкальных построений. Они обычно характеризуют стилевые законы того или иного песенного жанра, либо определенной местной традиции народного пения, а чаще всего — жанровые и региональные признаки во взаимосвязи и взаимодействии.

В наиболее определенной, устоявшейся и национально-характерной форме типовые несимметричные ритмоструктуры выступают в жанрах обрядового русского фольклора — календарной, свадебной, отчасти хороводной и плясовой песне, а также в эпосе и традиционной лирике, причем по-разному проявляются на западе, юге, севере России, в Поволжье и Сибири.

Конечно же, в названных жанрах большой процент составляют примеры, в которых наблюдается равномерная периодичность ритма.

Однако несимметричные ритмоструктуры выделяются на общем фоне своей оригинальностью, изяществом, национальной самобытностью.

Важную роль в формировании ритма напева играет ритм песенного стиха. Ритмические свойства пропеваемого слова проявляются в полной мере только в процессе вокализации. Кроме того, слогоритмические рисунки обладают большой характерностью. Поэтому в конечном счете народный стих должен рассматриваться со стороны его ритмических свойств обязательно в связи с напевом.

В этом отношении позиции автора настоящей статьи не во всем совпадают с положениями, высказанными А.В.Рудневой, которая считала возможным самостоятельное, отдельное рассмотрение русского

народно-песенного стихосложения, хотя и подкрепляла свои наблюдения нотными примерами⁸. Систематизация же русских стиховых структур, предлагаемая в данной статье, целиком основывается на ритмической и метрической взаимосвязи пропеваемого слова с напевом.

В то же время оба взаимодействующих компонента «стих-напев» могут анализироваться и порознь — с учетом результата их взаимодействия в конкретном песенном примере. Необходимым условием изучения стиховой песенной ритмики служит также анализ речевого произнесения слов песни народными певцами.

Термин «стих» употребляется нами в двух родственных, но не идентичных значениях — как ритмически организованная музыкальными средствами словесная речь и как конкретный элемент стихотворной формы песни, синоним понятия «стиховая строка».

Этому понятию можно дать следующее определение. В речевом произнесении стиховая строка в русской песне (в отрыве от напева) представляет собой простейший, относительно заверченный по форме и, как правило, по смыслу словесный ряд, ритмически организованный двумя или тремя логическими (смысловыми) ударениями во взаимодействии с двумя или, соответственно, тремя цезурами и являющийся первичным элементом целостной поэтической песенной композиции⁹:

«Неправдiвая ~ кали́на»

(пример 5),

«За ре́чкой ~ за бы́строю ~ четы́ре двора́»

(пример 7а),

«То не па́ва ли ~ по двору хóдит»

(пример 9б),

«Из-за ле́сику, да ~ лесу те́много»

(пример 9в),

«Я не зна́ла, ~ я не ве́дала»

(пример 23а),

«Кабы ны́нче ~ Каза́нь ~ дак славный го́род стал»

(пример 29д).

Стихи (стиховые строки) в одной песне чаще всего имеют однотипное ритмосинтаксическое строение. Однако бывают случаи, когда поэтическая песенная строфа формируется из разных первичных компонентов, в результате чего возникает характерная перебивка стихотворных ритмов¹⁰:

⁸ Руднева А. В. Указ. соч. — С.11–25.

⁹ В этом определении автор расходится с понятием стиха, применяемым А.В. Рудневой.

¹⁰ Важно еще раз подчеркнуть, что в данном случае песенный стих рассматривается как относительно самостоятельный элемент песенной формы, вне связи с напевом.

Как под лѣсом; ~ под лесóчком
Шѣлкова ~ травá.

Как на этой ~ на долинке
На ширóкой ~ лугóвинке
Пастушóк ~ пасёт,
Стáдо ~ стережёт.

В песнях литературного происхождения обычным является закономерное чередование разновеликих стиховых строк:

Стонет сѣзый ~ голубóчек, (8 слогов)
Стонет он ~ и день, и нóчь, (7 слогов)
Его мѣленький ~ дружóчек.
Отлетѣл ~ надолго прóчь.

В напеве песенному стиху могут соответствовать музыкальная фраза, музыкальное предложение, а изредка — и музыкальный период, в зависимости от степени распевности слогов.

Метрика песни формируется из взаимодействия музыкальных и стиховых ритмических факторов. На это обстоятельство обращали внимание (применяя порой несходную терминологию, но по существу говоря об одном и том же) многие русские фольклористы — К.Квитка, Е.Гиппиус, А.Руднева и другие. Тем более удивительно, что в одной из новейших музыковедческих работ о народном стихосложении — статье А.Банина «К изучению народно-песенного стиха» отмечается, что вопросы тактировки имеют к стихосложению, «если говорить строго, лишь косвенное отношение»¹¹.

Следовательно, вопросы ритмической взаимосвязи стиха и напева и сегодня не утратили актуальности и требуют тщательной научной разработки.

На основании изложенных нами теоретических предпосылок перейдем к основной нашей теме.

Но прежде чем приступить к рассмотрению конкретного музыкального материала, необходимо остановиться на основных принципах формирования русской песенной ритмики и метрики, указать на те воспринимаемые чувством и сознанием признаки, которые во взаимосвязи слова и напева служат точками отсчета музыкального времени.

В русском народном песнетворчестве исторически сложились четыре основные формы ритмического соотношения стиха с напевом. Это силлабическая, тоническая, тактометрическая (равномерно-акцентная), силлабо-тоническая (стопная) формы.

Силлабическая (от слова «силлабо» — слог) — очевидно, наиболее древняя форма, судя по ее распространенности в песенном фольклоре большинства, если не всех, славянских народов, причем в наиболее

¹¹ Банин А. К изучению народно-песенного стиха // Фольклор. Поэтика и традиция. — М., 1982. — С.94.

архаических песенных жанрах. В исходном, не усложненном виде она имеет следующие главные отличительные признаки. Количество слогов во всех строках стиха на протяжении звучания песни постоянно, неизменно. Как стих, так и напев разделяются одной или двумя цезурами в строго определенном соотношении: стих — по количеству слогов до и после цезуры; напев — по конкретному музыкальному времени каждого отграниченного цезурой построения, причем цезуры в стихе и напеве полностью и неизменно совпадают.

Таким образом, именно четкая цезура оказывается тем отчетливо осязаемым признаком, по которому идет отсчет музыкального времени. Логические же (смысловые) ударения в стихе не постоянны, они не поддерживаются музыкальными акцентами и не играют ритмо- и метроорганизующей роли.

В музыкальной фольклористике эта форма песенной ритмики получила название квантитативной, поскольку на первый план здесь выступает не метрическая пульсация, а взаимодействие долгот, «порций» звукового «материала», соотношение количества музыкально-временных единиц¹².

Пример 5

$\text{♩} = 168$ (П-Г566)¹³

Не прав-дй-ва-я ка-лй-на, не-прав-дй-ва-я ка-лй-на

Слоговой ритм

6. Как приш-ла вес-на, за-ще-ла, как приш-ла вес-на, за-ще-ла

7. Ши-ро-кий лис-тók пус-тй-ла, ши-ро-кий лис-тók пус-тй-ла

Одна из характерных особенностей русских песен с силлабическим стихом состоит в том, что если в части строки, отграниченной цезурой, число слогов нечетное, то в слоговом ритме напева долгим для уравнивания музыкального времени оказывается последний слог (см. примеры 5, 7а, 15).

Ритмическая остановка в данном случае не является проявлением акцента и не выделяется, не подчеркивается народными певцами в процессе пения. Ритмические мотивы формируются между цезурами в стихе и напеве. При тактовом оформлении нотных записей подобных песен целесообразно расставлять тактовые черты по цезурам стиха,

¹² См.: Чекановская А. Музыкальная этнография. — М., 1983. — С. 110.

¹³ Без указания источника даются собственные записи и нотации автора статьи. Список условных сокращений использованных источников см. в конце статьи.

показывая окончания и начала построений, а в процессе исполнения песни не искать опорную акцентную долю, а петь, мягко следуя от мотива к мотиву. Единое ритмоинтонационное построение, объединяющее в песнях с силлабическим стихом словесные и музыкальные элементы от цезуры до цезуры, мы будем в дальнейшем называть песенной синтагмой¹⁴.

В примере 5 песенная синтагма играет метрическую роль такта.

Во многих случаях силлабический стих теряет свою первичную равнослоговую форму, на его основу наслаиваются дополнительные слоги. По отношению к таким примерам можно говорить об основном и производном стихе.

Пример 6

Харьковская обл.

$\text{♩} = 80$

Го - ре - ло по - ле, го - ре - ло, ой, ла - ду, ла - - ду,
го - ре - ло, да не - ко - му по - люш - ко да ту - ши - ти

Реальный
слововой
ритм

Го - ре - ло по - ле, го - ре - ло, ой, ла - ду, ла - - ду,

Основа
словового
ритма

Го - ре - ло по - ле, го - ре - ло, ой, ла - ду, ла - ду,

Реальный
слововой
ритм

го - ре - ло, да не - ко - му по - люш - ко да ту - ши - ти

Основа
словового
ритма

го - ре - ло, не - ко - му по - ле ту - ши - ти

¹⁴ В несколько ином значении этот термин применял белорусский музыковед В.И. Елатов. У него одинаковые по синтаксическому значению элементы именовались в одних случаях синтагмой, в других — полусинтагмой или даже четвертисинтагмой. (См.: Елатов В.И. У истоков музыкальной формы // Памяти К. Квитки / Под ред. А. Банина. — М., 1983. — С. 186–187.)

Бывает, что количество слогов в слогобической строке уменьшается по сравнению с основной нормой. Тогда возникает игра неравномерной пульсацией единиц слогового ритма. Главным показателем принадлежности песни к слогобическому типу служит в подобных случаях постоянное место цезуры в стихе и напеве.

Наряду с музыкальными формами, состоящими из двух песенных синтагм, в русских песнях с слогобическим стихом встречаются и такие, в которых две цезуры членят целое на три синтагмы.

Пример 7

а) **Быстро** (Р.-Кур.)

Да за реч-ко-ю за быст-ро-ю че-ты-ре дво-ра.

Ой, ля-ли, ля-ли, ля-ли, че-ты-ре дво-ра.

б) $\text{♩} = 84$ Курская обл., запись А.В.Рудневой

А ты ми-лень-кий дру-жо-чек, не-на-гля-дик,

Ой, де-ли, в-ля, о-й, ля-ли, не-на-гля-дик.

Норма
слогового ритма:

Я са-ди-ла те-бя, са-дик, по-ли-ва-ла

Усеченный
вариант:

Уж ты са-дик мой, са-дик, ви-но-гра-дик

в) $\text{♩} = 152$ (П-Г68) *

1. Мож-но по-зна-ти по ве-се-лей-ку,

что не род-на-я ма-ти,

мож-но по-зна-ти по ве-се-лей-ку,

что не род-на-я ма... (ти)

* Тактовая редакция песен, взятых из печатных источников, выполнена автором данной статьи. Она не всегда совпадает с тактировкой оригинала.

Слоговой
ритм:



(В стихе указаны логические ударения при его речевом произношении.)

Хотя логическое ударение в силлабическом стихе не имеет постоянного места, тем не менее каждая стиховая синтагма, прочитанная народными певцами вне связи с напевом, объединяется обычно одним логическим ударением. Стиховая строка, своей величиной служащая мерилom ритмоструктуры для всех последующих подобных ей стиховых образований в песне, обычно организуется при речевой декламации двумя логическими ударениями (как в примере 5 — «Неправдивая калы́на»). Однако, если в музыкально-поэтической строке содержатся три синтагмы, то и стих, разросшийся и объемный, имеет три логических ударения (как в примере 7а — «Да за ре́кою за бы́строю четы́ре двора́»)¹⁵.

Мы видим, что в некоторых строках примера 7б цезура между синтагмами отсутствует. Такое явление А.В.Руднева называет «перекрытием цезуры».

Одним из характерных признаков песенной силлабики является повторность элементов стиха в строфе, а также замещение одной либо двух значащих стиховых синтагм асемантическими припевными словами (см. примеры 6, 7а, 16, 18).

Силлабический (постоянно-цезурованный) стих распространен главным образом в песнях западных и южных территорий России (в Смоленской, Брянской, Псковской, Орловской, Курской, Белгородской областях) и, как уже отмечалось, типичен для архаических пластов фольклора, а первую очередь — для обрядовых песен (календарных и свадебных).

Вторую форму ритмической взаимосвязи стиха и напева в русских народных песнях называют тонической (в понимании слова «тон» как «ударение»).

Точками отсчета музыкального времени в подобных примерах служат акценты в напеве, совпадающие с двумя либо с тремя смысловыми ударениями в стиховой строке, которые имеют в ней строго определенное, постоянное место.

В классических случаях основные ударения тонического стиха попадают на третий слог от начала и третий слог от конца строки:

¹⁵ Здесь имеется в виду речевое, внемузыкальное произнесение песенного стиха. В подобном ритме, как мы отметили выше, декламируют слова песен сами народные певцы, сообщая собирателю поэтический песенный текст (пример 11).

Пример 8

Умеренно (Б.Т52)

а) 

б) Слоговой ритм (основа) 

Цезура в тоническом стихе не имеет постоянного места и не играет метроорганизующей роли (I. «Раскачалась в поле грушица» — 6+3; II. «Раскачалась зелёная» — 5+4) (пример 86).

Количество слогов в стихотворном ряду тонической формы хотя и тяготеет к определенной норме, но может варьироваться. Если число слогов увеличивается, они пропеваются быстрее, если уменьшается, то, соответственно, они пропеваются медленнее.

Тонический стих в некоторых случаях не поется, а декламируется, как, например, в северных причитаниях (см. примеры 3, 4). Он характерен для национального песенного эпоса, а также для обрядовых, главным образом, свадебных песен повествовательного характера на Русском Севере и у старожилов Сибири.

Бывает и так, что силлабические и тонические метроорганизующие факторы взаимодействуют в одной песне. Это наблюдается в тех случаях, когда и цезура имеет в стихе постоянное место, совмещаясь с музыкальной цезурой в напеве, и логические ударения стиха, поддерживаемые музыкальными акцентами, неизменно попадают на одно и то же музыкально-поэтическое время. При нечетном количестве слогов в синтагме долгота слогового ритма перемещается с конца на середину мотива.

Сочетание тонических и силлабических признаков встречается в хороводных и собственно лирических русских песнях, а также в некоторых календарных и свадебных песнях:

Пример 9

♩=76 (Р-Ш10)

а) 



(Б-Т337)

Ярославская обл., запись К.Бромлей



(Б-Т351)

Владимирская обл., запись Т.Казанской



В песнях с движением распространены и такие явления, когда один пример можно метрически трактовать как по силлабическому, так и по тоническому принципу. Причем подобная биметрия объективно заложена в самом произведении народного песнетворчества: если песня сопровождается пляской, танцоры по желанию могут подчеркнуть движением либо одну, либо другую опорную долю:

Пример 10

Курская обл., запись А.В.Рудневой (Б-Т456)
("Дубровушка зеленая")





б) Вариант тактовой редакции (по слоговому ритму)



Ритм пляски



Еще раз следует напомнить, что конкретные свойства песенной ритмики выявляются именно во взаимосвязи стиха с напевом. При декламации песенного стиха народные певцы обычно подчеркивают главную интонацию логическим ударением, даже если оно не имеет постоянного места в стихе, и скрадывают цезуру.

Пример 11

а) Речевое произнесение

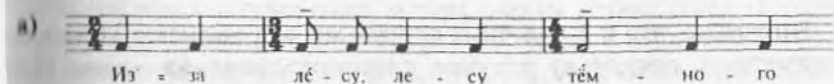
Мы пойдём, пойдём, наша Аинушка, рой ловить
Уж вы, девушки, вы подруженьки, не ждите

б) Слоговой ритм напева

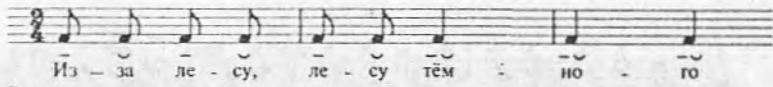
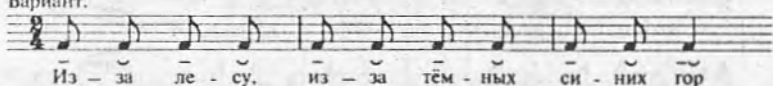


Таким образом, музыкальные и стиховые компоненты песни составляют нерасторжимое единство и должны рассматриваться как нерушимое целое. Можно привести немало примеров, когда идентичные по словесному написанию строки стиха могут иметь совершенно несходную форму музыкальной ритмической организации. Так, стиховая строка «Из-за лесу, лесу тёмного» в свадебных песнях обычно трактуется как тоническая:

Пример 12



В кадрилиных же песнях она приобретает совсем иную форму, продиктованную требованиями плясового движения:

б) 
 Из - за ле - су, ле - су тем - но - го
 Вариант:

 Из - за ле - су, из - за тем - ных си - них гор

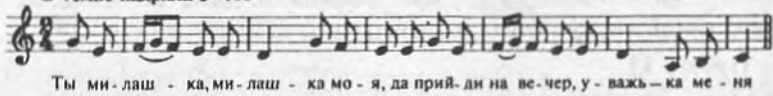
Это как раз одно из проявлений третьей формы ритмической связи напева со стихом, названной А.Квятковским тактовиком¹⁶. Она может быть определена как равномерно-акцентная или музыкально-стопная. Такая форма характерна для подвижных хороводных и плясовых песен, а также для частушек и страданий.

Суть равномерно-акцентного принципа состоит в том, что ритмику и метрику песни определяет четкая постоянная пульсация в напеве, вызванная повторностью основных элементов плясового движения. Стих же, свободно и непринужденно меняющий количество слогов в строке, следует за напевом, подчиняясь его моторности. В примере 13 основная ритмическая пульсация в напеве полностью соответствует структуре стиха в варианте «в»:

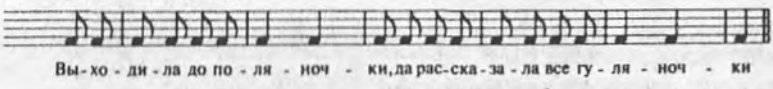
Пример 13

(Б-Т456)
Архангельская обл.

В темпе кадрили ♩=100

а) 
 Ты ми-лаш - ка, ми-лаш - ка мо - я, да прий-ди на ве-чер, у - важь - ка ме - ня

Варианты слогового ритма

б) 
 Вы-хо-ди-ла до по-ля - ноч - ки, да рас-ска-за-ла все гу-ля - ноч - ки

в) 
 На по - ля - ноч - ке зем - ля - ноч - ку рва - ла, да я - го - ди - ноч - ку с таль - я - ноч - кой жа - ла.

Варианты тактовой редакции

г) 
 Ты ми-лаш - ка, ми-лаш - ка мо - я, да

д) 
 Ты ми-лаш - ка, ми - лаш - ка мо - я, да

Интересно, что и в подобных случаях мы встречаемся с явлениями полиметрии, поскольку рисунок плясовых движений может быть

¹⁶ См.: Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966.

различен и акценты в пляске могут быть по-разному выделены (пример 13 г, д).

Подобные примеры уже рассматривались В. А. Цуккерманом на основании наблюдений, сделанных А. В. Рудневой¹⁷.

Столкновение различных форм движения приводит к их противоборству и к нарушению строгой симметрии рисунка, поскольку в разные моменты исполнения песни могут выступить на первый план разные метрические фигуры.

Последняя (четвертая) из основным форм ритмического соотношения стиха с напевом связана с поздней городской песенностью, сложившейся на базе литературного стопного силлаботонического стиха. В примерах такого рода метрика складывается из чередования первичных стоп либо стоп высшего порядка в стихе, когда ударные слоги в стопах усиливаются и подкрепляются музыкальными средствами:

Пример 14

а) $\text{♩} = 60$ Иркутская обл.

Сто-нет си-зый го-лу-бо-чек, о-и(ы) сто-нет день и
ночь. Е-го ми-ле... ми-лень-кий дру-жо-чек
от-ля-тел на-дол-го прочь.

б) Основа
слогового
ритма

Сто-нет си-зый го-лу-бо-чек, сто-нет он и день и ночь,
Е-го ми-лень-кий дру-жо-чек от-ле-тел на-дол-го прочь.

При тактовой редакции подобных примеров осуществляется принцип, свойственный и западноевропейской песенности: тактовая черта показывает сильную долю музыкального времени, совпадающую со стопным ударением стиха.

Охарактеризованные нами четыре формы ритмической (а точнее метрической, если понятие метра трактовать в широком смысле) взаимосвязи стиха с напевом тяготеют к особым разновидностям несимметричных и неравномерных структур.

¹⁷ См.: Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинка и ее традиции в русской музыке. М., 1957.

Так, для песенной силлабики свойственны типовые пятидолльные ритмические построения, когда стих членится в последовательности 5+3 слога, а напев — 3+2 доли (см. пример 5).

Оригинальной разновидностью этого типа является пример 6, в котором долгота в слоговом ритме смещается в середину мотива и подчеркивается импульсивной синкопой. Это вызвано особенностями южнорусской пляски, сопровождающей песню, записанную в русском селе Харьковской области.

Структуры данного типа можно встретить во многих свадебных песнях на юге и западе России. В нормативном и несколько видоизмененном виде они зафиксированы в сборниках песен Смоленской, Брянской, Курской областей. В записи от Энгельгардт смоленскую свадебную песню «Не тесан терем» с таким метром поместил в своем сборнике «Сто русских народных песен» Н.А.Римский-Корсаков.

В музыкальном фольклоре Смоленщины встречаются примеры, когда трехдолльная фигура образуется после двухдолльной при последовании слогов в строке 3+5.

Пример 15



На Брянщине, под Стародубом, зафиксирована хороводная песня с пятидолльным размером, который в первой стиховой синтагме содержит не пять, а четыре слога.

Пример 16



Иногда первая синтагма пятидолльных хороводных и календарных песен получает логическое ударение, метрически выделенным оказывается долгий третий слог. Такова масленичная песня, помещенная в сборнике К.Г.Свитовой «Народные песни Брянской области» под номером 68.

Одна из типичных для русского фольклора метрических структур в песнях с силлабическим стихом — семидолльная, при членении стиховой основы в соотношении 4+4+5 слогов либо 4+4+4 слога (см. примеры 7а, 7б).

В курском фольклоре встречаются также семидольные примеры таночных (хороводных) песен со стиховой основой 6+6 слогов.

Вот какова основа слогового ритма напева, помещенного в качестве примера на с.131 книги А.В.Рудневой «Курские танки и карагоды»:

Пример 17

Основа слогового ритма



Нередко смена размера в песне происходит из-за повторения полустипии в новом ритмическом оформлении. Подобное изысканное изменение музыкальных пропорций при неизменности стиховой основы производит впечатление прихотливой игры ритмом (см. примеры 10, 18, 20).

Говоря о несимметричности ритмических построений, мы имеем в виду неравенство мотивов, следующих непосредственно один за другим. В целом же несимметричное соотношение отдельных частей целого образует иногда строгую симметрию высшего порядка при их группировке в пределах всей строфы. Один из ярких тому примеров — смоленский вариант семишковой песни.

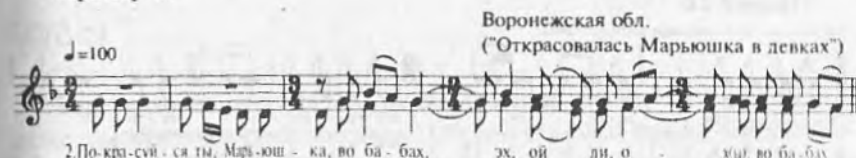
Пример 18



Строгая пропорциональность целостной песенной композиции при неравенстве первичных ее элементов обнаруживается в большинстве образов обрядовой песенной классики, приведенных в данной статье.

Мы уже останавливались на явлении «перекрытия цезуры» в семидольных песнях с силлабическим стихом. В свадебной воронежской песне «Открасовалась Марьюшка в девках» этот прием усложняется благодаря синкопированности как слогового, так и музыкального ритма.

Пример 19



В некоторых вариантах русских календарных и хороводных песен происходит изменение величины микроэлементов ритма внутри од-

песенной синтагмы, при мелкой активной пульсации метрических долей. В подобных случаях возможны следующие рисунки слогового ритма:

Пример 20

а) $\text{♩} = 176$ (П-Г50)

1. Ты кра-пий - вуш - ка, ты зе - лё - на - я.

б) $\text{♩} = 72$ (С-Б28)

2. У-ба-чи - ли пчё - лы три на-мёт - ки в по - ле, ра - но, ра - но, три на-мёт - ки в по... - ле.

Не менее сложную метрическую форму имеют некоторые западно-русские свадебные песни, в которых непрерывно меняются разнообразные квадратные и неквадратные музыкальные стопы.

Пример 21

$\text{♩} = 132$ (П-Г59)

Как у на - ше - го со - се - да, Как у на - ше - го со - се - да.

(см. также пример 7 в).

В юго-западных районах России встречаются свадебные песни со сдвоенной строфой, в которых в несколько измененном и усложненном виде совмещаются сразу две типовые несимметричные метрические структуры — те, что приведены в примерах 5 и 7в.

Пример 22

Музыкальный и слоговой ритм (основа)

(С-Б100)

[Как] под цар-ски-е во-ро - ты [Там] тек-ли реч - ки глау - бо - ки.
Бл - го - сло - ви - те и все свя - ты - е нам пес - ню из - пе - - - ти.

Несколько иные соотношения ритмических пропорций свойственны песням, словесную основу которых составляет тонический стих.

Самый распространенный случай метрической переменности в песнях с тоническим стихом, главным образом — свадебных на Севере, в Поволжье, на Урале и в Сибири, связан с распеванием стиховой строки с восьми- или девятислоговой основой и с двумя логическими ударениями. Как правило, музыкальная фраза, соответствующая такой строке, имеет девятидольную временную протяженность с внутренним делением ритмических звеньев в соотношении 2+3+4 доли. Н.А.Римский-Корсаков еще не смог почувствовать особенность этой последовательно расширяющейся метрической структуры, разделив в свадебной песне «Из-за лесу, лесу темного», принадлежащей к такому типу, музыкальную фразу на три равных трехдольных такта. Наблюдения, сделанные фольклористами на обширном, собранном в последние годы материале, показывают, что несимметричное расположение метрических групп в девятимерных построениях подобного рода является строгой закономерностью (см. пример 8).

Нередки случаи, когда девятислоговой тонический стих сочетается с восьмидольной песенной фразой при следующем последовании музыкальных времен: 2+3+3.

Пример 23

а) $\text{♩} = 86$ (П-Г55)

Я не зна - ла, я не ве - да - ла,
Я не зна - ла, я не ве - да - ла.

б) $\text{♩} = 120$ (Щ-Н.Т.23)

Вы - ме - ти - - - те - ся, у - лоч - ки,
раз - ме - тай - тесь, пе - ре - у - лоч - ки, да

Как видно из примера 236, девятислоговые строки тонического стиха легко заменяются восьмислоговыми. Обе эти стиховые формы родственны.

Вот какие разнообразные несимметричные ритмические фигуры возникают при распевании тонического девятисложника народной певицей из села Шулка на территории Республики Марий-Эл:

Пример 24

Русское село Марийской республики, запись Г.В.Мишты

Русское село Марийской республики, запись Г.В.Мишты

Под - ни - ма - лась не - по - го - душ - ка
со вос - точ - ны - я сто - ро - нуш - ки

Различные случаи ритмического «произнесения» восьми-девяти-слового тонического стиха приводит Б.Б.Ефименкова в своем сборнике северных плачей и причитаний¹⁸.

Существуют особые региональные типы ритмических песенных структур, характерные для определенного жанра в музыкальном фольклоре на ограниченной этнографической территории.

В частности, на Урале распространены свадебные песни, в которых восьмислоговой тонический стих музыкально оформляется в одиннадцатидольную ритмическую последовательность, причем в двух одинаковых по общему музыкальному времени фразах двустроичной песенной строфы внутренняя группировка ритмических звеньев различна¹⁹.

Пример 25

Пермская обл., запись С.И.Пушкиной

а)  1. На си - нём бы - ло на мо - ре,

Основа слогового ритма

б) $2+\frac{8}{8}+4$ ♩ ♪ | $\bar{\text{♩}}$ ♩ ♪ | $\bar{\text{♩}}$ ♩ ♪ | $2+\frac{8}{8}+6$ ♩ ♪ | $\bar{\text{♩}}$ ♩ ♪ | $\bar{\text{♩}}$ ♩ ♪ ||
3. Как на э - том на ка-муш-ке там си-де-ла ле-бе-душ-ка.

Логическое ударение в последней клаузуле стиха в обоих построениях подчеркивается синкопой, в первой же фразе третий ударный слог выделяется долгим музыкальным временем (см. пример 256).

С.И.Пушкиной в Пермской области была записана свадебная песня сходной метрической структуры, отличающаяся в то же время тем, что первая ее строфа имеет несколько иную форму, нежели вторая и все последующие:

¹⁸ Ефименкова Б.Б. Вологодские плачи и причитания. — М., 1981.

19 Подобные ритмослоговые ритмические песенные структуры рассматриваются, в частности, в статье А.В. Рудневой «О двух вариантах плача «Пора встать со сна беспечального». (См. сб.: Памяти К. Квитки/Под ред. А. Банина. — М., 1983. — С. 148).

Пример 26

Пермская обл., запись С.И.Пушкиной

$\text{♩} = 148$

1. Е-щё чья, чья гос-ти-ца до-ро-га, не-бы-ва-ла-я.

2. До-ро-га, не-бы-ва-ла-я, мы не мо-жем у-зна-ти е-е

В экспедиции по русским селам Алтая собирателями Московской консерватории была зафиксирована в городе Змеиногорске свадебная песня, имеющая почти идентичную структуру с приведенным выше примером.

Пример 27

Алтайский край

$\text{♩} = 100$

На во-де на мо-ре се-ра ву-ти-са по-ло-щет-ся

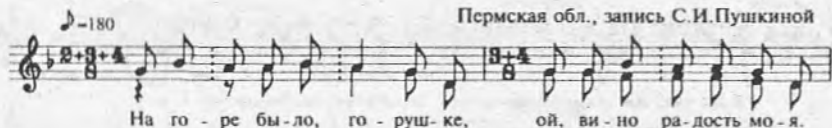
Се-ра ву-ти-са по-ло-щет-ся, крас-на де-ви-ца хо-ро-шит-ся

Отличия в формулах слогового ритма сравниваемых примеров заключаются только в том, что стих в алтайском образце не восьми-, а девятислоговой, а это привело к дроблению первой сильной доли.

Причина сходства двух песен, записанных в отдаленных одна от другой точках территории России, очевидно, коренится в особенностях истории освоения Алтая русскими переселенцами. Горнозаводчики Демидовы переводили в XVIII столетии крепостных рабочих с Урала на свои недавно основанные в горнорудном Алтае заводы. Переезжая на «новые земли», переселенцы привозили с собой песни родного края. Видоизменившись мелодически, алтайские варианты уральских песен сохранили наиболее устойчивый компонент исходной песенной композиции — ритмослоговую структуру.

В некоторых уральских свадебных песнях в значащей части строфы стих имеет тоническую ритмическую форму, а в припевной — силлабическую. При этом образуется соединение двух характерных музыкально-стиховых ритмических последований — девяти- и семидольного (ср. с примерами 8, 7а, 7б).

Пример 28



Своеобычное явление в русской песенной ритмике представляет собой ритмослоговая структура национального музыкального эпоса.

Б.М.Добровольский и В.В.Коргузалов, составители представительной антологии «Былины», специально выделяют в каждом разделе собрания напевы «в нечетных и смешанных группах ритмического времени»²⁰. Можно привести следующие оригинальные примеры несимметричных ритмических образований в музыкальных фразах при распевании северными сказителями былинного стиха:

Пример 29

Музыкальный и слоговой ритм:

а) (Д, К-Б2а)

б) (Д, К-Б21)

в) (Д, К-Б27)

г) (Д, К-Б38)

д) (Д, К-Б64)

Как видим, былинный тонический стих имеет, как правило, три смысловых (тяжелых) ударения и содержит в строке по 13–12 слогов.

Иногда в песнях с тоническим стихом музыкальными средствами выделяется лишь заключительное логическое слоговое ударение, а первое скрадывается. В таких случаях также нередко образуются своеобразные несимметричные ритмоструктуры.

²⁰ Добровольский Б.М., Коргузалов В.В. Былины: Русский музыкальный эпос. — М., 1981.

Пример 30

Республика Коми, запись Ю.Е. Красовской



Самостоятельную группу по характеру ритмического оформления составляют песни, в которых силлабические стиховые признаки совмещаются с тоническими.

Чаще всего это примеры с постоянно цезурованным стихом 5+5 слогов в строке и с метрически выделенным посредством долгого музыкального времени срединным смысловым ударением в синтагме. Со стороны музыкального метра образуются ритмические группы 2+4 доли (см. пример 9а).

Такую же метрическую форму имеют песни под номерами 50 и 10 из сборника Н.А. Римского-Корсакова (семицкая и свадебная), хотя они метрически оформлены композитором по-другому.

Встречаются примеры и более сложной музыкальной ритмической организации стихов этого типа (см. пример 9б).

Десятислоговые цезурованные посредине стихи с отчетливо выявленными постоянными логическими ударениями характерны для многих русских календарных и свадебных песен, но наиболее типичны они для медленных хороводных песен. Причем в данном жанре они нередко получают особенно изысканное метрическое выражение в напеве, приобретающем при их музыкальном произнесении упругую несимметричную структуру с изменяющимися пропорциями ритмических групп в последовательности 3+5 временных единиц (см. пример 9в).

Сочетание признаков силлабического и тонического стиха в одном примере характерно для русской крестьянской лирической песни. Если при анализе исключить все повторы слов, словообрывы, вставные слова и выделить основу стиха, во многих случаях при рассмотрении классической русской песенной лирики выявляется десятислоговой стиховой «костяк» 5+5 слогов с постоянными логическими ударениями, падающими на третий слог от начала и третий слог от конца стиховой строки.

В некоторых малораспевных лирических песнях законы музыкально-ритмического оформления таких стиховых строк по существу те же, что и в рассмотренных выше календарных, свадебных и хороводных песнях. Такова, к примеру, смоленская лирическая песня «Ты зима моя» в записи А.И. Глинкиной.

Пример 31



Иногда цезура в поющемся стихе лирической песни как бы затушевывается, и на первый план при взаимодействии ритмики пропеваемого слова с напевом выступают ударения стиха (однако, в таких случаях проявляется скрытая биметрия, поскольку за меру отсчета ритмического времени могут быть приняты и стиховые цезуры: см. знаки // над нотным станом).

Пример 32



Характеризуемая особенность слогового ритма заметна и в распевных протяжных вариантах лирических песен. Так, традиционные крестьянские «проголосные» песни, записанные на Нижней Тунгуске в Сибири, в большинстве своем в основе имеют постоянно цезурованный стих 5+5 слогов. (См.: Щуров В.М. Песни Нижней Тунгуски. — № 1, 2, 3, 4, 5.) И во всех названных примерах при метрической организации напева на первый план выступает ритмическое выделение смыслового ударения стиха, осуществляемое длительным распеванием ударного слога.

Цезуры основного стиха также оказывают определенное воздействие на метрику напева.

Пример 33



Основной стих

Ты взойди, взойди^у солнце красное,
Над горой взойди^у над высокою

В лирической протяжной песне, благодаря свободному, длительному распеванию стиха, образуются разнообразные по временной протяженности и внутренней организации ритмические мотивы, объединяющиеся нерегулярными переменными метрами. Ритмические пропорции протяжных песен подобного рода, как правило, асимметричны. В то же время в каждом конкретном варианте лирической русской песни ритмические структуры настолько индивидуальны, что вряд ли поддаются точной классификации.

Поскольку главной целью нашей статьи является определение наиболее типичных «формульных» ритмоструктур в народной песне, характеризующих специфику национального музыкального мышления, рассмотрение законов метрообразования в протяжной песне мы оставляем за скобками.

Не будем мы останавливаться и на правилах распевания строк силлаботонического (стопного) стиха в песнях позднего литературного происхождения. Хотя даже строго периодические стиховые метры стихов Ломоносова, Дмитриева, Козлова, Рылеева, Пушкина, Лермонтова, Некрасова нередко получают в русском песенном распеве свободные музыкально-ритмические «решения», все же городская песенность не образует национально-отличительных структур в той мере, как традиционная крестьянская. Поэтому мы ограничимся лишь характеристикой наиболее типичных национально-самобытных ритмических явлений в древних и средневековых жанрах русского песенного фольклора.

Говоря о художественно-оправданном, закономерном преодолении равномерной периодичности и симметрии последования ритмических элементов в произведениях русской народной музыки, следует также остановиться на явлениях полиритмии в обрядовых и плясовых русских песнях.

В музыковедческой литературе уже рассматривалось такое оригинальное явление в национальном народном творчестве, как одновременное сочетание сольного плача невесты с хором ее подруг, когда солистка причитает в одном ритмическом, мелодическом и ладовом измерении, а женский вокальный ансамбль поет в другом. Ю.И. Паисов рассматривает этот феномен как проявление политональности в русском народном музыкальном искусстве²¹. Однако это еще и проявление полиритмии. Подобные примеры трудно поддаются нотной расшивке вследствие несовпадения ритмических звеньев в двух пластах общей партитуры. А поскольку невеста воспроизводит свою мелодию к тому же в ином темпе, чем поют свадебную песню ее подруги, задача еще более усложняется. Думается, правильное всего в таких случаях от-

²¹ Паисов Ю.И. О ладовом своеобразии «Свадебки» Стравинского//И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы/Сост. Л.С.Дьячкова. — М., 1973. — С.246—248.

дельно выписывать мелодию плача невесты и напев, излагаемый остальными участниками обряда, указав место в партитуре, с которого сольная линия накладывается на хоровую, и отметив метроном компонентов произведения.

Одним из оригинальных ритмических приемов в национальном народном музыкальном искусстве является одновременное совмещение трех и более плясовых рисунков в некоторых южнорусских хороводных песнях моторного, подвижного характера. Этот прием получил в селах Белгородской области название «пересека». Суть его состоит в том, что один из трех одновременно пляшущих танцоров «выбивает» ногами равномерную основу ритмической пульсации. Второй энергично выстукивает подошвами обуви повторяющуюся дробную ритмическую фигуру. А третий танцор делает то же, что и второй, но начинает «пересекать» на одну долю позже. В результате образуется следующая полиритмическая дробь:

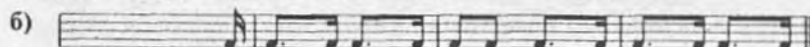
Пример 34

$\text{♩} = 100$

Белгородская обл.



Если танцоров больше, чем три, возможно добавление к этим рисункам и других, например, такого:



Некоторые ритмы могут варьироваться, усложняться, что еще больше обогащает возможности ритмической игры и импровизации на таких простых и естественных ударных «инструментах», как ноги танцоров. Если учесть, что на свадьбе в этой местности полагалось плясать на широких деревянных лавках, врытых в земляной пол вдоль стен хаты, а обувью чаще всего служили кожаные тапочки или своеобразные легкие ботинки — «коты», то становится понятным, какую музыкально-выразительную роль играло это ритмическое сопровождение напева.

В приведенном примере два дробных ритмических рисунка сдвинуты относительно оси симметрии, что и придает изысканную переливчатую изменчивость общей структуре целого. То же можно сказать и о явлениях полиметрии в русской песне, уже отмеченных ранее, когда ось симметрии может сдвигаться в процессе исполнения произведения благодаря различным точкам отсчета музыкального времени (см. примеры 10, 32).

Рассмотренные нами несимметричные музыкально-ритмические структуры, типичные для русской народной песенности, могут быть учтены современными русскими композиторами, стремящимися воплотить в своем творчестве национально-самобытные средства музыкальной выразительности.

Хорошо известно, какие оригинальные ритмические и метрические структуры, идущие от особенностей народного национального музыкального мышления, были найдены русскими композиторами-классиками.

В то же время, основываясь на гениальной интуиции, но не имея возможности в полной мере осознать законы народной песенной композиции (поскольку русский музыкальный фольклор тогда был еще мало освоен и изучен), М.И.Глинка и его ближайшие преемники не использовали типичные для национального песнетворчества формы ритмического сочетания стиха с напевом. Пятидольные метры в произведениях М.И.Глинки, А.П.Бородина обычно связаны с пятислоговыми образованиями, когда слоги стиха распеваются равномерно, что не типично для русской народной песенности. Н.А.Римский-Корсаков в известном хоре «Гой ты, Сад-Садко, добрый молодец» применяет оригинальный одиннадцатидольный размер, однако и в этом случае внутренняя организация ритмических мотивов у композитора иная, нежели в русской народной песне (ср. с примером 25). В связи с этим справедливый представляется вывод В. Н. Холоповой: «русские композиторы-классики XIX века создали в области профессиональной музыки новые метроритмические формулы, рисунки-такты, не существовавшие как типовые ни в общеевропейской музыкальной традиции, ни в русской народной музыке»²².

Не всегда непосредственно связаны с народными прототипами и острые ритмические последования И. Ф. Стравинского.

Сегодня наши знания о законах национального народного музыкального мышления значительно расширились. И это заметно влияет на развитие профессиональной музыки. В произведениях современных композиторов, ориентирующихся на народную музыкальную первооснову, в результате удачного использования характерных народных музыкальных приемов и, в частности, ритмических средств, идущих от фольклорного первоисточника, появляются яркие художественные находки.

Так, самобытный эпический напев, основанный на несимметричной семидольной музыкальной ритмоформуле 4+3 (см. пример 30), положил в основу своего развернутого хорового полотна «Северорусская былина» для мужского хора эстонский композитор Вельо Тормис.

²² Холопова В.Н. К вопросу о специфике русского музыкального ритма//Проблемы музыкального ритма. — М., 1978. — С. 185.

Принцип «народной алеаторики», когда плач невесты отличается по темпу, ритму, мелодии от напева звучащей одновременно с ним свадебной песни, использовал в ряде хоровых обработок песенного фольклора московский композитор Валерий Калистратов. Он же применил в популярной хоровой обработке курской таночной песни «Таня, Танюша, Таня белая» своеобразные формы полиритмии и полиметрии, заложенные в самом песенном оригинале. Характерная для курского музыкального фольклора ритмоструктура, приведенная в примере 7а, использована в финале «Курских песен» Г. В. Свиридова. И подобных примеров можно привести немало.

В то же время еще многие оригинальные средства ритмической выразительности, выработанные на протяжении столетий народным творчеством, ждут претворения в современной хоровой, камерной, симфонической музыке, партитурах балетов и опер.

Все более глубинное смысловое и все более органическое творческое претворение ритмических законов народного музыкального мышления в профессиональной современной музыке открывает новые перспективы для развития русского музыкального искусства.

Список условных сокращений использованных нотных источников

- Б.Т. — Бромлей К.М., Темерина Н.С. Русские народные песни. Сборник для чтения с листа в курсе сольфеджио. — М., 1972.
Д.К.-Б — Добровольский Б.М., Коргузалов В.В. Былины. — М., 1981.
П-Г — Павлова Г.Б. Народные песни Смоленской области, напеты А. И. Глинкиной. — М., 1969.
Р-Кур — Руднева А.В. Народные песни Курской области. — М., 1957.
Р-Щ — Руднева А.В. Песни Смоленской области, записанные от Е. К. Шеткиной. — М., 1977.
С-Б — Свитова К.Г. Народные песни Брянской области. — М., 1966.
Щ-Н.Т. — Щуров В.М. Песни Нижней Тунгуски. — М., 1977.

В. М. Щуров

О ЯВЛЕНИЯХ ПОЛИМОРФИЗМА В РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

В формообразовании народной песни принимают участие разные композиционные средства, находящиеся в гармоничном взаимодействии. Это и стих с его слогами, цезурами, ударениями, рифмами. Это и изгибы мелодической линии. Это и соотношение элементов музыкального ритмического рисунка, определенное последование ритмических мотивов, метрических отрезков. Это ладовые краски, логика движения напева от функционально неустойчивых тонов к более устойчивым. И, наконец, это свойства фактуры, взаимодействие полифонических и гармонических факторов, сгущение и разрежение вертикали, местопо-

ложение унисонных узлов. Существенное значение имеют здесь количественные показатели, размеры музыкальных фраз, предложений, периодов, общая протяженность как отдельных музыкально-стиховых строф, так и всей песни, от начала до конца. В определенной мере влияют на формирование целостного песенного организма и приемы музыкального варьирования напева.

Все формообразующие компоненты песни могут находиться в строгом соответствии друг с другом, действовать согласованно в одном направлении, взаимоусиливая конечный композиционный эффект, что содействует ясности, четкости, логичности структуры. Нередко по такому принципу строятся напевы поздних городских песен.

Однако для традиционного пласта песенного русского фольклора более характерно такое строение, когда разные элементы и средства музыкальной и стиховой выразительности находятся как бы во взаимном противоречии, развиваясь на своем соответствующем уровне по особой, относительно самостоятельной логике. В результате возникает прихотливая игра красок, поочередное высвечивание разных граней формы, как в сложных кристаллах, вращающихся вокруг оси под лучами солнца. В этом проявляется одна из существенных особенностей русского национального музыкального мышления.

Напев народной песни строится по законам миниатюры, каждая мельчайшая деталь имеет в нем свое значение, а искусное сочетание всех деталей в прихотливом узоре при сохранении большой стройности целого рождает эффект филигранной отточенности формы, ее изысканности. Поэтому при музыкальном анализе песенных примеров необходимо внимание к каждому атому «строительного вещества», формирующего конкретное произведение музыкально-поэтического искусства.

Талантливые, творчески одаренные народные певицы при каждом исполнении несколько видоизменяют напев. Особенно полно это проявляется в характере варьирования напева от строфы к строфе. Можно смело сказать: нельзя дважды записать одну и ту же песню, точно также, как, по выражению одного из античных философов, нельзя дважды войти в одну и ту же реку. Этот непрерывный поиск гармонии народными творцами и приводит в конечном счете к ярким художественным результатам. А уже с точки зрения многообразия вариантов одной песни и вариаций внутри нее можно говорить о полиморфизме.

Однако наряду с большой мобильностью народной песни, даже в одном селе звучащей заметно по-разному на разных его улицах, в исполнении певиц разных поколений, песня обладает и большой устойчивостью композиции в ее основных параметрах, образующих каркас.

остов целого. Поэтому так важен принцип, которого следует придерживаться при выяснении особенности песенной структуры: при внимании к деталям, необходимо сконцентрировать внимание и на опорных моментах формообразования. И тогда отчетливо выявятся некоторые основополагающие законы, управляющие русским песенным композиционным мышлением.

Одно из проявлений принципа полиморфизма в его общей, еще не ярко выраженной форме состоит в том, что в русской песне порядок последования мелодических построений, словесных образований стиха и ритмических мотивов часто не совпадает. Наиболее часто встречается нанизывание разнообразных мелодических и стиховых элементов на остинатную ритмическую основу, как это происходит в хрестоматийных примерах из классического сборника Н.А.Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»: «Ну-ка, кумушка, мы покунимся» (семицкая, № 76), «Про татарский полон» (баллада, № 8, 9, 10), «Не тесан терем» (свадебная, № 50). Однако более показательны с этой точки зрения случаи, когда каждая из таких «составляющих» музыкально-стиховой формы следует в своем развитии своей самостоятельной логике.

Пример 1

$\text{♩} = 84$ а б Смоленская обл.

Ой, по-чем по-знать по ве-се-лей-ку

си-рот-ску-ю свадь-бу,

ой, по-чем по-знать по-ве-се-лей-ку

си-рот-ску-ю свадь-бу.

- | | |
|------------------------------------|---|
| а) общая сумма элементов: | а б в г д е; |
| б) порядок мелодических элементов: | а а ₁ б в г б ₁ ; |
| в) порядок ритмических элементов: | а а б в а а б ₁ ; |
| г) порядок стиховых элементов: | а б в а б в. |

Более ясно и очевидно композиционное несоответствие стиховых и музыкальных компонентов проявляется при так называемом цепном соеди-

нении песенных строф по стиху. В подобных случаях начальные музыкальные построения каждой последующей строфы по содержанию стиха еще принадлежат к окончанию предыдущей, и таким образом образуют своеобразное внутреннее сцепление, своего рода арку между строфами. Особенно интересны примеры, характерные для южнорусской песенности, когда большая часть раздела строфы (до припевных слов) по содержанию стиха еще связана с предшествующим музыкально-стиховым образованием.

Пример 2

$\text{♩} = 72$ Белгородская обл.

1. За - ря на - ша, да за - ря ж на - ша ве - чер - ня - я.
Ла - ду, ла - ду, ла - - - лу мо - ё.

2. Ве - че - р(ы) - ня - я да ве - чер - ня - я, о - сен - ня - я.
Ла - ду, ла - ду, ла - лу мо - ё.

Показательны с этой точки зрения и примеры, типичные для плясовых южнорусских песенных жанров, когда можно говорить о цепной связи песенных строф по стиху на расстоянии или через припев (рефрен): во время исполнения припевных строф певицы еще помнят завершение смыслового раздела строфы, чтобы затем перенести его в начало напева последующей. Это видно уже в примере 2. Наиболее же типичны следующие случаи:

Пример 3

$\text{♩} = 80$ Белгородская обл.

1. Де-в(ы)-ка по са - ду хо - ди - ла, по зе - лё - но - му гу - ля - ла.
Ой ле - о - ли, ой, ле - о - ли, о - й, ле - ли, да ой, ле - о - ли.

2. По зе - лё - но - му ши ла гу - ля - ла, с но - ги на но - гу с(ы)-ту - на - ла.



Русские лирические песни, обычно протяжные по характеру распев, обладают некоторыми особыми свойствами формообразования. В них после завершения первой строфы появляется сольный запев, основанный на новом музыкальном материале и повторяющий заключительные слова начальной стиховой строфы. При этом все последующие строфы формируются по принципу второй строфы, расширенной по сравнению с первой таким образом, что музыкальный материал начального сольного запева становится в ней основой хорового раздела. В местных традициях с развитым многоголосием над мелодией, соответствующей начальному запеву, во всех последующих строфах надстраивается верхний подголосок, а иногда возникают и другие вокальные партии, усложняющие ансамблевую фактуру.

♩ = 52 Харьковская обл.

1. Да к(ы)-ра - со - (а)- та ш(и) мо - я, да кра - со - (е) - туш - ка

да к(ы)- ра - со - - - та же ты мо - я.

2. Да к(ы)- ра - о - со - та ш(и) ты мо - я, э - х(и),

э - - - о - - - и, ли, о - - - х(ы)

да н(а)- ри - не - (е) - ла ме - ня ш(и) да кра - со - (е - е) - туш - ка, ох,



Пример 4

Строение мелодии					
I	A	B	II	B Г	A ₁ B ₁
	запев	хор		запев	хор
стих:	A	B		B	B Г

Новый по мелодии запев, расширяющий вторую и все последующие строфы, некоторые специалисты называют промежуточным. И действительно, он занимает двойственное, промежуточное положение. С одной стороны, такой запев возникает после завершения музыкальной мысли каденционным оборотом во взаимодействии ансамблевых партий и длительным унисоном, как бы ставящим точку в логическом развитии напева, а потому с музыкальной стороны начинает новую строфу. Однако с другой стороны, подобная музыкальная фраза в солирующем голосе, повторяющая предыдущие слова стиха, может восприниматься и как дополнение к завершившемуся перед ней хоровому построению. Тем более, что во многих случаях промежуточный запев музыкально автономен, он образует относительно самостоятельную музыкальную фразу, завершающуюся ладово устойчиво и отделенную цезурами как от предыдущего, так и от последующего хоровых разделов песни. Следовательно, такой запев биструктурен, относясь одновременно к двум строфам. Хотя, безусловно, вступительная его функция перевешивает, что хорошо ощущается с точки зрения музыкальной логики. При редактировании же лирических песен филологами нередко возникают ошибки, когда повторяющиеся части стиха объединяются, располагаясь структурно в одной строфе. В запевах лирических песен, таким образом, полиморфизм проявляется лишь в слабой и завуалированной форме.

Значительно явственнее, четче данное свойство формообразования реализуется в определенном типе смоленских свадебных песен. При исполнении их народные певицы берут дыхание, делают исполнительскую цезуру не между строфами, а продолжают фразировку до середины следующей строфы. При этом именно перед подобного рода цезурой мелодия достигает основания линии и утверждается на устойчивом звуке лада, в то время, как при завершении стиховой строки возникает вопросительная, неустойчивая интонация.

Пример 5

$\text{♩} = 80$

Структура мелодии:

1. А Ва - сеч - ку а ма - туш - ка на - у - ча - ла;

2. по - е - дешь а сы - но - чек у суг - ле - ды,

3. не гля - ди, а сы - но - чек, ты в ча - ро - ч - ку,

4. по - гля - ди,

Заключение

9. на н(а) - рав, ма - туш - ка, сам не зна - ю.

Правда, вся песня оканчивается утвердительно благодаря нисходящему движению мелодии в ее последнем проведении.

И все же на протяжении большей части песни логика движения и развития мелодии не совпадает с логикой последования стихов. Там, где стиховая строка по смыслу уже завершена, мелодическая линия продолжается как бы в перехлест, захватывая по инерции начало следующего стиха.

Интересно, что запись двух песен подобного типа на радио от смоленской певицы Аграфены Ивановны Глинкиной в разное время и разными звукорежиссерами была прервана. Оба они, имея перед глазами словесный текст песен, остановили запись, сказав, что напев не соответствует словам: звукорежиссеры не уловили на слух эту оригинальную особенность формообразования, пытаясь совместить начало строк с началом музыкальных фраз. Такое чисто психологическое наблюдение подтверждает вполне очевидное наличие биструктуры, несоответствия строения стиха строению напева. Кстати, об этом уже писала С. Пьянкова, анализируя свадебные песни родины М. И. Глинки¹.

Своеобразная биструктура образуется и в некоторых хороводных и свадебных песнях, встречающихся на юге России, когда хоровой раздел музыкально-стиховой строфы завершается на первой строке словесного двустушия; вторая же стиховая строка, связанная с предыдущей струк-

¹ Пьянкова С. Некоторые особенности напевов в русской свадьбе // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: Статьи и материалы. — М., 1973. — С. 17–36.

турно и по смыслу, попадает на последующий запев. Таким образом, по напеву каждый раздел целостной песенной формы завершается в одном месте, по стиху же — в другом. В данном случае также возникает эффект арки, перекидываемой каждый раз через грани напева к итоговому стиховому образованию.

Пример 6

$\text{♩} = 60$

1. У - ли - ца ма - ла, у - ли - ца ма - ла да,
ка - ра - го - т(ы) ве - лик. У - ли - ца ма - ла,
2. Ка - ра - го - т(ы) ве - лик. ка - ра - го - т(ы) ве - ли - к(а),
по - и - г(ы) - ра - ть ве - лит. Ка - ра - го - т(ы) ве - лик,
3. По - и - г(ы) - ра - ть ве - лит.

В наиболее же характерной форме полиморфизм русской песни проявляется в тех необычных случаях, когда хоровой раздел строфы завершается и как бы обрывается на полуслове, а продолжается недопетый стих уже в сольном запеве следующей строфы. Напев по своему строению здесь рельефно отделяется от стиха.

Пример 7

$\text{♩} = 56$

1. При де - вичь - ем бы - ло ве - - че - ре, а -
ой, да при ве - сё - (о) - лом при со - б(ы) - ра - (е - во) - ньи - це, ох.
2. Ой, да при ве - сё - (о) - (о) - лом при со - брань - и - це, а -



Примечательно, что когда песня завершается полностью, то стих так и обрывается на полуслове, не завершаясь по смыслу и структурно. Следовательно, в сознании народных певцов в этом случае с точки зрения формообразования главенствует напев. Стих же подчинен ему, выполняя сопутствующую роль.

Подобная биструктурность характерна для целого ряда свадебных песен Сибири, и в первую очередь — для свадебных песен русских сел на южных склонах Алтая, по течению рек Ульбы и Убы в Восточно-Казахстанской области. Похожие приемы формообразования встречаются также в некоторых сибирских хороводных песнях. Своеобразно преломляется этот принцип и в свадебных песнях терских, гребенских казаков. Благодаря плясовым ритмам в характере лезгинки, выбиваемых на медном тазу, напев приобретает здесь активный, устремленный характер. В результате словообрыв, возникающий в момент окончания хорового раздела строфы, воспринимается особенно резко, жестко.

В музыкальной практике оригинальность таких структур была подмечена и отражена авторами концертной программы «За околицей» Государственного русского народного хора имени Пятницкого, записанной на граммофонную пластинку в 1947 году. Среди свадебных песен, используемых в этих «лирических сценах из жизни молодежи дореволюционной деревни» В.Захаровым и П. Казьминым, встречается песня, имеющая ярко выраженные черты биструктурности. В ней описывается богатое приданое, привезенное на трех кораблицах «с сундуками, со укладками, со душою красной девицей». Завершается песня на полуслове:

Со душою красной девицей,
Со душою кра...

Очевидно, художественное чутье руководителей коллектива подсказало им особую выразительность именно такой песенной структуры. Несовпадение контуров стиха и напева оказалось ярким, своеобразным, броским средством формообразования, привлекающим внимание слушателей.

Полиморфизм народной песни как самобытно-русское свойство композиционного мышления привлек внимание специалистов Московской консерватории еще в 1968 году, когда на заседании Научного сту-

денческого общества автором настоящей статьи было сделано сообщение «О многоосновности средств художественной выразительности в русской песне». В этом сообщении явление многоосновности композиционных принципов народного художественного мышления рассматривалось в одном ряду с такими свойствами русской песенности, как ладовая переменность, полиладовость и политональность, полиритмия и полиметрия. Впоследствии некоторые наблюдения подобного рода неоднократно высказывались автором и в других научных сообщениях на конференциях, научных собраниях фольклористов. Во время обсуждений таких докладов специалисты отмечали разнообразные случаи полиморфизма русской песни, наблюдавшиеся ими в разных местных русских традициях: М. Енговатова встречалась с такими явлениями в Среднем Поволжье, Н. Савельева наблюдала нечто подобное в брянских песнях и в песнях Оренбургской области, русских сел Татарии. По-видимому, целенаправленное изучение русских песенных полиструктур даст впоследствии разнообразные данные об их своеобразии, жанровой, стилевой характерности, ареалах географического распространения.

Н. М. САВЕЛЬЕВА

О РЕГИОНАЛЬНЫХ И ЛОКАЛЬНЫХ РАЗНОВИДНОСТЯХ ТИПОВЫХ РУССКИХ ПЕСЕННЫХ СТРУКТУР

Музыкально-поэтическая строфика русской народной песни как отдельная научная проблема долгое время в фольклористике не существовала, и выделилась в таковую лишь в последние десятилетия. Одна из причин ее долгого вызревания заключалась, по-видимому, в том, что музыкантов в первую очередь привлекали собственно музыкальные компоненты народной песни — мелодика, лад, многоголосие, ритмика стиха (слоговая ритмика) и напева, в которых наиболее зримо ощущаются ее национальные особенности; строфика же как будто несет в себе более общие признаки народной песни, а потому как бы и менее всего способна выявить ее национальную специфику.

На современном этапе науки, когда одной из актуальных стала проблема изучения региональных традиций, строфика снова остается в стороне, как менее специфический и более «интернациональный» элемент стилистики. И на первый взгляд это как будто бы так, потому что почти в любой региональной традиции можно найти целый ряд строфических форм, свойственных русской народной песне вообще. Однако даже самое поверхностное сравнение двух вариантов песни, первый из которых записан в Белгородской области, а второй — в Оренбургской (примеры 1, 2), убеждают нас в реальном существовании региональной строфической специфики: в южнорусской традиции мы

видим обычную четырехстрочную форму, типичную для свадебной плясовой; в оренбургском же варианте музыкальное завершение структуры наступает уже к середине стиховой строфы, вследствие чего одноголосный запев во второй и последующих строфах совмещается с припевными словами.

Таким образом, главное отличие одного варианта от другого заключается именно в строфической организации песни.

Чтобы выяснить причины столь разной трактовки народными исполнителями одной и той же исходной формы, по-видимому, недостаточно изучить лишь внешнюю сторону структуры (то есть подсчитать количество стиховых строк, музыкальных фраз, составить буквенные схемы), а следует обратиться к ее внутреннему содержанию с точки зрения качественного наполнения всей формы и ее частей. Сравнивая в обоих вариантах мелодические контуры, тип многоголосия, ладовую основу, мы видим почти полное их совпадение; однако при детальном анализе выясняется, что музыкальная ткань песен организована совершенно по-разному. В белгородском варианте (строфа $\begin{smallmatrix} \text{м. АБАБ} \\ \text{т. АБПБ} \end{smallmatrix}$), несмот-

ря на парную повторность строк обычно автоматически разделяющей форму на две равные части, вся строфа представляет собой единый цикл, в котором цезура между первой и второй полустрофами сглажена непрерывным мелодическим и фактурным движением, а в третьей части формы (по классическим канонам — в точке золотого сечения) возникает своеобразная кульминация в виде типично южнорусской синкопы в верхнем голосе и далее — ритмического подчеркивания переменного устоя (субсекунды) в нижнем голосе (в примере 1 кульминация отмечена рамкой).

В оренбургском варианте присутствует четкая мелодическая, ладовая и фактурная завершенность каждой пары строк, что создает предпосылки для свободной перестановки полустроф, передвижки сольного запева, и, в конечном итоге, переосмысления общей музыкально-поэтической формы.

В связи с приведенными выше примерами возникает предположение о том, что для южнорусской традиции вообще характерны объемные строфические построения цельной драматургии, в то время как в русских песнях Поволжья строфа, даже внешне достаточно развернутая, складывается из мелких блоков, которые неоднократно повторяются внутри структуры¹.

¹ О строфической форме исторической песни «Ой да не за речкою», записанной в с. Соколка Бугульминского района Республика Татарстан см.: Савельева Н. М. О музыкальной стилистике песен курских переселенцев Поволжья (Вопросы формообразования)//Сб. науч. тр. РИИИ. — Спб., 1995 (в печати).

Итак, для того, чтобы определить истинную роль строфики в музыкальной стилистике, необходимо пересмотреть подход к ней лишь как к дополняющему формальному «строко-» и «фразочислительному» компоненту, и взглянуть на нее как на один из важнейших факторов, который концентрирует в себе формообразующие свойства всех других элементов и потому является, в известной мере, «над-элементом». Иными словами, строфа — это не формальная «оболочка» содержания, а концентрированное выражение этого содержания, воплощение способа мышления исполнителей как в конкретной традиции, так и в русской народной песне вообще.

В становлении строфической формы активно участвуют все ее важнейшие компоненты, и от соотношения их между собой в конкретной песне зависит как типичность, так и индивидуальность облика данной структуры.

Мы знаем, что народная песня представляет собой единство двух комплексов элементов, один из которых связан с музыкальным началом, а другой — со словесным. С одной стороны, каждый из элементов того или другого комплекса обладает специфическими свойствами, к которым мы относим:

1. В музыкальном комплексе собственно музыкальные закономерности: а) мелодии, связанные, во-первых, с различными типами движения (нисходящее, восходящее, волнообразное и т.п., как отдельно, так и в сочетании), и, во-вторых, с ритмикой внутрислоговых распевов; б) лада, как звукорядного пространства, в котором определенным образом расположены и взаимодействуют устои и неустои; в) фактуры, определяющиеся количеством голосов, различными принципами их сочетания и распределения в ансамбле.

2. В словесном комплексе: а) собственно стиховые закономерности, определяющие тип стиха: в тоническом — наличие двух основных логических ударений на третьих слогах от начала и от конца стиха; в силлабическом — цезура в постоянном месте и равносложность; в силлабо-тоническом — стопность и равносложность²; б) ритмика стиха (слоговая ритмика в границах стиха), возникающая только в музыкальном его распеве. Слоговая ритмика тесно связана с ритмикой мелодических внутрислоговых распевов.

С другой стороны, эти же элементы несут одновременно и формообразующие функции, в результате взаимодействия которых возникает конкретная музыкально-поэтическая форма. К формообразующим свойствам элементов мы относим:

² Подробнее о конструктивных закономерностях народно-песенных стихов см.: Руднева А.В. Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории музыкального фольклора. — М., 1994. — Гл. 1.

1. В музыкальном комплексе: а) различные типы мелодического движения располагаются в структуре в определенном порядке, создавая завершенные разделы — музыкальные фразы одинакового или разного строения (одно-, двухфразовые и более развернутые мелоструктуры); б) ладовые устои и неустои могут быть распределены в структуре в самых различных соотношениях, образуя в пределах одного и того же типа лада множество вариантов строфической структуры (одно-, двух-, трехмерной и более), необязательно совпадающей своими гранями с членением по другим элементам; в) формообразующие свойства фактуры проявляются на двух уровнях: во-первых, русской народной песне свойственен одноголосный запев с последующим вступлением всех других голосов; таким образом, структура разделяется на сольную и хоровую части (между ними возможна зона постепенного включения голосов), и протяженность каждой из них обусловлена региональными закономерностями; во-вторых, расположение в структуре унисонных и, наоборот, максимально насыщенных вертикалей создает фактурную динамику от начала строфы к ее концу, с членением на разделы, зачастую отличающимися от такового по другим элементам.

2. В словесном комплексе: а) собственно стиховые закономерности предопределяют принципы распевания его в строфу. Тонический стих, который объединен в единое целое динамикой движения от первого логического ударения ко второму (главному, являющемуся внутренней кульминацией стиха), распевается в строфу³ повтором целого стиха или введения нового аналогичного стиха, или прибавления припевных слов до и после стиха; в силлабическом стихе с его цезурованностью и равносложностью заложены возможности для вычленения и повторов полустихов, введения припевных слов вместо полустихов в различных комбинациях; силлабо-тонический стих образует строфичность при помощи системы рифмовки строк в сочетании со стопным ритмом высшего порядка; б) слоговая ритмика, возникающая лишь в музыкальном распеве стиха, в процессе развертывания структуры создает завершенные разделы, своими гранями совпадающие или несовпадающие с членением согласно стиху и другим элементам. В масштабах стиха и строфы возникает ритмический каркас, который скрепляет всю форму и играет важнейшую роль в ее кристаллизации и индивидуализации.

Не касаясь специфических свойств элементов музыкального языка песни, попытаемся вскрыть механизм взаимодействия формообразующих функций и проследить процесс становления строфической формы в ее региональном облике. Для этих целей наиболее оптимальным нам представляется сравнение целого ряда примеров, в которых

3. Имеется в виду ранний пласт народных песен, для которых свойственны «классические» стиховые формы, и, как следствие — таковые же принципы распевания их в строфу.

«исходный материал» был бы одинаковым, а конечный результат (то есть строфическая форма в конкретном регионе) — разным. Принимая за «исходный материал» жанр, тип стиха и его инвариантную ритмику, мы сопоставляем песенные образцы по параметрам, которые в комплексе (включая и «исходные данные») создают полную характеристику внешнего облика и внутреннего строения музыкально-поэтической строфы, а именно:

1) принципы внутреннего распевания стиха (то есть закономерности, изменяющие инвариантную ритмику стиха в его пределах), которые создают определенный тип ритмики «распетого» стиха;

2) принцип распевания стиха в строфу — повторы целого стиха или его частей, введение припевных слов и их местоположение, общий объем строфы по количеству строк и их качественному заполнению;

3) мелодическое строение — цезурованность или слитность мелодии, расположение цезур, общая мелодическая форма по количеству фраз и их внутреннему наполнению;

4) ладовая форма — расположение устоев в форме (главных и переменных), количество и протяженность ладово-завершенных разделов;

5) фактура — соотношение сольного запева и хоровой части, расположения унисонных «узлов» в форме, динамика насыщенности многоголосной ткани, количество и «качество» фактурно-завершенных частей в структуре.

«Исходным материалом» в нотных примерах мы избрали: жанр свадебной песни, который (среди раннетрадиционных) наиболее полно сохранился во всех русских традициях; силлабический стих 5+3, являющийся в русской народной песне почти исключительно принадлежностью свадебного жанра; инвариантную ритмику $\text{JJJJJ} \sim \text{JJJ}$, сопутствующую данному типу стиха и жанру во всех затрагиваемых регионах⁴.

Многочисленные записи из разных регионов показывают, что стих 5+3 с данной инвариантной ритмикой наиболее широко распространен в тех русских традициях, которые тесно контактировали с белорусской и украинской песенными культурами⁵. А именно: в западнорусской традиции, имеющей с ними общие восточнославянские корни; в южнорусской традиции, граничащей с западнорусской и Украинной; в казачьей традиции, формировавшейся при непосредственном участии украинского этноса; в русских селах Украины, в которых возникали очень сложные переплетения черт западнорусской, южнорусской, казачьей и других традиций⁶.

⁴ Разумеется, это не исключает существования и других типов инвариантной ритмики, также сопутствующих стиху 5+3 в разных регионах и жанрах; этот аспект проблемы мы оставляем в стороне.

⁵ В Белоруссии и на Украине стих 5+3 с различной ритмикой широко представлен как в свадебных, так и во многих других жанрах.

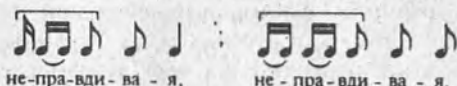
⁶ В русских селах разных областей Украины на протяжении длительного периода истории сформировалось множество микро-музыкально-стилевых зон, индивидуальность облика каждой из которых зависела от многих факторов (времени основания сел, этнического состава населения, последующих миграций, контактов с окружающими и т. д.). Из всего многообразия материала мы выбираем лишь тот, который имеет непосредственное отношение к теме статьи.

Поскольку центром распространения нашего «исходного материала», по-видимому, являются западнорусские земли, именно там, очевидно, и следует искать наиболее «чистые», «классические» формы его воплощения в музыкальном распеве. Но, прежде чем перейти к анализу конкретных песенных образцов, обратим внимание на одну существенную особенность конструкции силлабического стиха: в нем, благодаря наличию обязательной цезуры, делящей стих на две части, потенциально уже присутствует строфичность, и разделение стиха на строки, как отдельные части формы, или слитность стиха зависят не от его масштабов (количество слогов в полустихах), а от того, каким образом проявят себя другие формообразующие элементы в процессе кристаллизации конкретной строфической музыкально-поэтической формы.

Региональная специфика строфических форм проявляется в двух аспектах. С одной стороны, существуют структуры, характерные вообще для русской народной песни, но приобретающие в каждом регионе индивидуальный облик, вследствие качественно разного наполнения формы и ее частей. С другой стороны, в местных традициях присутствуют и свои специфические формы, не встречающиеся в других регионах.

Общерусской формой, присущей всем регионам, является двухстрочная форма, в которой строки заполнены целыми стихами. В каждом стиле или микростиле она решена по-своему. Характерной особенностью смоленской свадебной, например, является **повтор** стиха внутри строфы (пример 3, $\frac{м}{т} \frac{АБ}{АА}$), и это роднит ее со свадебными песнями

Средней полосы России, а также северными, для которых такой принцип построения строфы достаточно типичен⁷. В нашем примере стих представлен в инвариантном виде, а его слитность обусловлена двухстрочной мелоструктурой вопроса-ответного типа. Некоторые элементы ритмики напева также напоминают о родстве с северной традицией. Например, выделение третьего слога от начала (подобно тоническому стиху) предшествующим дроблением в мелодическом распеве:



В смоленской же песне присутствует четкая силлабическая основа с ее постоянными цезурами и «классическими» нормами распева, которые ярко отличают ее от северных свадебных песен аналогичного строфического типа.

Наиболее широко распространена двухстрочная форма с цепным соединением строф, присущая практически всем традициям. В качестве

⁷ См., например: Новикова А., Пушкина С. Русские народные песни Московской области. — М., 1986. — Ч. I. — № 64; Там же. — Ч. 2. — № 13 и др.; Песенный фольклор Мезени. — Л., 1966. — № 53, 172 и др.

примера «обычной» формы мы приводим брянскую корительную (пример 4), которая по музыкальной стилистике во многом близка смоленской, за исключением стихового наполнения строфы [м. АБ АБ].
т. АБ БВ

Южнорусский вариант (пример 5) показывает качественно иную «внутреннюю жизнь» структуры. Первое, что обращает на себя внимание — это масштабы строфы и ее частей, которые «расширились изнутри», вследствие сильной стиховой «распетости»: инвариантная ритмика измеряется в $\downarrow$ ($\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \circ \sim \downarrow \downarrow \circ$), но в реальном движении преобладают $\downarrow$, а во внутрислоговых распевах присутствуют еще более мелкие длительности. Несколько необычно стиховое наполнение одной из строк, в которой трехсложник заменен несмысловыми слогами⁸, и, таким образом, каждый стих в песне пропевадается сначала в обычном виде, а затем — с «вокализмом»; равномерная четвертная пульсация сглаживает общую неквадратность формы, изначально заданную структурой стиха — $\frac{5+3 \text{ слогов}}{6+4 \text{ сл. ед.}}$, а характерная южнорусская «игра гласными»

затушевывает стиховые «неправильности»; дробление заключительных слогов пятисложников расшатывает стиховую структуру и ведет к возникновению и закреплению более развернутых типов стиха, кстати говоря, более типичных для южнорусской традиции, чем рассматриваемый нами стих.

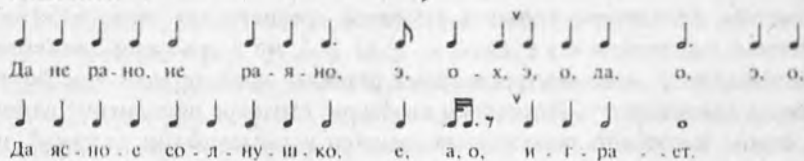
В ритмике южнорусской песни присутствует и еще одна яркая региональная особенность — синкопа в трехсложнике первого стиха, которая выявляется не только на уровне инвариантной — $\downarrow \downarrow \downarrow \circ \sim \downarrow \circ \downarrow$, но и в ритмике «распетого» стиха на макро- и микроуровнях: — в верхнем голосе — $\downarrow \downarrow \overline{\downarrow \downarrow} \downarrow \downarrow \downarrow$ и несколько по иному в нижнем —

$\downarrow \downarrow \overline{\downarrow \downarrow} \downarrow \downarrow$ (цепь мелодических синкоп); таким образом инвариантная ритмика проецируется на мелодию (ритмику внутрислоговых распевов), что характерно не только для данной песни, но и для многих других, как явление определенного исторического периода.

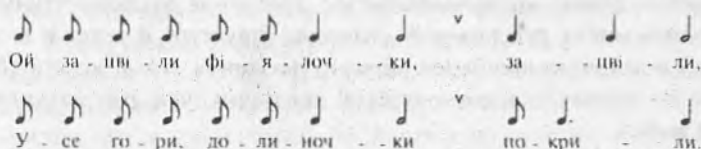
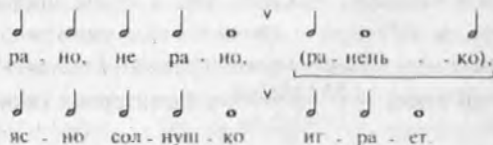
Синкопированный трехсложник, который в южнорусских песнях может быть расположен в разных частях строфы, играет особую структурную роль, выполняя функцию энергичного толчка к дальнейшему активному движению и преодолению последующей цезуры. Сравнивая южнорусские песни с украинскими, для которых синкопированные

⁸ Подобного типа «вокализмы» вместо смыслового текста в разных частях строфы зафиксированы фольклористами в нескольких регионах, например, в Псковской, Липецкой, Оренбургской областях. По-видимому, здесь идет речь еще об одной малоизученной региональной особенности структуры.

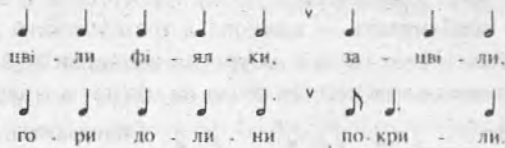
ритмы также очень характерны⁹, мы, с одной стороны, обнаруживаем глубинные связи обеих культур, а с другой — совершенно иное структурное осмысление внешне сходного явления: в украинских песнях синкопированный трехсложник оказывается вполне пригодным для окончания строфы. В этом плане показательно сравнение ритмики стиха («распетой» и инвариантной) примера 5 и украинской свадебной¹⁰:



Инвариантная
ритмика:



Инвариантная
ритмика:



Формообразующие свойства собственно музыкальных элементов вносят свои существенные дополнения в процесс создания индивидуальности облика структуры. Мелодия южнорусской песни, формально разделенная на две фразы, объединяет строфу в единое целое благодаря непрерывности движения в ней и максимальной сглаженности межстрочной цезуры. Объединяющей выступает также и динамика развертывания фактуры: от сольного запева через гетерофонию с почти унисонным голосоведением — к насыщенному кварто-квинтовыми вертикалями многоголосию, кульминация которого достигается

⁹ О музыкально-ритмических группах типа амфибрахия ($\text{♪} \text{♪} \text{♪}$) как элементах произведения, занимающих заметное место в украинской песенности, писал К.В. Квитка, который собирался посвятить этой проблеме отдельное исследование. К сожалению, его намерение осталось неосуществленным. (См.: Квитка К.В. Избранные труды: в 2 т. — М., 1973. — Т. 2. — С. 111.)

¹⁰ Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. — М., 1968. — № 9.

в заключении строфы. Постепенно происходит и ладовое развитие: от начального устоя Н (первые 13 $\downarrow$) через зону неопределенности устоев (последующие 17 $\downarrow$) — к кадансу, где окончательно утверждается устой Dis (последние 10 $\downarrow$); ладовое членение на «зоны» не совпадает ни со стиховым, ни с мелодическим. Таким образом, в комплексном взаимодействии всех формообразующих компонентов выкристаллизовалась развернутая строфа цельной драматургии с «рассредоточенной кульминацией».

Целый ряд отмеченных нами особенностей южнорусской песни оказался свойственным и другому ее варианту, записанному в русском селе Одесской области (пример 6): тот же принцип внутреннего распевания стиха (четвертная пульсация при $\downarrow$ счетной единице инвариантной ритмики), ритмически раздробленные долготы последних слогов полустихов, и, как результат — громоздкие общие очертания всей строфы. Однако, есть и отличия, связанные с особыми условиями формирования традиции русских сел на Дунае¹¹, приближающие ее музыкальный склад к традиционной лирике Средней полосы России. Оставляя в стороне собственно музыкальные особенности (тип многоголосия, ладовые основы и т.д.), отметим лишь закономерности конструкции:

1) в мелодии, формально состоящей из двух фраз (согласно межстиховым цезурам), присутствует трехмерность, нарушающая границы стихов и полустихов; метрически фразы соотносятся: 7 $\downarrow$ +8 $\downarrow$ +5 $\downarrow$ ¹²;

2) ладовая форма строфы также трехмерна, но грани частей несколько отличаются от мелодических; метрика ладовой формы: 6 $\downarrow$ +8 $\downarrow$ +6 $\downarrow$ ¹³;

3) фактурные грани выявляют: а) соотношение сольного запева и хоровой части (короткий сольный запев — небольшая зона постепенного включения голосов — хоровая часть); метрика частей — 6 $\downarrow$ +4 $\downarrow$ +3 $\downarrow$; б) непрерывное движение многоголосной ткани с унисонным «узлом» лишь в начале последнего трехсложника — наподобие ложного окончания строфы с последующим допеванием типа дополнения.

Для наглядности членения структуры по отдельным элементам мы составили схему, в которой обозначили: скобками — границы частей, дли-

¹¹ Село Приморское (бывш. Жебрияны) Килийского района Одесской области Украины основали в начале XIX века старообрядцы из разных регионов: Средней полосы России, Ветковско-Стародубского старообрядческого куста, Курской губернии и др., при участии казачьего элемента.

¹² Первая цезура приходится на начало первого трехсложника; следующая наступает лишь на пятом слоге второго пятисложника, вторая половина распева которого относится уже к заключительной фразе.

¹³ Первая часть (преобладающий устой Е) охватывает первый полустих, с окончанием которого происходит поворот к новому устою Es; вторая часть (преобладающий устой Es) ярко контрастирует с первой своей мажорной окраской; в середине ее происходит возвращение к начальному устою, а далее — снова поворот ко второму устою; третья, завершающая часть начинается аналогично второй (устой Es), а затем окончательно закрепляется главный устой с.

тельностью — их протяженность (сокращения: м. — мелодия, л. — лад, ф. — фактура):

м. $\overbrace{\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad}^{7\text{д}}$ $\overbrace{\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad}^{8\text{д}}$ $\overbrace{\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad}^{5\text{д}}$
л. ни с-под гор сон - ца и - гра - ет, там И - ван ко - ня се - д - ла - ет.
ф. $\overbrace{\quad\quad\quad}^{6\text{д}}$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^{4\text{д}}$ $\overbrace{\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad}^{30\text{д}}$ $\overbrace{\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad}^{(23\text{д})}$ $\overbrace{\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad\quad}^{+ 7\text{д}}$
соло зона постепенного включения голосов хоровая часть "унисон" + допевание (ложное окончание строфы)

Таким образом, некоторые принципы структурной организации лирических песен — несовпадение музыкальных и стиховых граней внутри строфы, трехмерность мелодической и ладовой форм с контрастной серединой — получили здесь своеобразное преломление.

Особой региональной спецификой обладает строфика другой песни, также записанной в одном из русских сел Украины (пример 7)¹⁴. Ее характерная черта, определяющая индивидуальность облика, — резкая дифференцированность полустроф, которая обусловлена особой системой взаимодействия формообразующих элементов, вобравшей в себя закономерности, свойственные разным традициям и жанрам. Поскольку в первой строфе усечен первый пятисложник¹⁵, мы обращаемся ко второй (нормативной) строфе, привлекая по мере необходимости данные из первой.

Каждая из полустроф вмещает целый стих, но в первом при «распевании» (5/7+3/5)¹⁶ сохранены долготы в концах полустихов; во втором же интенсивно дробятся все основные единицы счетного времени, и при этом активно используются повторы слогов и гласных, вставные частицы и слоги, огласовки (5/18+3/8). В инвариантной ритмике происходит постепенное «утяжеление» счетной единицы:

ой сбо-ры, сбо-ры Е - ле - ны, соб - ра - ла де - вок по - лон двор.

¹⁴ Село Клишцы Кировоградской области Украины основали в 50-х годах XVIII века переселенцы из Ветковско-Стародубского старообрядческого центра и здесь, на новых местах, за ними сохранилось прозвище «москальи», которые указывает на их первоначальное происхождение из Центральной России. «Свадебная» структура стиха 5+3, вообще-то не свойственная старообрядческим традициям, появилась в их песенном стиле, очевидно, как следствие влияния песенной культуры коренных жителей западнорусских земель.

¹⁵ Усеченность первой строфы особенно характерна для песен Русского Севера. (См.: Савельева Н.М. О некоторых строфических формах свадебных песен//Проблемы стиля в народной музыке. — М., 1986. — С. 29–55.) В данном примере она основана на нескольких иных принципах, но сам факт ее присутствия дает основание говорить о возможных глубинных связях обеих традиций.

¹⁶ Косые дроби показывают соотношения нормативного количества слогов инвариантной ритмики к реальному в «распевном» стихе (в данном случае первые цифры в дробях — 5+3 — норма, а вторые 7+5 — «расплетый» стих).

Оно на первый взгляд незаметно, так как в слоговой ритмике и в мелодии присутствует непрерывная пульсация четвертей¹⁷. Синкопы в мелодии сольного запева и в заключении строфы, несмотря на схожесть с южнорусскими, имеют иное «качество», как бы «теряясь» в бесконечном тягучем распеве и богатейшей мелизматике; синкопа в конце строфы «создается искусственно», введением в текст «ненужного» слога —



и в последующих строфах песни вписывается в мело-

дический распев предпоследнего слога.

Мелодия первой полустрофы волнообразна и в каждой из двух фраз (соответственно полустихам) имеет свою вершину с яркими квинтовыми ходами к ней; сольный запев, охватывающий весь стих, создает довольно широкий мелодический контур, обобщающий амбитус песни. Во второй половине строфы мелодии присущ иной характер движения: верхний голос, богато орнаментированный, движется в ограниченном пространстве и его мелодическая линия делится на четыре почти равных раздела, из которых крайние завершены, а серединные разомкнуты (мелодическая четырехмерность второй полустрофы).

Ладовая структура, с одной стороны, соответствует общему разделению строфы на две части, из которых первая более двойственна и неопределенна, чем вторая. В то же время бесконечные сопоставления устоев по звукам квартового трихорда, колебания VII ступени (субсекунда конечного устоя) поддерживают ладовую неопределенность на протяжении всей строфы, вплоть до ее кадансового завершения. С другой стороны, внутри каждой полустрофы присутствует уже знакомая нам ладовая трехмерность, которая способствует их структурной завершенности.

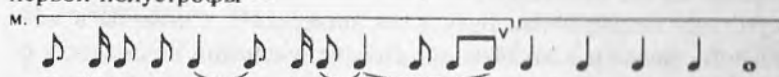
Фактурный контраст наиболее резко разделяет строфу на две части (сольный запев и хоровую часть), но в то же время именно фактура и объединяет части формы в общей трехмерной динамике: одnogолосный запев — экспозиция многоголосия (его основа двухголосие ленточного типа) — основная хоровая часть, в которой музыкальная ткань постепенно насыщается трехголосными созвучиями на пути к завершающей части строфы.

Сложная многоуровневая структура музыкально-поэтической строфы может быть наглядно представлена в следующих схемах:

¹⁷ Тип «распетости» стиха в первой полустрофе напоминает западнорусские свадебные песни, в которых, аналогично данному примеру, изменяются счетные единицы внутри строфы. (См.: Савельева Н. М. Народные песни русско-белорусско-украинского пограничья: Дис. на соиск. уч. ст. канд. иск. — Л., 1988. — Гл. II — Разд. I.) Во второй же полустрофе принцип дробления слоговой ритмики и непрерывного движения аналогичен таковому в южнорусских песнях (ср. с примерами 5, 6).

¹⁸ О закономерностях распева текста см. ниже.

первой полустрофы —

м. 
 л. на - сби - ра - ла де - ву - шек - да й по - ло - н двор
 ф. F d c F

ф. одноголосный запев

второй полустрофы —

м. 
 л. па - са - ди - ла и де - ву - ву - у - ше - е - ек и да все - ех за ва с - то л
 ф. F c d F c d F

ф. Экспозиция
многоголосия

основной хоровой раздел

Своеобразие музыкального облика песни дополняется темповыми колебаниями внутри строфы, которые создают контраст как между полустрофами, так и внутри их (агогическая четырехмерность структуры)¹⁹.

При анализе этой песни мы уже обращали внимание на те признаки, которые связывают ее со «свадебной стилистикой» западнорусских и южнорусских песен. Подводя итоги и рассматривая музыкально-поэтическую строфу как единое целое, мы не можем не заметить сходства ее общей конструкции с системой построения многих городских лирических песен, для которых стал типичным прием пропевания текста сначала в манере быстрого речитатива, а затем — в замедленном движении²⁰. Кроме того, здесь имеется осязаемое сходство с южнорусской лирикой, а также с традицией пения семейских Забайкалья²¹. Особен-

¹⁹ В западнорусских свадебных песнях изменения темпа обычно происходят по принципу последовательного ускорения от начала строфы к ее концу. (См.: Савельева Н. М. Народные песни русско-белорусско-украинского пограничья. — Гл. 3.)

²⁰ В качестве примера приводим ритмику одной распространенной городской песни:


 си - дел Ва - - ня на ди - ва - не, чай по-след-ний до-пи-вал,
 си - дел Ва - - ня на ди - ва - не, чай по-след-ний до-пи-вал.

²¹ Имеется в виду система построения сольных запевов (два раздела со сменой темпа), о которых пишет В. М. Шуруп: в протяжных песнях запев «состоит из двух частей... Начало запева нередко исполняется в свободной импровизационной форме... Вторая половина, непосредственно вводящая в хоровой раздел, более лаконична и менее распевна. Темп здесь строго соответствует «хоровому разделу». (См.: Шуруп В. М. Южнорусская песенная традиция. — М., 1987. — С. 142.) Аналогичный принцип конструкции сольных запевов присутствует и в лирических песнях семейских Забайкалья. (См.: Дорофеев Н. И. Русские народные песни Забайкалья. — М., 1989. — № 77, 79.) Близость семейского распева южнорусскому автор отмечает в предисловии к указанному сборнику. (Там же. — С. 16.)

но наглядно родственность распева кировоградских старообрядцев с семейским проявляется в стихе, где, как пишет Н.И. Дорофеев, «дополнительными гласными обрастает почти каждый слог, отчего неузнаваемо меняется и звучание текста и его структура»²².

* * *

Наиболее широкое распространение стиха 5+3 с ритмикой $\text{JJJJJ} \text{ } ^\sim \text{JJJ}$ в определенных традициях (см. с. 47) не исключает его присутствия в других регионах, но при этом с силлабическим стихом, попавшим в несвойственную ему среду, происходят трансформации, влекущие за собой смещение центров тяжести в структуре, и, как следствие — возникновение иной ее динамики. Двухстрочная форма в северной традиции зачастую имеет особые внешние очертания первой строфы — речь идет о так называемых «усеченных» структурах²³, как в примере 8, где целый ряд признаков указывает на то, что первая строфа начинается с середины, и лишь вторая выявляет ее в полном объеме. Но не только эта внешняя особенность отличает северную форму, например, от западнорусской или южнорусской. Их отличает качественно иное внутреннее наполнение строфы и ее частей, возникающее как следствие того, что силлабические типы стиха нехарактерны для северных свадебных. Стих 5+3, приспосабливаясь к новым условиям, приобретает внешние атрибуты тонического; соответственно изменяются принципы внутреннего «распевания» стиха, построения ритмического каркаса стиха и строфы, мелодического и ладового членений.

В то же время, силлабическая основа стиха проявляется в песне на нескольких уровнях: первый признак того, что данная песня является вариантом классической структуры смоленской свадебной «Не тесан терем» (См.: Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. — № 76), обнаруживается в тексте, который в своей последней трети начинается с тех же слов. Основные же доводы в пользу силлабической основы стиха мы находим в принципах соединения его с напевом: то-

²² Например, восьмисложная фраза в семейской песне превращается в двадцатисложную (в нашем примере 5+3 превращается в 18+8). Обилие слоговых вставок и их специфический характер Н. И. Дорофеев связывает с традициями древнерусского церковного пения: «Речь идет об аненайках, хомонии и хабувах — вставных дополнительных слогах и гласных в распеве слов, характерных для церковно-певческого обихода XVI–XVII веков. Особенно большой интерес для нас представляет применение хабув. Суть этого приема состоит в том, что в слово для распева вставлялись дополнительные слоги, состоящие из гортанного «х» и гласной («ха», «хе», «хи» и др.), а также из гласных, предваряемых губным «у» («уа», «уо», «уе», «уи»). Оба варианта этого фонетического приема звукоподрачьи использовались и до сих пор используются исполнителями семейских песен». (См.: Дорофеев Н. И. Указ. соч. — С. 19.) В пении старообрядцев из села Клиницы Кировоградской области мы находим прямые аналогии с указанным приемом: например, вместо «люлон двор» певцы произносят в пении «па-а-ло-ва-ва-й двор» и др.

²³ «Усеченными» структурами (наш рабочий термин) мы называем такие, в которых первая строфа короче последующих, вследствие того, что песня как бы «начинается не с начала»; такая усеченность свойственна на Русском Севере многим типам строф. Об этом подробно см.: Савельева Н. М. О некоторых строфических формах свадебных песен. — С. 37–41.

нические ударения здесь далеко не всегда совпадают с естественными ударными слогами и во многих стихах не выделены ритмически, в то время как силлабические долготы в концах стихов сохранены повсеместно. Кроме того, в «распетой» ритмике время от времени появляется ритмически уменьшенная модель стиха 5+3, например:



А это лишний раз указывает на его исходную конструкцию²⁴. Необходимо отметить, что слоговая ритмика все же содержит и достаточно яркие признаки тонической системы: в ряде стихов ритмическое удлинение третьего слога от конца в сочетании с мелкими предшествующими

длительностями, например: ...ка у - ез - же - на : , нивелированная силлабическая цезура, которая затушевывается не только ритмическим способом, но и самим построением текста (словораздел либо «перебивается», либо противоречит логике естественной речи):



Собственно музыкальные компоненты строфы способствуют ее объединению в единую композицию:

1) в мелодии есть лишь одна цезура, соответствующая окончанию строфы; в целом мелодия образует одну большую волну, в первой половине которой движение направлено вверх, а во второй — вниз; в то же время в каждой половине мелодии имеются мелкие волны, устремленные к третьим слогами от конца, из которых вторая достигает более высокой кульминации в зоне «точки золотого сечения»;

2) в ладу образуется стройная завершенная симметричная конструкция с контрастной серединой (устои: Des-Ges-Des);

3) в многоголосии гетерофонного типа присутствует тенденция движения голосов от унисонного пения к большей многозвучности в кульминационной части; наиболее «разветвленные» созвучия совпадают с тоническими ударениями, что также способствует их рельефному выделению.

* * *

Стих 5+3 в музыкальном распеве чаще всего приобретает двухстрочную форму строфы, но ею далеко не исчерпываются конструктивные

²⁴ На характерное явление ритмики «стиха в стихе» обратила внимание еще А. В. Руднева, назвав «матрешками» мелкие ритмо-попевки внутри крупных. (См.: Руднева А. В. Указ. соч. — С. 35.)

возможности стиха. Мы уже обращали внимание на особенность строения силлабического стиха, благодаря которой в нем уже потенциально присутствует строфичность, и только от многих других факторов зависит, будет ли она реализована и, если будет, то каким образом. В принципах реализации именно этой особенности стиха 5+3 заключается еще один аспект региональной строфической стилистики, поскольку в каждой традиции эта проблема решена по-своему.

В западнорусском песенном стиле возникают лаконичные формы, в которых каждый полустих является отдельной строкой и грани их активно подчеркиваются другими формообразующими элементами. В примере 9 вся первая строфа ограничена рамками «нераспетого» стиха и его строфичность подтверждается мелодическим членением на две фразы (каждая из них содержит нисходящее движение от терции к I ступени), а кроме того — повтором заключительного трехсложника в начале следующей строфы в новом мелодическом и ладовом оформлении (М.АБ В.АБ). Возникает так называемая двухстрофная форма²⁵, которая позднее в развернутых масштабах стала одной из типичных форм лирики в период расцвета этого жанра. Присутствие же двухстрофности в свадебной песне и заполнение ее строк малообъемными полустихами 5+3 является одним из ярких региональных признаков.

При внимательном рассмотрении двухстрочных западнорусских форм (примеры 3, 4), мы и в них обнаружим музыкальную цезуру после первого полустаха: в примере 3 первому пятисложнику соответствует закругленная мелодическая фраза, оканчивающаяся на I ступени, от которой протягивается арка к последнему трехсложнику в строфе. Таким образом, возникает структурная трехмерность с четкой функциональностью частей, из которых первая и третья представляют собой «концентрат формы», выражающий ее основную идею:



Некоторая обособленность первого полустаха создает предпосылки для возникновения полиструктур, в которых стиховое окончание строфы не совпадает с музыкальным. Так, в примере 10, с одной стороны, присутствует обычная двухстрочная «цепная» форма с четкими музыкальными признаками окончания строфы вместе со стихом — «длинный унисон» на I ступени, гукание; с другой стороны, междоустрочная пауза после второго стиха отсутствует, движение мелодии продолжается

²⁵ О двухстрофной форме см.: Руднева А. В. Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает» // Музыкальная фольклористика. — М., 1973. — Вып. 1. Савельева Н. М. О некоторых строфических формах свадебных песен. — С. 42-45.

трехсложник, получивший роль одноголосного запева и звучащий как новое мелодическое образование; в целом, вся форма приобретает очертания двухстрочной, но совершенно отличной от западнорусской (ср. с примером 9).

* * *

Второй областью наибольшей распространенности стиха 5+3 можно назвать донскую казачью традицию, которая, в силу особых исторических и социальных условий, впитала в себя черты целого ряда великорусских традиций; самое глубокое родство связывает ее с южнорусской песенностью и поэтому целый ряд форм является для них общим. Так, в примере 12 (М. АБВБ / Т. АБПБ) проявился типичный принцип

построения южнорусской плясовой свадебной песни, в которой развернутые масштабы всей конструкции обусловлены заполнением строк целыми стихами и припевными словами в их объеме. Вспомним, что масштабность конструкции свойственна и другой южнорусской песне (пример 5), в которой рамки двухстрочной структуры ощутимо раздвигаются благодаря сильной внутристиховой «распетости».

В то же время в казачьей песне проявляются и некоторые западнорусские черты, поскольку внутри ее конструкции существует достаточно четкое членение, соответствующее стиховым внешним и внутренним цезурам; кроме того, в ней присутствует та же трехмерность мелострофы, что и в западнорусских песнях, только в масштабах целых стихов (ср. с примерами 3, 4):

л. Ой бо-ры, бо-ры, бо-ра-ми, |

е G

Экспозиция (сольный запев)

л. да с-ха-ли по по-лю бо-я-ре, ой ли, ой ля-ли, ой ля-ли, |

D G e D G

Развитие (активная смена ладовых устоев, максимально насыщенная фактура)

л. да с-ха-ли по по-лю бо-я-ре |

e G e

Завершение

Сравнивая данную казачью песню с аналогичной по строению южнорусской песней²⁷, мы все же видим и различия между ними.

²⁷ Пример 130 в кн.: Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. — М., 1987:

О-я да за-ря жи-мо-я, да зо-рюш-ка,
а за-ря ра-н-ня-я, ра-н-ня-я,
О-х ля-ды о-х ле-ля, о-х ле-ли,
да за-ря ра-н-ня-я, да ран-ня-я.

В южнорусской песне ярко выражено стремление к преодолению цезур и объединению всей строфы в цельную незамкнутую композицию, в которой активное движение прекращается лишь с окончанием всей песни, а неизменная энергичная синкопа в третьей четверти формы (в слоговой ритмике) дополнительно стимулирует это движение.

В примере 11 — казачьем варианте песни «Не тесан терем» полустихи оказались отдельными частями формы, как в западнорусской двухстрофной, но зато количество этих частей создает развернутую строфу (м. АБВГВГ), строение которой типично также и для южнорусских

т. АБПБПБ

песен; разница заключается лишь в более объемных типах стиха, присущих южнорусской традиции²⁸.

Группировка строк внутри строфы живо напоминает украинские песни разных жанров, в которых широко распространена четырехстрочная строфа с повтором двух последних строк (в целом — шестистрочная м. АБВГВГ); отличие состоит лишь в том, что в казачьей и южнорус-

т. АБВГВГ

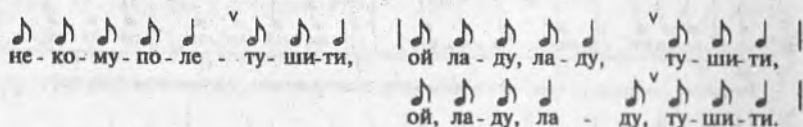
ской свадебных шестистрочная строфа ведет свое происхождение от другой четырехстрочной — м. АБАБ, распространенной во всех русских традициях как явление определенного исторического периода.

т. АБПБ

Оригинальная разновидность той же формы представлена в примере 13. Стих здесь²⁹ распет в строфу по тому же принципу, что и в примере 11 (м. аба'ба'б):

т. абпбпб

инвариантная ритмика примера 13



²⁸ Для сравнения приводим пример распространенной южнорусской структуры (См.: Оригинал № 14282, нотировка Верещагиной Т. Э. и Щурова В. М., вторая строфа. Архив Каб. нар. муз. МГК им. П. И. Чайковского):



Не вдаваясь в детальный анализ песни, заметим лишь, что инвариантная слоговая основа, которая выявляется при сопоставлении с другими внерегиональными вариантами, в стихе 4+4, а в припевах — 3+3. В южнорусской традиции ритмоформулы «распетого» стиха приобрели устойчивый характер, превратив стих в 6+6 (в припевах — 5+5), что вполне соответствует региональным закономерностям.

²⁹ На необычную композицию этой песни в свое время обратил внимание В. М. Щуров (См.: Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. — С. 141.)

Но мелострофа здесь состоит из трех разных фраз (м. АБВ) с единственным полным совершенным кадансом в конце последней (в примере 11 — м. АББ); в ладу — в первых двух фразах два устоя противостоят друг другу (G-D), а в третьей — окончательно утверждается основной устой (D); в фактуре присутствует единая динамика — от одноголосного запева в объеме стиха к постепенному насыщению многоголосия с кульминацией в «точке золотого сечения» на стыке второй и третьей фраз и к единственному унисонному «узлу» в конце третьей фразы. Музыкальная конструкция скреплена трехчастной «кольцевой» ритмикой с динамической репризой и контрастной серединой³⁰.

• • •

³⁰ В слоговой ритмике песни обнаруживается тесная связь с украинскими ранне-традиционными жанрами, особенно с колядками, которым свойственны не только оба типа ритмики пятисложников — $\underline{\text{т}} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т}$ и $\underline{\text{т}} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т}$, но и сочетание их внутри строфы. Пример 44 из книги В. Гошовского «У истоков народной музыки славян» (М., 1971): в первой половине строфы ритмика стиха — $\underline{\text{т}} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т}$, во второй — $\underline{\text{т}} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т}$. В сборнике того же автора в припеве обе формулы стоят рядом — $\underline{\text{т}} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т}$ $\underline{\text{т}} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т} \text{т}$. (См.: Гошовский В. Украинские песни Закарпаття.— М., 1968.— № 138.)

стих замкнут, межстрочная цезура сглажена и более значительная музыкальная цезура приходится на окончание второго пятисложника):

м. 

1. У-би-та до-ро-жень-ка ков-ри-ком, у-би-та ши-ро-ка-я ков-ри-ком,

2. У-би-та...

д. с д F с-G G

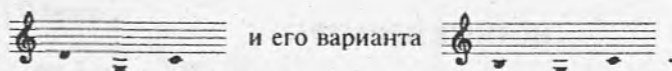
Однако существенное отличие заключается в **незамкнутости структуры**: если в западнорусских песнях последний трехсложник в строфе мелодически и фактурно завершает строфу и окончательно закрепляет основной устой, то в поволжской песне тот же трехсложник исполняет роль доминантового преддыкта, после которого музыкальное завершение фразы приходится на начало следующей строфы.

Аналогичный принцип соединения мелостроф присутствует и в примере 16, но в нем более рельефно выделена функция завершения на первом слоге следующей строфы — посредством ритмической остановки и последующей паузы, сведения голосов в унисон на I ступени; «доминантовый преддыкт» здесь начинается еще раньше, чем в предыдущем примере — с половины или с середины строфы. И все же данный пример пока еще не выходит за рамки обычной двухстрочной формы, так как в нем функции завершения и начала нового движения окончательно не разделены; примечательно, что певицы оканчивают песню не на главном устое (I ступени, начинающей новую строфу), а раньше — на нейтральном промежуточном устое «А», одновременно с завершением стиха.

В примере 14 эти функции уже разделены, и для продолжения движения первый слог стиха в новой строфе повторяется. Таким образом, возникает «сдвинутость» формы, которая присутствует в песне с самого начала (в первой строфе не хватает фрагмента, который служит завершением мелострофы) и до конца ее на словообрыве; внутри строфы мелодические фразы также соединяются «с наложением», вразрез со стихом.

Силлабический стих в местном распеве приобретает черты тонического, но уже начиная со второй половины второй строфы силлабическая основа его проступает все более явственно.

Принципы «распевания» стиха, преодоление силлабических цезур, одинаковое с подмосковным вариантом местоположение наиболее весомой музыкальной цезуры (ср. с примером 17) — все это роднит поволжскую песню с северными и среднерусскими. Но в то же время здесь присутствует и сугубо местная особенность музыкальной стилистики — членение мелодической линии на мелкие, интонационно родственные фразы с неоднократным повтором в нижнем голосе кадансового хода завершающего характера:



Особенности конструкции музыкально-поэтической строфы песни могут быть наглядно представлены в следующей схеме:

м. $a=4\text{J}$ $b=6\text{J}$

1. Уж вы сбо-ры, сбо-ры, сбо-ры Та-неч-ки-ны, да, боль-

$a=5\text{J}$ $b=7\text{J}$

ши - я сбо - ры Ни-ко-лав-нуш-ки-ны, да. 2. Бо...

Таким образом, в структуре слились воедино две противоположные тенденции: с одной стороны — преодоление цезур в рамках строфы и вне ее, стремление к объединению строфы в крупное построение; с другой — сильная расчлененность мелодической линии, дробление ее на мелкие «строительные блоки».

* * *

Проблема музыкально-поэтической строфики имеет множество аспектов, из которых в статье освещены лишь некоторые, а именно:

1. В народной песне существуют общерусские структуры, имеющие внешне одинаковые буквенные обозначения; индивидуальность регионального облика формы зависит от ее качественного внутреннего наполнения.

2. В региональных традициях могут присутствовать строфические формы, не встречающиеся в других регионах. Их специфика, а также наличие или отсутствие зависят от многих факторов — времени становления традиций, условий формирования, миграций населения, контактов и др.

3. Полиструктурность, свойственная вообще русской народной песне, в каждой традиции приобретает свою специфику, по-своему отражая региональные закономерности музыкальной стилистики.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

$\text{♩} = 52$

1. Ой, за-ря мо-я, зо-рюш-ка ран-н-я - я ве-че-р-ня - я,
ой, лё-ли, лё-ли, лё-ли, ох и лё-ли, лё-ли, лё-ли.

Пример 2

$\text{♩} = 124$

1. А за-ря о-х мо-я, зо-рюш-ка, зо-рюш-ка ве-че-р-ня - я.
2. Лё-ли ох я-ли лё-ля-ли, а-ли-лё, я-ли-лё,
зо-рюш-ка ви-че-р-ня - я, со-л-нуш-ко ус-ко-жа-я.

Пример 3

$\text{♩} = 168$

Не-прав-ди-ва - я ка-ли-на, не-прав-ди-ва - я ка-ли-на.

Пример 4

$\text{♩} = 168$

1. А наш дя-дох - на - - як яв-мень,
по-ве-сил гри-бы на ков-нерь.
2. По-ве-сил гри-бы на ков-нерь,
вы-лу-пив о-чи, як ба-ран.

Пример 5

$\text{♩} = 72$ Одна

Да не ра - но не ра - я - но, э, о - х,

Все да

э, о, да о, э, о,

да яс - но - е со - л - ну - ш - ко, е - а - о,

и - г - - ра - - ет.

Пример 6

$\text{♩} = 68$ одна: две: три: четыре: пять:

Ни с - по - д го - р со - н - ца и же

и - гра - - - е - - - е - - - ть,

там и ды И - ва - н ко - я - ня - я

се - д - ла - - - ить.

Пример 7

$\text{♩} = 84$ $\text{♩} = 100$ Оя, сбо - ры, сбо - ры,

да Е - ле - е ды - ны,

замедл. $\text{♩} = 78$ $\text{♩} = 60$

на - с - би - - - ра - - ла же де - е -

- ву - - - ву - да - ше - - - е - - - ек и да

па - - а - - - ло - ва - - - ны - й двор.

$\text{♩} = 84$ ускор.

2. На - сби-ра - ла де - ву - шек

дай по - - ло - - н двор,

замедл. $\text{♩} = 78$ $\text{♩} = 58$

па - а - са - а - ди - и - ла и де - е -

- ву - - - ву - у - ше - - - е - - - ек и да

$\text{♩} = 92$

все - - - е - э - сь за - ва - - с - тол.

Пример 8

$\text{♩} = 112$

1. Все не конечком до-ро-ж-ка у - то - ре - на.

2. Все не ко-нечком ши-ро-ка у - ез-же-на, и-шэ кто с-ту до-ро-жечку у-мял, у-эз-дил?

Пример 9



1. Ой, не раз-жа - лоч-ка да Ве - роч - ка.



2. Вероч - ка да не раз-жа - ли-ла ма - моч - ку.

Пример 10



Пу - сти, сва - точ - ка, в ха -- точ -- ку,



мы бу - дем си - деть в за - печ - ку, у!



мы бу - дем си - деть в за - печ - ку, у!



мы бу - дем си - деть в за - печ - ку, у!



мы бу - - дем си...



мы бу - - дем си...

одна



мы бу - - дем си...

в за - печ - ку,

дас - те ча - роч - ку - мы вы - пьем, у!

дас - те ча - роч - ку - мы вы - пьем, у!

дас - те ча - роч - ку - мы вы - пьем, у!

Дас - те ча - ро...

Дас - те ча - ро...

Дас - те ча - ро...

Пример 11

$\text{♩} = 132$

Тор - гуй-ся, бра-тец, тор-гуй-ся, у ра-но, ра-но, тор - гуй- ся,

у ра-но мо-ё, тор - гуй-ся.

Пример 12

$\text{♩} = 138$

Ой, бо-ры, бо-ры, бо - ра-ми, да с-ха-ли по по-лю бо-я-ре,

ой ли ой ля-ли, ой-ля-ли, да с-ха-ли по по-лю бо-я-ре.

Пример 13

Одна v v

Го-ре-ло по-ле, го-ре-ло,

ой, ла-ду, ла-ду, го-ре-ло, да некому по-люш-ко да ту-ши-ти.

Одна

О-х, ла-ду, ла-ду, ту-ши-ти.

ой, ла-ду, ла-ду, ту-ши-ти, ту-ши-ле-т-ру-ше-к, не в-ту-шил.

Пример 14

$\text{J} = \text{KK}$

У-ж вы сбо-ры, с-бо-ры, сбо-ры Та-неч-ки-ны, да,

бо-ль-ши-я сбо-ры Ни-ко-лав-нуш-ки-ны, да,

бо... бо-ль-ши-я сбо-ры Ни-ко-лав-нуш-ки-ны, да,

сби-ра-ла по-д-руг я де-ву-шек, и сби...

Пример 15

$\text{J} = 54$

У-би-та до-ро-жень-ка ков-ри-ком,

у-би-та ши-ро-ка-я ков-ри-ко-м

Пример 16

$\text{♩} = 60$

6/4

1. По - ле, по - ле, по - лю - шка,

у - би - та е - та до - ро - ж - ка ков - рич - ком,

2. У - би - та е - та ши - ро - ка - я ков - рич - ком,

и - шо кто е - ту до - ро - жень - ку е - ё у - би - вал!

Окончание песни

(Лексееви) - чу

Пример 17

А.Новикова, С.Пушкина.
Русские народные песни Московской области (М., 1986, №36).

$\text{♩} = 44$

4/4

1. Хо - ди - ла свет де - ви - ца о - на по дво - рам,

о - на по дво - рам,

сби - ра - ла по - дру - же - нек о - на по дво - рам,

сби - ра - ла по - дру - же - нек

собрам - ши по - дру - же - нек, са - жа - ла за сто - л,

(со)брам-ши по - дру - же - нек, са - жа - ла за стол,

собрамши го - лу -- бу - - шек, [сажала за стол]

собрамши го - лу -- бу - - шек,

Примечания к нотным примерам

1. «Ой, заря моя, зорюшка». (Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. — М., 1987. — Пример 14а.)

2. «А заря, ох, моя зорюшка». Записана Савельевой Н. М. и Распутиной М. в с. Зеркло Шарлыкского р-на Оренбургской обл. от потомков переселенцев из бывш. Курской, Орловской и др. губ. Песня записана на «курской» улице. Исп.: Писарева А. Д. 1914 г.р., Алехина М. А. 1917 г.р. Нотный пример для удобства сравнения транспонирован на малую секунду вниз. (Каб. нар. муз. Р. № 3274—3 Савельева Н. М. в 1992 г.)

3. «Неправдивая калина». (Павлова Г. Народные песни Смоленской области, напевы А. И. Глинкиной. — М., 1969. — № 566.)

4. «А наш дядюхна». Записана в 1969 г. Савельевой Н. М. и студ. МГК в с. Павлички Клинцовского р-на Брянской обл. Исп.: Семеркова Ф. Я. 1912 г.р., Можаяева А. М. 1910 г.р., Можаяева М. А. 1928 г.р., Ботюченко Е. М. 1922 г.р., Ботюченко Е. К. 1928 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 1142—20 Герасимова Л. и Савельева Н. М. в 1979 г.)

5. «Да не рано, не рано». Многоканальная запись в 1978 г. Щурова В. М. и студ. МГК в с. Фошеватово Волоконовского р-на Белгородской обл. Исп.: Шеховцова М. К. 1927 г.р., Беликова А. А. 1914 г.р., Сафонова К. Д. 1915 г.р., Стародубцева М. П. 1916 г.р., Скуридина М. С. 1920 г.р., Попова М. Д. 1919 г.р., Головина М. С. 1924 г.р., Стародубцева Г. П. 1913 г.р., Шеховцова Е. Н. 1913 г.р., Шабанова Е. С. 1918 г.р., Радуктова Е. Л. 1912 г.р., Стародубцева Е. М. 1911 г.р. В нотный пример взяты: 5 канал (запев), 6 канал (две певицы) и добавлены некоторые детали многоголосной ткани из других каналов. (Каб. нар. муз. И. № 1805—1810 Андриянова Т. и Щуров В. М. в 1992 г.) Р. 14706-17713

6. «Ни с под гор сонца». Записана в 1987 г. Савельевой Н. М. в с. Приморское Килийского р-на Одесской обл. Украины. Исп.: Андриянова Н. Р.

1942 г.р., Константинова А. Д. 1927 г.р., Севастьянова А. А. 1926 г.р., Тарасова А. А. 1934 г.р., Гранич А. И. 1928 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 2776–8 Савельева Н. М. в 1988 г.)

7. «Ой, сборы, сборы». Записана в 1993 г. Савельевой Н. М. и студ. МГК в с. Клиницы Кировоградской обл. Украины. Исп.: Шаркова П. И. 1936 г.р., Емельянова Л. А. 1926 г.р., Емельянова А. Л. 1934 г.р., Емельянова П. Ф. 1922 г.р., Степанова Е. А. 1929 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 3373–1 Савельева Н. М. в 1993 г.)

8. «Все не конечком дорожка уторена». (Балашов Д., Красовская Е. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. — Л., 1969. — № 11.)

9. «Ой, не разжалочка Верочка». Записана в 1967 г. Чернышовой М. Б. и студ. МГК в с. Карпиловка Новозыбковского р-на Брянской обл. Исп.: Садоха А. Г., Байбакова М. Т. (Каб. нар. муз. Р. № 977–22 Жалковская З. и Ржавинская Н. Е. в 1967 г.)

10. «Пусти, сваточка, в хаточку». Многоканальная запись в 1975 г. Савельевой Н. М. в Москве коллектива из с. Верещаки Новозыбковского р-на Брянской обл. Исп.: Ковалева Н. Н. 1932 г.р., Иванишко Е. С. 1915 г.р., Пылянок А. И. 1925 г.р., Шавкун Н. В. 1935 г.р., Пугач Н. П. 1938 г.р., Шендрик У. Д. 1904 г.р., Шинкаренко У. Г. 1932 г.р., Сергеев А. Н. 1922 г.р., Пугачева Н. П. 1927 г.р., Асташко Н. Я. 1930 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 1566–1575 Савельева Н. М. в 1981 г.)

11. «Торгуйся, братец». (Листопадов А. Песни донских казаков. — М., 1954. — Т.5. — № 212.)

12. «Ой боры, боры». (Грампластинка «Песни Дона и Кубани» С 20–23399–04, «Мелодия», 1986. — с. Белая Глина Краснодарского края. Расш. Савельева Н. М. в 1992 г.)

13. «Горело поле». (Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. — М., 1987. — Пример 145.)

14. «Уж вы сборы». Записана в 1991 г. Савельевой Н. М. и студ. МГК в с. Черноречье Оренбургского р-на Оренбургской обл. Исп.: Чекрыгина Н. Н. 1920 г.р., Шукина П. И. 1924 г.р., Чеканина Т. П. 1929 г.р., Кропотина А. М. 1938 г.р., Вотивцева А. А. 1929 г.р., Кувшинова А. В. 1924 г.р., Бессонова А. Н. 1924 г.р., Крюкова Е. И. 1929 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 3266–1 Савельева Н. М. в 1991 г.)

15. «Убита дороженька ковриком». Записана в 1974 г. Савельевой Н. М. и студ. МГК в с. Куркуль Алексеевского р-на Татарстана. Исп.: Захарова М. А. 1906 г.р., Захарова Ю. С. 1929 г.р. Для удобства сравнения пример транспонирован на малую секунду вниз. Каб. нар. муз. Р. № 1455–1. Коляда Е. и Савельева Н. М. в 1974 г.

16. «Полюшко, поле». Записана в 1974 г. Савельевой Н. М. и студ. МГК в пос. Алексеевское Республики Татарстан. Исп.: Базанова М. А. 1923 г.р., Базанова А. А. 1921 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 1457–11 Савельева Н. М. в 1992 г.)

17. «Ходила свет девица». (Новикова А., Пушкина С. Русские народные песни Московской области. — М., 1986. — № 36.)

ОБ УСТОЙЧИВЫХ И ИЗМЕНЧИВЫХ ЭЛЕМЕНТАХ ФОРМЫ В ЗАПАДНОРУССКОМ ПЕСЕННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

(на примере смоленской народной певицы Е. Е. Азаренковой)

Специфика устности традиции, как неотъемлемое свойство музыкального фольклора, всегда интересовала исследователей. Устность, как единственный в древности способ общения, воздействует на более позднюю культуру письменного периода, нередко допускающую определенную степень свободы¹.

Нам представляется ошибочной трактовка устного способа передачи, как менее устойчивого в сравнении с письменным. Будучи первоначально связанной с ритуальной обрядовостью, устность предполагала передачу всего комплекса неизменных сакральных форм поведения, тесно переплетавшихся у древних народов с бытом. Постоянство, канонизированность отличают устную традицию от письменной, которая, оторвавшись от священнодействия, дала множественность стилистики, форм и индивидуальных композиций. Различие вариантов устной традиции в противоположность письменной имеет в своей основе, как правило, не различие направлений и творческих замыслов, а результат сохранения местной традиции и ее обогащения, связанного, в частности, с миграцией носителей культуры.

Устность, таким образом, предполагает наличие двух противоположных тенденций — устойчивости и изменчивости. При этом «свобода исполнителя» — если проследить пути развития традиции на протяжении достаточно большого отрезка времени — окажется второстепенной категорией в сравнении с каноном.

Сочетание устойчивости и изменчивости рождает явление, свойственное устной традиции и определяемое термином «варьирование». В отличие от вариаций, под которыми подразумеваются форма и метод развития темы, и импровизации — сиюминутного сочинения, термин «варьирование» предполагает лишь воспроизведение варианта песни народным исполнителем. Очевидно, что каждое новое исполнение будет чем-то отличаться от предыдущего, сохраняя однако важнейшие качества, благодаря которым исходный вариант легко узнается и его можно неоднократно повторять.

Из всех «неоднородных и неоднородных» понятий варианта, возникающих «по разным причинам» и касающихся «самых различных пе-

¹ К примерам, предполагающим множественность трактовки, можно отнести традицию генерал-баса, а в XX веке — алеаторику, джазовую импровизацию и др.

сенных элементов²», нас будет интересовать лишь вопрос воссоздания песни одним исполнителем. Нам представляется, что как локальный стиль, так и индивидуальная исполнительская манера одаренной певицы являются отражением более широких исполнительских правил. В отдельных образцах всегда можно видеть частное проявление региональных стилевых закономерностей. Можно также с известной долей допущения рассматривать данный конкретный пример, как отражение более общих моментов традиции. Это позволяет в пределах статьи, ограничившись беглым рассмотрением теории варьирования, сократить привлекаемый материал до рамок одной исполнительской манеры.

В качестве творчески яркой личности нами была выбрана Евдокия Евдокимовна Азаренкова (1921 г. р.). Уроженка деревни Баньковщина Монастыршенского района Смоленской области, эта исполнительница своим пением преподносит нам замечательные образцы западно-русской традиции. Обширный репертуар, которым владеет Евдокия Евдокимовна, насчитывает свыше четырехсот песен и включает все жанры смоленской народной классики (в том числе наиболее древние календарные и свадебные песни), а также поздние пласты городской и современной песни.

Пение Е.Е. Азаренковой отличает своеобразие исполнительского стиля³ (в частности, высокий звонкий регистр), чистота интонации и одновременно определенная степень типизированности, что позволяет в ряде случаев делать выводы обобщающего характера. Сохранность и обширность репертуара, обилие песен на типовой мотив, а также полнота звукозаписи (все было записано целиком, до конца)⁴ дали в совокупности прекрасный материал для исследования, проведения сравнительного анализа различных вариантов.

Перед тем как рассматривать чрезвычайно многообразные приемы и способы варьирования, следует остановиться на особенностях песенной традиции региона. Наиболее характерной чертой и смоленского фольклора в целом, и ее отдельной ветви — «монастыршенского пения», и конкретно стилистики деревни Баньковщина является связь с земледельческим календарем. Календарность, как принцип мышления, проявляется в «приуроченности» песен самых разных жанров, исполнявшихся в строго регламентированный период года. Как более старые,

² См.: Земцовский И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии: Опыт этномузыковедческой постановки вопроса//Актуальные вопросы современной фольклористики. — Л., 1980.

³ Исполнительница покинула родное село в возрасте семнадцати лет. Благодаря исключительной памяти, а также любви к народной песне, побуждавшие ее петь при самых различных, порой нелегких жизненных обстоятельствах, Евдокия Евдокимовна прекрасно сохранила весь свой репертуар.

⁴ Звукозапись песен была выполнена В.М. Щуровым, нотные расшифровки — автором настоящей статьи.

так и относительно поздние песни могут или соседствовать при исполнении (например, в период зимних вечеринок), или вытеснять друг друга (скажем, весной преобладают древние заклички, а летом, наоборот, — лирика). И даже свадебный обряд, стоящий несколько особняком из-за его специфической роли, тоже преимущественно совершается осенью, после окончания полевых работ.

Календарность сказывается, также, и на музыкальной стилистике. Будучи одним из старинных пластов, календарная песня является как бы стержнем, вокруг которого группируются остальные жанры. Даже при самом поверхностном знакомстве с фольклором Смоленщины нетрудно заметить такие черты архаики, как преобладание узкого амбигуса, отсутствие внутрислогового распева и др. Воздействие календарной стилистики на более поздние жанры дает нам возможность с этой точки зрения рассматривать, в частности, принципы формообразования и варьирования напевов.

Одна из наиболее ярких особенностей смоленской музыкальной ритмики заключается в обилии фермат. Распространенность приема ферматирования (нам известны даже многоголосные образцы) дает основание предполагать закономерность его использования. Очень важной, на наш взгляд, является роль заключительной последней ноты, обычно самой протяженной. Устойчивость заключительной слогоритмической формулы (ямбическое окончание) приводит к явлению «заключительного словообрыва», когда текст не допевадается, а быстро договаривается в промежутке между строфами. Сочетание песенности и речитативности, строгой и свободной ритмики в окончаниях строф невольно вызывает ассоциацию с плачем невесты на свадьбе.

Пример 1



Нетрудно заметить, что в основе финальных растягиваний одного слога лежит трактовка исполнителем стихотворного текста, как тонического, с ударениями на третьем слоге от конца. Принцип тоничности акцентов особенно соответствует пятисложному размеру, к которому прибегали многие известные поэты, такие как Кольцов, когда хотели придать стихотворению неповторимый крестьянский колорит. Среди песен Е.Е. Азаренковой выделяется несколько весенних закличек с пятисложником на типовой напев с третьим от начала и конца акцентуемым слогом строки, неизменно растягиваемым путем ферматы.

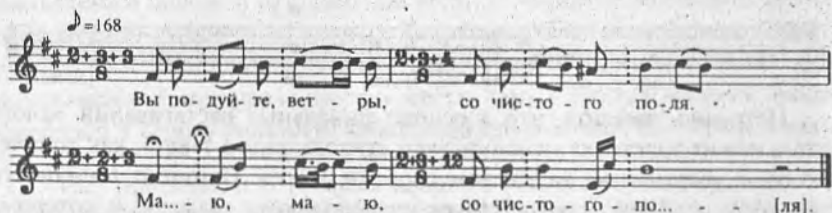
Пример 2



Помимо текстовых, решающими для исполнения оказываются общекомпозиционные и музыкальные закономерности. Интересным примером могут служить так называемые «майские» песни с припевом «маю». Все «майские» песни исполняются на типовой мотив. Помимо последнего выдержанного звука, за которым договаривается текст, в них есть еще одна дополнительная остановка в середине. Ее местоположение не случайно, так как она приходится на первый звук припева с меньшим количеством слогов (четыре, вместо шести) в сравнении с другими разделами.

Интересно и то, что фермата делит песню на две приблизительно равные части, составляя «ось симметрии». Расширение охватывает также конец второй строки — «серединную каденцию» в первой половине с остановкой на звуке *h* и короткой последующей связкой. Таким образом, в мелодии образуется музыкальная «рифмованность окончаний», тесно связанная со стихом. Когда в «серединной каденции» готовится заключительный «словообрыв», текст и музыкальная ритмика вступают в противоречие с мелодическим движением. Оно выражается в несовпадении «каденции» и «ложного словообрыва» на слове «маю». Это позволяет сделать незаметным деление песни пополам, вследствие размытости границ ее частей, а также подготовить заключение, где и мелодическая, и текстовая цезуры звучат одновременно.

Пример 3



«Квартовые колебания устоев» *fis-h* хорошо дополняют мелодическую и ритмическую структуры песни. При внешнем сходстве с тоникодоминантовым соотношением их роль, несомненно, другая. Думается, что применительно к календарным песням вряд ли уместно говорить о

принципах высокоуровневой ладовой организации, тем более, что встречаются и противоположные случаи преобладания нижнего, совпадающего со звуком доминанты, устоя. Для примера приведем песню «Сидит девка за столиком», где, как и в предыдущей песне, выделяются «каденции» — срединная и заключительная, взятие дыхания перед фермой в припеве, квартовое соотношение устоев. Эта песня относится к более позднему стилистическому пласту, в ней чувствуется танцевальность, однако, сходство структур и особенности распевания песен очень характерны.

Пример 4



В песнях с трехстрочной структурой также нетрудно проследить зависимость между местоположением фермат и делением песен на строки. Роль отдельных строк, как правило, неравнозначна и выражается во вступительном характере начальной строки или заключительном характере последней. Помимо обычных расширений заключительного долгого звука, они есть или после «зачина», или перед «дополнением». Трехстрочные песни более свободны в отношении исполнительской ритмики и могут или вообще петься без остановок, или, наоборот, содержать их в конце каждой строки. Одним из характерных примеров является песня «С под лесика, с под темного голуби летят» со знакомыми нам уже излюбленными мелодическими оборотами в «каденциях»:

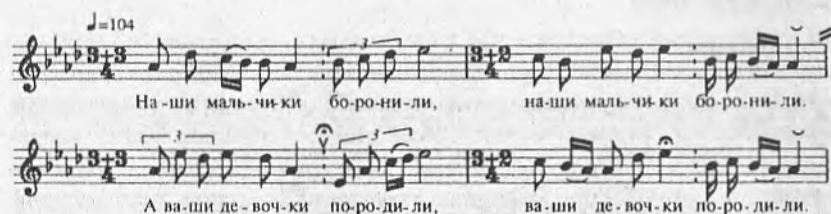
Пример 5



Большинство свадебных песен, как и некоторые календарные, представлены типовым напевом и его разновидностями. Двухстрочная форма песен (мел. АБ) с синтагматическим стихом 5+3 в исполнительской трактовке тяготеет к четырехстрочности благодаря остановкам на окон-

чании полустуиий, разрывающим музыкальные фразы. Отметим пока неравнозначность фраз как следствие разнообразности приемов исполнения. Первая строка второй строфы, отделяемая глубоким взятием дыхания от остальных, звучит, как зачин, в отличие от дальнейших фраз, следующих непрерывно и отделяемых друг от друга более слабыми цезурами за счет фермат на звуке ми.

Пример 6



Сопоставление ряда песен разных жанров позволяет выявить общие закономерности их строения, распространяющиеся как на формообразование, так и на ладовые и тематические особенности. Примечательно, что смоленский фольклор, будучи устной традицией, изначально связанной с ритуальностью, предполагает передачу не только всего комплекса неизменных сакральных форм поведения, но и музыкальных особенностей. В итоге необходимо признать, что несмотря на множественность жанров, главной закономерностью устной традиции, как уже говорилось, является ее постоянство, канонизированность, развитие вокруг одного «ядра». О том, насколько сильно может проявляться устойчивость народного музыкального мышления, дает представление следующий пример 7, в котором представлены песни самых разных жанров (для удобства сравнения они выписаны друг под другом в одной тональности).

Таким образом, можно выделить некоторые общие черты, встречающиеся в разных жанрах: свадебных, весенних, лирических и, с известными оговорками, в современных. К ним относятся: преобладание четырехстрочности с припевными словами в третьей строке (в трехстрочных песнях припев отсутствует); опора на квинтовый трихорд с преобладанием квинтового амбитуса (иногда может вводиться седьмая ступень сверху и снизу, а также нижняя субкварта, часто интонируемая речитативно); опора на I, IV и V ступени лада, которые при исполнении оказываются наиболее стабильными

в высотном отношении; стремление к пропорциональности частей песни по счетному времени, выражающееся в растягивании припевных слогов и, наконец, в наличии определенных «каденционных» оборотов с ферматированием, как правило совпадающих с окончанием обеих половин песни с четырехстрочной структурой.

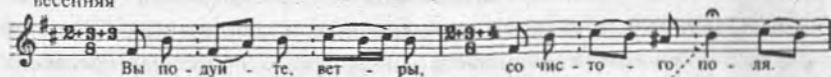
Устойчивость общекомпозиционных принципов изнутри подвергается многочисленным исполнительским изменениям, характер последних, впрочем, также подчиняется строгости неписаных правил. Исполнительская трактовка обычно бывает достаточно прихотливой, но и здесь есть четкие рамки, регламентирующие характер варьирования. Песня при самой разнообразной мелизматике должна не только легко узнаваться, но также вписываться в ансамблевое исполнение, при том, что одноголосие, безусловно, дает гораздо большую свободу. И хотя приемы и способы варьирования весьма разнообразны, здесь также выстраивается стройная система средств изменения исходного варианта. Композиционные особенности, возникшие «в процессе творения», заставляют по-новому трактовать роль мелких ячеек, мотивов и даже отдельных звуков и пауз в целостной форме.

Наиболее устойчивыми, мало подверженными изменениям являются начальные разделы, а также «каденционные участки» песен. Показательны в этом плане заключительные тоны (например, песня «Ай дай, Боже, нам коляда ждатель»), их продолжительность, колебания голоса, то, как покидается последний звук. Хотя смоленский материал, в отличие, скажем, от брянского с его характерным гуканием, не имеет столь же ярких приемов завершения строфы, устойчивость и неизменность окончаний говорят о том, что перед нами один из важнейших стилистических признаков исполнительской традиции.

В начале песни — второй по значимости зоне в строфе после ее окончания — обычно содержится интонационное ядро песни, выкристаллизовываются лад, ритм и другие существенные параметры. Изменение начал строф, а иногда и фраз, встречается довольно редко и бывает связано, например, с исключительным местоположением строфы или изменением количества слогов в стихотворном тексте. Единобразие начал строк может сочетаться с ладовыми особенностями. Одной из таких характерных стилистических особенностей является своего рода «плагальность» — последование I, V и IV ступеней лада, готовящее завершение строфы. Иллюстрацией к этому может служить

Пример 7

весенняя



весенняя



лирическая



лирическая



свадебная



лирическая



лирическая



лирическая



лирическая



лирическая



современная



Ма - ю, ма - ю, со чис - то - го по... [ля].
 А - ха - ха Бо - га ду - ха свят.
 ай чуть - чуть, гдс в де - рев - не пьют.
 Ой, как хма - р - ный де - нёк.
 ой, про - ле - та - - ст
 ой, в зе - лё - ном са - ду.
 Ой, хмель нас не бя - рёт.
 Ой, не мо - гу я в го - ре жить.
 ой, а я то - по - ро - - нёк.
 ле - тят, го - лу - би ле - тят.
 тишь на фрон - т да - лё - кий, я ме - ди - цин - ско - ю сест - рой.

песня «Ты дума», где смещение центра тяжести совершается мелодическими средствами путем смены движения.

Пример 8

ты ду-ма мо-я, ду-ма, ты ду-ма мо-я, ду-ма, ве-ли-ка-я ом-ла

песь день то-н же ду-ме, ес-ли б к э-то-н же ду-ме, мо-я ма...

а-ли ту та м-не жи-ти, [ту] та м-не жи-ти, са-ма

ма-ти ра-ду, доч-ка де-тей

[вы] -ры-стий де-тей, [вы]ры-стий де-тей

[ли] -ти-т ку по-шлешь

В противоположность основным, «второстепенные», развивающие разделы формы более мобильны. Они занимают срединное, промежуточное положение. В них происходит обычно оживление движения, насыщение мелизматикой, расширение звукоряда. Количество мелодических вариантов в этих эпизодах несравнимо больше (см. пример 8).

Полностью раскрыть зависимость интенсивности варьирования различных частей песни от их местоположения в форме представляется нам проблематичным из-за множественности приемов исполнения, индивидуальности каждой песни, изменчивости стихотворного размера и др. Тем не менее, рассматривая приемы и методы варьирования, мы условно выделяем следующие типы: ритмическое варьирование, высотное варьирование и мелодическое варьирование.

Ритмическое варьирование, связанное как с расширением, так и с дроблением длительностей, может быть вызвано изменениями в стихотворном тексте. Кроме того, оно предполагает и определенную исполнительскую свободу. Это касается, в первую очередь, фермат и пауз, которые, хотя и находятся обычно в строго отведенных местах, однако, по своей продолжительности в известных пределах могут отличаться одна от другой. Иногда в процессе пения можно наблюдать постепенное «разрастание» или «свертывание» отдельных длительностей, что больше, очевидно, характерно для однополого. Однако, встречаются случаи приблизительного равенства фермат, что вместе с их регулярной повторяемостью говорит об устойчивом характере подобного рода ритмических отклонений.

Ритмическое дробление может быть связано с первыми затактовыми звуками, порой не имеющими определенной высоты и тяготеющими к речевому интонированию. Эти качества сближают их с окончаниями песен. Их возникновение, однако, связано не столько с необходи-

мостью окончить слово, «договорив» лишние слоги, не вписывающиеся в напев, сколько подготовить звучание основного текста, добавив перед ним междометие.

Увеличение количества слогов текста и «огласовки согласных» также могут быть причинами ритмического дробления. Но их функция оказывается двойственной и, наряду с возникновением нового варианта, они в других случаях способствуют сохранению старого. Например, в песне «Сидит девка за столиком» с обычным расположением «зоны варьирования» в серединной части наблюдается своего рода противоречие местного диалекта и музыкальной ритмики. В двух вариантах дробления, образовавшихся в результате одной и той же «огласовки» («У ка-р-ты прой-грал»), в первом случае появляется новый вариант мелодии, а во втором — сохраняется стабильно устойчивое завершение.

В нашем примере более важным, нежели ритмика, является четкость структуры, «мелодическая рифмованность» (песня содержит «двойное окончание»: «ложное» — перед запевом и «истинное» — в конце строфы), а также единообразие начальных мотивов-импульсов (gis-cis-h; gis-h-cis; gis-gis-cis-h) с тонкой «игрой длительностью» их начального звука в зависимости от местоположения фраз. Помимо различия в длительности начального слога (♩ — в «экспозиционном разделе», ♩ — в «серединном», ♩♩ — в «заключительном»), большую роль играет и мотивное строение с появлением «каденционного хода» (V, IV, I) на границе припева и заключительной фразы. Как видим, ритмике слогов здесь противопоставляется сложный комплекс музыкальных средств и общекомпозиционных приемов, а мелкое ритмическое варьирование оказывается подчиненным структурным закономерностям (см. пример 4). Текстовое обновление, таким образом, не всегда вызывает мотивные изменения, что объясняется общими закономерностями строения.

Высотное варьирование или подмена отдельных тонов, как правило, не ведет к расширению амбитуса, для большинства песен лежащего, как уже указывалось, в пределах квинты. Это, в свою очередь, ограничивает количество звуков в мотивах. В смоленской традиции преобладает два типа подмены тонов — квартово-квинтовый и терцовый. С квартово-квинтовой подменой в общем виде мы уже встречались, когда речь шла о равноправии устоев песен. На уровне мотивов такая подмена ощущается, как конструктивная особенность ладового образования. Как и в случаях с другими музыкально-выразительными средствами, она составляет устойчивую (хотя и изменчивую) часть мотивно-тематического строения. Сочетаясь с закономерностями ритмики и строфики, квартово-квинтовая подмена может приводить к очень изящной «зеркальной симметрии» мотивов.

Пример 9



Варианты начал первых строк



Варианты начал вторых строк



В основе терцовой подмены лежит эффект звукового следа, а частным случаем ее является опевание. Опора на крайние точки амбитуса ведет к заполнению квинты посередине терцовым звуком. Терция, однако, в противоположность другим ступеням лада, обычно нестабильна по высоте, особенно если этот звук рассматривается как вспомогательный по отношению к другим. Ладовая переменность и характерное для смоленских песен «мерцание терции» объясняется, в частности, неоднозначностью ее трактовки (см. пример 9).

Мелодическое варьирование связано с мелизматикой и неустойчиво по характеру. Интересно, однако, что в ряде случаев можно наблюдать «рождение», «развитие» и «смерть» на протяжении песни какого-либо форшлага, мордента или трели.

В чистом виде ни один из трех названных способов изменения исходного варианта не встречается. Особенностью русской песенности является именно их сочетание. Неизбежна условность классификации способов варьирования, поскольку при линейном мышлении постоянно происходит переосмысление функций отдельных тонов. Нельзя не согласиться с Т.С. Бершадской, которая, говоря о легкости модулирования в условиях одноголосия, отмечает, что «реакция восприятия, вызываемая такой модуляцией, значительно менее активна»⁵, а на уровне мотивов, в отношении изменения «местных функций» отдельных тонов наше внимание может остаться к ней почти безучастным. Однако мелодическая структура в любом случае организуется по принципу многоуровневой «ударности» и «неударности», устойчивости и неустойчивости отдельных тонов.

Пример 10



⁵ Бершадская Т.С. К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни//Проблема лада. — М., 1972. — С. 183.

В данном примере приводятся все варианты начала второй строки песни «Не кладите меня, братцы», которые условно можно разделить на основной вариант (62), его производное с терцовой заменой (63), мелодическое усложнение варианта 63 (61), ритмическое усложнение с терцовой заменой второго звука варианта 62 (64), объединение вариантов 62 и 63 (65). Сумма всех вариантов, а также многоголосные модели данного мотива показаны на следующей схеме:

Пример 11

Как видим, отдельные элементы многоголосия, характерные для русской песенности, такие как параллельные секунды, «сталкивания» голосов и т. д., легко получаются при помощи такого рода «моделирования». Понятно, что диссонансы между голосами будут звучать достаточно чисто из-за функциональной дифференцированности различных тонов. Обычно суммирование вариантов не может дать представление о реальном многоголосии, которое будет прихотливее даже в случае исполнения песни ансамблем из-за различий «формул варьирования» его участников. Особенно это касается песенной традиции с контрастным многоголосием, где подобное суммирование может дать лишь самое поверхностное представление об одном из пластов хоровой фактуры. Однако для смоленской традиции, основу которой составляет «гетерофония унисонного типа»⁶, можно сделать исключение из общего правила, проведя реконструкцию многоголосия по вариантам строф песни, спетой одним исполнителем.

На уровне песни принципы варьирования действуют иначе, иногда противоположно варьированию на уровне строф. Если начало и конец строфы являются показательными с точки зрения устойчивости, то окончания и начала песен могут иметь индивидуальную трактовку. Крайние строфы нередко выделяются, и в этом случае появляются особым образом оформленные зачин и окончание. Порой выделение строф не носит ярко выраженного характера и обращает на себя внимание только при сравнении многих вариантов на типовой напев (см. пример 6).

⁶ Щуров В.М. Стилиевые основы русской народной музыки. — М., 1997 (в печати)

вание говорить об особой форме песни с «размыванием» граней строк. В результате «разорванности строфы» с окончанием первого раздела на устойчивом звуке, предельно ясная структура $\Delta\text{Б} \Delta\text{Б}$ группировается по цепному принципу $\Delta\text{Ба} \text{аБа} \text{аБ}$, а форма оказывается близкой некоторым $\text{ААБ} \text{бВв} \text{вГ}$

«бесцезурным» плясовым. При этом первая, начальная строфа песни как бы «расширяется» за счет последующей, и песня получает развернутый «экспозиционный раздел».

Аналогичный метод «развернутого начала» наблюдается в группе весенних «майских» песен на типовой напев (см. пример 3), причем, в отличие от свадебных, цезура, присутствующая здесь с самого начала, вуалируется в первой строфе не столько ритмически (путем некоторого сокращения длительности паузы), сколько мотивно (опевание звука h в первой строфе, благодаря которому достигается мелодическое «преодоление цезуры, заменяется в дальнейшем квартным каденционным ходом).

Сопоставив данные примеры, оказалось возможным говорить об определенной песенной структуре, законам которой подчиняется мелодическое и ритмическое развитие. Можно, наверное, сделать вывод о вторичности этой формы и ее относительно позднем происхождении, о «наложении» двухстрофности, свойственной лирическим песням; на древние формы песенных и хороводных.

Тяготение к развернутости, что связано, очевидно, с воздействием жанров церковной и профессиональной музыки, партесного концерта, пения кантов и псалм, заметно и в лирических песнях, и в песнях с балладным сюжетом, и даже шуточных. Общей целью изменений на уровне композиции является преодоление периодичности строк, их перегруппировка, достигаемая при помощи функциональной неоднозначности различных разделов. В песне «Червона калина», например, средствами варьирования создается эффект противопоставления устойчивого «вступительного экспозиционного раздела» и последующей динамичной развивающей «основной части» (в первой строфе мелодическую основу составляют нисходящие ходы от IV ступени к I — типичное для данной традиции заключение; далее — восходящее направление движения — «зеркальное отражение» исходной интонации):

Пример 12





В другом случае можно наблюдать остановку движения к концу, за счет появления структуры «дробления с замыканием». Примером формирования такой структуры может служить песня «В понедельник я банюшку топила», в последних строках которой происходит смена размера (4/4 вместо 6/4), убыстрение тактовой пульсации, сокращение фраз и усиление их контраста, оставляющее впечатление динамизации движения и последующего прочного завершения.

Пример 13

строфы 1-3:



строфа 4:



строфа 5:



Наконец, нельзя пройти мимо так называемого становления песни — формирования устойчивого варианта по мере развития сюжета. Оно может преследовать различные художественные задачи от чистой импровизационности до подчеркивания смысловых акцентов

стихотворного текста, например, отделения слов рассказчика от прямой речи, где устанавливается основной вариант напева.

Пример 14

$\text{♩} = 100$

1. Про-во-жа-ла ма - ти сы-н-ку ю до - ро-гу.

мо-ло-ду не - вест - ку брать бе-до-во лё - ну.

Не вы-бе-решь лё - ну, не вы-бе-решь лё - ну

ня и-дешь-ты до до - му.

Вследствие сиюминутности исполнения встает обоснованный вопрос о степени случайности или, наоборот, устойчивости приемов тематического преобразования. В некоторых случаях, как, например, в песнях на типовой мотив, стабильность напева не подлежит сомнению; в других, интересно было бы провести ряд повторных записей, исключающих элемент случайности. Впрочем, уже сейчас можно говорить о существовании методов варьирования канона и о строгости неписанных правил «подлаживания» песни. Многое из того, что поначалу кажется свободным волеизъявлением исполнителя, на деле оказывается сложным комплексом различных, исторически значимых тенденций песнетворчества. Параллельно с языковым обогащением, а иногда «вербальным унифицированием»⁷ текста, заметным при длительном знакомстве с исполнителем, напев также подвергается трансформации. Это сказывается во взаимодействии законов горизонтали и вертикали, в структуре многоголосия, в присутствии в скрытом виде признаков других жанров, стилей или форм. Исследование всего комплекса методов варьирования может наметить еще один путь к снятию поздних напластований, а также в отдельных случаях частичной утраты традиции позволяет найти ключ к фрагментарной ее реконструкции.

⁷ Например, наблюдается утрата особенностей местного диалекта. В частности, при повторении через несколько лет записи песни «Было у тещи семь зятьев», слова «киск» и «пужечка» были заменены на «лалочку» и «кнутик».

НЕКОТОРЫЕ СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И СТИЛЕВЫЕ ЧЕРТЫ ВОРОНЕЖСКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ПСАЛМЫ

В настоящей работе предлагается рассмотреть образцы народно-песенного творчества, называемые псалмами и зафиксированные сотрудниками Лаборатории народной музыки Московской консерватории в Воронежской области в 1970–1990 годах. Данные примеры по ряду признаков представляют собой песни достаточно позднего происхождения, впитавшие жанровые особенности и принципы построения различных народных стилей и направлений XVIII–XX столетий. Но, вместе с тем, в процессе полевых записей и последующего более детального изучения мы пришли к выводу, что следует отнести к ним, как к неординарному фольклорному явлению.

Псалма (сальма — так этот жанр называют местные жители) или фольклорная псалма, по-видимому, так точнее будет назвать центральный объект нашего внимания — это двух- или трехголосная песня на религиозный сюжет, предназначенная для домашнего музицирования в дни религиозных праздников, похорон, поминок. Она принадлежит к народной полуустной традиции, так как исполнители поют фольклорную псалму по рукописным тетрадам, где записано, как правило, до нескольких десятков текстов. Эти тексты распеваются на несколько типовых напевов, хотя каждая псалма может иметь и свой напев. Иногда певицы, исполняющие фольклорную псалму, не поют (или отказываются петь) песни других жанров. В таких селах можно найти два разных вокальных ансамбля, один из которых поет только псалмы, а другой — «мирские» песни.

В этой статье предполагается проанализировать структурную организацию фольклорной псалмы в ее связях с другими историческими и современными песенными жанрами, рассмотреть влияние этих жанров на стилистику, формообразование, гармоническое, метро-ритмическое строение фольклорной псалмы.

Прежде всего нам надо указать на такое явление, как кантовая культура, прочно вошедшая в XVII–XVIII столетиях в быт славянских народов. Канты и псалмы, оказавшись «значительным выражением западных влияний»¹, которые были «очень своеобразно преломлены на славянской почве»², поначалу явились как профессиональное новшество, создаваемое выдающимися писателями и музыкантами своего

¹ Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. — М., 1938. — Вып. I. — С. 226.

² Там же.

времени (например, «Псалтырь» Полоцкого и Титова). Но по мере распространения «сделались музыкой бытовой»³. Эволюционируя от «духовных псалм к панегирическим кантам и лирическим кантам-песням»⁴, этот жанр постепенно превращается в полупрофессиональный. Музыка кантов «не только переписывалась из сборника в сборник, но и передавалась устным путем»⁵, создавая многочисленные варианты одного и того же напева. Так кант попадает в народную среду, подвергаясь значительной трансформации. Он все больше впитывает характерные черты городской и крестьянской песенности, в связи с чем меняет свой музыкально-стилистический облик и превращается в один из жанров народной традиции, а именно — в фольклорную псалму⁶.

Фольклорная псалма находится в прямой взаимосвязи с русским духовным стихом, являясь его современной трансформацией⁷. Период XVIII–XX столетий Л. Солощенко назвала временем «новых стилистических норм и угасания традиций фольклорного духовного стиха»⁸. «Отсутствие четкой закреплённости за жанром... сделало духовный стих максимально открытым для влияний»⁹. Духовный стих «вбирает в себя элементы и стилистическую организацию параллельно существующих жанров»¹⁰. Возникают «жанровые вариации»¹¹ или «трансформация

³ Ливанова Т. Указ. соч. — С. 227.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Вот что пишет об эволюции канта составитель сборника «Украинский кант XVII–XVIII веков» Л. В. Ивченко: «В процессе бытования канта можно выделить три следующие стадии: возникнув в грамотных слоях городского населения, канты постепенно распространяются в самых широких слоях третьего сословия (нижнее духовенство, школяры, купцы, мещане) и крестьянства. Наконец, канты переходят в песенный фольклор». (См.: Украинський кант XVII–XVIII століть / Под ред. Л. Івченко. — Київ, 1990. — С. 11.)

⁷ М. Рахманова классифицирует псалмы в своей систематизации как один из видов и этапов развития духовного стиха. (См.: Рахманова М. Духовный стих. Взаимодействие устной и письменной традиции // Музыкальная культура Средневековья. — М., 1992. — Вып. 2.) Л. Солощенко указывает на «жанровые вариации» старообрядческого духовного стиха (духовный стих — романс, духовный стих — пляска), объясняя это синтезом крестьянского и городского фольклора в традиции старообрядческой культуры. Такое же явление мы встречаем и в фольклорной псалме. Л. Солощенко относит эти образцы к жанру духовного стиха, как к одной из его традиций, определяя одну из функций духовного стиха в культуре, как «дифференциацию по бытовому употреблению». (См.: Солощенко Л. К проблеме типологии традиций русского духовного стиха // Музыкальная культура Средневековья. — М., 1992. — Вып. 2.) Вообще, трудно провести четкую границу между фольклорной псалмой и духовным стихом в их современной интерпретации. Очень часто эти понятия сливаются. Например, Б. М. Добровольский и В. В. Коргузалов называют песни с классическими текстами духовных стихов, такие как «Плач Иосифа прекрасного» и «Иосиф-царевич» псалмами XVII века. (См.: Добровольский Б. М., Коргузалов В. В. Былины: Русский музыкальный эпос. — М., 1981. — С. 444.)

⁸ Солощенко Л. Указ. соч. — С. 20.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. — С. 210.

жанра»¹². Анализируемые нами образцы можно отнести к тому периоду, когда духовный стих, впитав максимум элементов «параллельно существующих жанров» в области стихосложения, музыкального языка и формообразования, претерпел сильные изменения. Но в области общей тематики и сюжетики сохранил свою «ориентированность (и это есть константа жанра) на мироустройство (Бог — человек), выражение фундаментальных основ бытия»¹³.

Образцы с силлабическим стихосложением и соответствующей ему мелодико-ритмической организацией напева сами исполнители часто называют не псалмами, а духовными стихами, что находит прямое подтверждение в песенных текстах (примеры 1, 2).

Трансформацию же духовного стиха можно проследить на следующих примерах. В основе текстов фольклорных псалм «Пророки пророчили» (пример 3) и «В городе Риме я родился» (пример 2) лежат сюжеты духовных стихов XVII века «Плач Богородицы» и «Алексей, Божий человек». Если в первом случае силлабический стих сочетается с типичной мелодикой городского романса, то в примере 2 силлабика превращается в силлабо-тонический рифмованный стих, но с точным сохранением всех имен и хода событий в тексте. Эпический жанр превратился в песню. Содержание былинного стиха интерпретировано в бытовом рифмованном стихотворении. Таким образом, налицо трансформация и в напеве, и в стихе. Но позднее композиционное решение не есть худшее. оно — другое. Оба решения тесно связаны со своим историческим временем.

Среди других жанров, также оказавших немалое влияние на структурные и стилевые особенности фольклорной псалмы, необходимо отметить городскую романсовую лирику XIX–XX веков и, как ее разновидность, русскую революционную песню. Во многих фольклорных псалмах присутствуют почти все атрибуты жанра городского романса: силлабо-тоническое стихосложение, гомофонно-гармонический склад фактуры со строгой подчиненностью мелодической линии чередованию гармоний, квадратность и периодичность в формообразовании, мажорно-минорные лады с центральным элементом — консонирующим трезвучием, тактовая ритмика, симметричные размеры (двухдольные и трехдольные), цезуры и распевы за счет основного счетного времени (примеры 5, 7).

Если обратиться к работе А. В. Рудневой «Строфическая организация народных песен», то ее классификацию городских песен «по типу строения музыкально-поэтической строфы»¹⁴ можно целиком приме-

¹² Солощенко Л. Указ. соч. — С. 211.

¹³ Там же.

¹⁴ Руднева А. В. Строфическая организация народных песен // Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории музыкального фольклора. — М., 1994. — С. 62.

нить к структурному анализу большинства фольклорных псалм. В этом случае первый (основной) тип строения псалм четырехстрочный, «с развитым мелодическим и ритмическим строением строфы»¹⁵. Типичная его формула: напев АБ ВГ . Этот тип псалм имеет стих АБ ВБ

множество вариантов строения и сочетания стиха и напева путем различных видов повторений мелодических фраз и строк стиха (пример 5). Второй тип — пятистрочные псалмы, образовавшиеся за счет повторения последней строки стиха и напева. Третий тип — шестистрочные фольклорные псалмы с повторением двух последних строк в качестве «хорового припева» (пример 7). И последний, четвертый тип построения фольклорной псалмы Воронежской области среди имеющихся записей — «самый развитый тип городской песни, двухчастный, в котором первая часть — строфа, с постоянно изменяющимся текстом, имеет значение запева и вторая часть — тоже полная строфа, с изменяющимся текстом, имеющая значение припева»¹⁶ (пример 8).

Как указывалось выше, существуют и другие параллели между фольклорной псалмой и городской лирикой. «В конце XVIII — начале XIX веков в городской песенной традиции, наряду с гармоническим трехголосием кантового типа, массовое распространение получает также гармоническое двухголосие. Чаще всего при этом «оба голоса движутся параллельными терциями или секстами»¹⁷. Именно так изложено подавляющее большинство фольклорных псалм при исполнении их несколькими певицами.

Что касается наличия общности ритмических форм городской песни и фольклорной псалмы, то можно отметить присутствие пунктирных маршевых (пример 7) и вальсовых (пример 5) ритмов в обоих жанрах. Часто мелодика фольклорной псалмы является вариантом того или иного городского романса (примеры 5 и 6 с городским романсом «По Дону гуляет казак молодой») или революционной песни (пример 7).

Этот тип фольклорной псалмы, примыкающий ближе всех к жанру городской лирики, наиболее поздний по происхождению, можно назвать городской песней или романсом на религиозные тексты.

Рассмотрим теперь другие жанры, сыгравшие немалую роль в становлении организации и стилистики фольклорной псалмы.

Крестьянская песенность повлияла на фольклорную псалму в области расшатывания силлабо-тонических структур, наличия несимметричных размеров, стихосложения (встречается цепная форма стиха:

¹⁵ Гуднева А. В. Указ. соч.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. — М., 1964. — Вып. 2. — С. 51.

АБВГ — первый куплет, ВГДЕ — второй куплет). В ряде фольклорных псалм наблюдаются переменные и натуральные лады. VII натуральная ступень присутствует в каденциях многих минорных псалм (примеры 4, 10). В анализируемых жанровых образцах встречается и миксолидийский мажор (пример 11). Фольклорную псалму с крестьянской песней роднит тенденция к увеличению счетного времени за счет распетости слогов (примеры 4, 6, 10). В этих случаях налицо расшатывание квадратности структур фольклорной псалмы.

Очевидно также влияние лирической украинской песни на фольклорную псалму¹⁸. Воронежская область является одной из пограничных областей между Россией и Украиной. Этнически она представляет собой «переход» от одного народа к другому, что выразилось в характерном — «смешанном» — расположении русских и украинских сел. Несмотря на то, что Воронежская область административно принадлежит России, украинцы достаточно густо населяют ее не только по границе Украины с Россией, но и образуют целые очаги украинской культуры в районах, приближенных к центру области. При этом характерна четкая дифференциация обеих культур, обособление, сохранение языка и традиций русских и украинцев независимо от местоположения и величины их селений.

Фольклорная псалма значительно чаще встречается в украинских селах, нежели в русских. Поэтому в области формообразования, мелодики прослеживается ее тесная взаимосвязь с украинской лирической песней. Однако подавляющая часть псалм поется на русском языке, хотя сами исполнители — украинцы и родной их язык, соответственно, украинский. Но если украинцы свои религиозные песни называют только сальмами, то в русских селах Воронежской области, вместе с псалмами, их часто именуют духовными стихами.

Для воронежских псалм очень характерна, наряду с четырехстрочной, трехстрочная структура стиха. Она непосредственно примыкает «к типичным для украинской лирической песни нечетным формам строения песенной строфы»¹⁹. Лирической украинской песне присуща «повторность одной из стиховых строк (первой или второй)»²⁰. Таким образом, путем повторения из двухстрочной образуется трехстрочная строфическая форма (примеры 4 и 9). В области мелодики ряд интонаций (в примере 1 восходящее движение по тоническому квартсекстаккорду и др.), а также параллельно-переменные лады роднят фольклорную псалму с украинской песней (пример 8).

¹⁸ Основная часть анализируемых псалм записана в украинских селах Воронежской области.

¹⁹ Попова Т. Указ. соч. — С. 54.

²⁰ Там же. — С. 56.

Еще одну параллель фольклорной псалмы с другими областями музыкального творчества можно найти в современном церковном обиходе. Подобное сближение достаточно естественно. Во-первых, исполнители псалм — люди верующие и хорошо знающие церковные песнопения; во-вторых, религиозная тематика фольклорных псалм интуитивно заставляет воспроизводить интонации культовой музыки. Многие авторы указывали на очевидную связь русских духовных стихов и эпоса в целом с культовыми песнопениями²¹.

Стоит обратить внимание на характерный фигурационный распев последних слогов в конце многих псалм. Это нарушает квадратную структуру формы, служит четким разделением формы на самостоятельные попевок, привносит ярко выраженную цезуру, в значительной степени нейтрализует песенно-романсовый элемент, несколько усложняет форму, создавая лишние счетные доли. Все это придает форме специфический облик, присущий именно псалмам. Если подробно рассмотреть мелодико-интонационную структуру этих распевов, то явственно можно заметить связь с подобными распевами в конце церковных гласов (примеры 12 а, 12 б, 4, 6, 9).

В некоторых псалмах встречаются несимметричные ритмы, что часто связано с особой манерой речитации, напоминающей церковное псалмодирование (примеры 6, 10, 11).

Фольклорную псалму роднит с церковным обиходом схожесть гармонического языка, хорально-аккордовый склад фактуры. В псалме «Из пустыни» (пример 2) прослеживается общий гармонический контур с шестым гласом. Общее можно найти и в присутствии в мажоре низкой VII ступени, намекающей на обиходный звукоряд (пример 11).

Очень любопытны так называемые припевы. Они исполняются в перерыве между псалмами. Иногда их поют после того, как пропоют все необходимые религиозные песни. «Припевы» близко примыкают к стилистике церковного обиходного пения (отсутствие размера, несимметричные ритмы, речитации, характерный гармонический контур), но, являясь произведением народного творчества, в церкви никогда не поются (пример 13). Для псалм в каденции примечательна

²¹ Б.М. Добровольский и В.В. Коргузалов указывают на сходство псалм «Плач Иосифа прекрасного» и «Иосиф-царевич» с интонационными элементами культовой музыки, а напев песни-притчи «Страшный суд», по их мнению, «почти не отличим ... от церковных погласниц». (Добровольский Б.М., Коргузалов В.В. Указ. соч. — С. 444.) Во вступлении в сборнику «Концерты Пятницкого с крестьянами» В.В. Пасхалов подчеркивает похожесть духовного стиха «Раставание души с телом» на русское церковное «обиходное» пение, а похожесть духовного стиха «О Деве Марии» — на церковное песнопение польских костелов. (См.: Концерты Пятницкого с крестьянами/Под ред. В.В. Пасхалова. — М., 1914.) На сходство русского эпоса с культовым пением указывает Н. Успенский в своей книге «Древнерусское певческое искусство» в разделах «Народные элементы в певческом искусстве Киевской Руси» и «Русское восьмьгласие». (Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. — М., 1965. — С. 50–96.) См. также: Гошовский В. У истоков народной музыки славян. — М., 1971; Владышевская Т. К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского песенного искусства//Музыкальная фольклористика. — М., 1978. — Вып. 2.

VII натуральная ступень. В церковных же песнопениях в заключительных оборотах всегда присутствует гармонический минор.

Подведем итог всему сказанному выше. Еще раз взглянем на фольклорную псалму в целом как на самостоятельный жанр народно-песенного творчества, со своими особенностями, характерными стилистическими чертами. Это — бытовая песня на религиозный текст, по сюжетной направленности восходящая к духовному стиху, полугородская, полукрестьянская, перекликающаяся с современным церковным обиходом, вобравшая в себя черты традиционной русской и украинской песенности. Жанр фольклорной псалмы надо понимать как гибкий синтез различных жанров XVIII—XX столетий, интересное соединение особенностей различных стилей, которые в отрыве от фольклорной псалмы кажутся несовместимыми. Это — один из жанров, очень уважаемый исполнителями и находящийся у них в весьма хорошей сохранности.

Фольклорная псалма, как эволюционирующий и трансформирующийся духовный стих, является религиозной неканонизированной формой самовыражения народа. Она излагается музыкальным и поэтическим языком XVIII—XX веков, понятным, доступным, в значительной степени родным для современного сельского населения, хотя (в хорошем смысле) несколько обыденно-бытовым, что является характерной чертой фольклорного стиля последних веков. В фольклорной псалме в очередной раз затрагиваются важные проблемы бытия, как взаимоотношения человека с другими людьми, с жизнью, смертью и Богом.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Пример 4

В го-ро-де Ри-ме я ро-дил - - ся, в нем я быс-тро воз-рас-тал, в нем я быс-тро воз-рас-тал.

Пример 5

Вот смер-ти вест-ник но-вый я-вил-ся пре-до мной. Я ви-жу гроб го-то-вый и са-ван кру-жев-ной.

Пример 6

Мы со-бра-лись все род-ны-е, при-шли ду-шу по-се-тить, при-шли ду-шу по-се-тить и на-ве-ки про-во-дить.

Пример 7

Не роб-чи на су-ро-ву-ю до-лю, крест тя-же-лый спо-кой-но не-си. У-по-вай же на бо-жи-ю во-лю, лишь тер-пень-я и ми-ра про-си.

Пример 8

Я за вас рас-пал-ся, мно-го пре-тер-пел. За дру-зей мо-лил-ся.



Пример 9



Пример 10



Пример 11



Пример 12



стихира 2-го гласа (окончание)



б)

ФП "Вот теперь меня простите" (окончание)



стихира 6-го гласа (окончание)



Пример 13



И. В. Вискова

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОТЯЖНЫХ ПЕСЕН БЫВШИХ УКРАИНСКИХ СЛОБОД НА ЮГЕ ВОРОНЕЖСКОЙ ОБЛАСТИ

Южные районы Воронежской области интересны для исследователя народного песенного творчества в первую очередь тем, что в непосредственном соседстве с русскими селами здесь расположена полоса бывших украинских слобод и хуторов со своеобразной музыкальной культурой, являющейся результатом взаимодействия украинской слобожанской, южнорусской и казачьей традиций.

Места эти, где Дон и его притоки пересекают мощные известняковые отложения, издавна получили поэтическое название каменная степь. Три столетия назад здесь скакала татарская конница, неся смерть и разорение в богатые южнорусские земли. Если до XVIII века натиск Орды сдерживался Белгородской засечной чертой, проходящей в этих местах через города Острогожск, Коротояк и Воронеж, то впоследствии необходимость укрепления границы Русского государства, а также потребность в освоении плодородных степных земель заставили создать новый рубеж — так называемую Украинскую засечную черту, находящуюся в междуречье Дона и Северского Донца.

Поэтому в середине XVIII столетия сюда направляются переселенцы из России и Малороссии, принося с собой культуру, традиции и язык своих родных мест¹.

Музыкально-поэтическая традиция бывших украинских слобод является неотъемлемой частью песенной культуры юга России. Украинские поселения в Воронежской области тянутся от города Острогожска до границы с Ростовской областью. Если Кантемировский, Богучарский и Россошанский районы практически целиком заселены выходцами с Украины, то в Донском левобережье бывшие украинские слободы перемежаются русскими казачьими поселениями, а в районах, находящихся выше по течению Дона, ближе к Острогожску, появляются старинные южнорусские села. Очевидно, что песенная традиция слобожан отличается от восточно-украинской традиции, поскольку, находясь в окружении южнорусских и казачьих поселений, она, безусловно, не избежала их влияния. То же самое можно сказать и об этническом своеобразии населения: условно называя себя хохлами, местные жители не относятся, по их мнению, ни к русским, ни к украинцам. Сформировался здесь и особый диалект, представляющий причудливую смесь украинских и «перекривленных», по местному выражению, русских слов. Жители многих украинских поселений этого региона являются потомками запорожских казаков, появившихся здесь с началом строительства засечной черты и ликвидации Запорожской Сечи. Это нашло отражение в особенностях местного репертуара, большая часть которого так или иначе связана с военной тематикой.

Материалы фольклорных экспедиций, собранные в Кантемировском и Богучарском районах Воронежской области, позволяют охарактеризовать местную музыкально-поэтическую традицию и особенности ее бытования. Типичный признак местного народного исполнительства — наличие в каждом селе большого песенного ансамбля, включающего до пятнадцати участников. Их репертуар весьма обширен: обрядовые, солдатские, шуточные и плясовые песни. Но наиболее богатым и разнообразным является пласт лирических песен, которые, по словам самих исполнительниц, имеют различное происхождение и могут быть разделены, согласно этому признаку, на три группы:

1. «Москолячьи» песни — песни, пришедшие из соседних русских сел, например, «Ой, да ты, калинушка», «Колечко мое».
2. Украинские песни и романсы позднего происхождения, например, «Взашел месяц на годину», «За туманом ничего не видно».
3. Песни местной традиции, самобытные по стилю и синтезирующие признаки как украинской, так и южнорусской песенности.

¹ Загоровский В.П. Белгородская черта. — Воронеж, 1969; Соловьев С.М. История России с древнейших времен. — М., 1960.

Именно эти песни представляют наибольший научный и художественный интерес. В первую очередь, обращает внимание оригинальная манера их исполнения: преувеличенно растянутое ощущение музыкального времени, особое любование каждым мелодическим изгибом, ферматы, глиссандо и замедления в моменты наивысшей концентрации эмоциональной энергии сообщают песням специфический колорит и необычайную экспрессивность.

Говоря об особенностях структуры местных лирических песен, мы попытаемся определить формообразующее значение различных музыкальных средств — лада, фактуры, мелодики.

Тип многоголосия, распространенный в лирических песнях этого региона, близок по характеру восточноукраинской традиции. В основе его лежит двухголосие, где нижний голос обычно начинает песню («заводит»), а впоследствии выполняет функцию баса, в то время как верхний — подхватывает основную мелодическую линию («выводит»)².

Многоголосие гармонического типа основывается на параллелизме терций, секст и октав. При расхождении на три голоса образуются цепочки параллельных трезвучий. В данном стиле почти исключен контраст между голосами, обычно верхний голос соотносится с нижним по принципу нота против ноты. Общее благозвучие и организация двухголосного напева заставляют вспомнить о традициях украинского канта³. Подобный тип многоголосия, связанный с принципами гомофонного мышления, создает условия для четкого разграничения на разделы в форме: от мотива и фразы до целостной структуры песни.

Важнейшие стилистические черты местной песенной традиции сосредоточены в области музыкальной интонации, одним из характерных признаков которой является противопоставление главного поступательного движения вниз скачкообразному ходу наверх. Это продиктовано логикой музыкального развития песни: динамические и статические моменты, находясь в неразрывном единстве, дополняют и уравнивают друг друга, создавая стройную мелодическую структуру⁴ (примеры 6, 7, 8). На уровне формы это проявляется в том, что энергичный размашистый запев во многих песнях уравнивается медленным, основанным на тягучем, как бы распеваящемся повторе одного звука, хоровым подхватом (примеры 4, 5, 6, 9, 10).

Обращает внимание богатая интонационная лексика, в которой нужно выделить следующие, наиболее характерные мелодические обороты:

² Традиция тонкого голоса присуща также пению донского казачества — станицы соседствуют с бывшими украинскими слободами. (См.: Листопадов Л.М. Песни донских казаков: В 5 т. — М., 1953. — Т. 4.)

³ Квитка К. В. Лекции по украинской музыке. (Архив КНМ МГК им. П. И. Чайковского.)

⁴ «Есть две черты, общие древнегреческой и старинной русской песне: преобладание диатонизма и нисходящих мелодических фигур» (Линева Е. Опыт записи фонографом Украинских народных песен. — Киев, 1991. — С. 34).

1. Обороты кварто-квинтовой структуры представлены тремя основными разновидностями: а) попевки, не превышающие один интервал (примеры 2, 4, 7, 8); б) попевки, состоящие из последовательного сцепления двух интервалов (примеры 4, 6); в) попевки, образующие путем интонационного слияния двух кварт скачок на малую септиму (примеры 2, 4, 9)⁵.

2. Обороты, основанные на звуках тонического трезвучия (в песнях мажоро-минорной системы), представлены такими разновидностями: а) попевки, не выходящие из зоны тонического трезвучия (примеры 1, 4, 7, 9, 10, 12, 13, 14); б) попевки, ведущие к образованию скачков и ходов на октаву (примеры 5, 7, 14), нону или дециму (примеры 5, 8).

3. Обороты, в основе которых лежит интонация мелодического преддыкта, возникающая в результате переноса ступени со слабой доли на сильную (примеры 2, 4, 11, 14).

4. Обороты, основанные на опевании какой-либо ступени лада (примеры 4, 5, 10, 14).

Формообразующая роль перечисленных оборотов зависит от их конкретного места в контексте музыкальной ткани и от их функционального значения в динамическом построении фразы. Начальная попевка в песне «Тай на горе растэ жито» (пример 8), состоящая из скачкообразного хода вверх и его ниспадающего заполнения, показывает динамический и статический характер двух вариантов квартовой интонации.

Практически все напевы лирических песен бывших украинских слобод основываются на семиступенных диатонических ладах, что свидетельствует об их сравнительно-позднем происхождении⁶. Наиболее распространенным ладом является натуральный минор (примеры 1, 2, 5, 8 и др.), в редких случаях возникает высокая седьмая ступень, что типично для ладовости украинской песни (пример 13)⁷.

К интересному явлению местной певческой традиции относится противопоставление более архаичного и простого в ладовом отношении запева хоровому подхвату, в котором в связи с появлением второго (верхнего) голоса, а потому и верхнего устоя, границы звукоряда заметно расширяются и почти всегда превышают диапазон октавы (примеры 2, 3, 4, 5, 10). При сравнении ладовой основы некоторых запевов лирических песен и образцов старинного обрядового фольклора, обращает

⁵ Анализируя малороссийскую песню «Максим козак», П. П. Сокальский подчеркивает особую роль квартовых ходов и поступательных движений в формировании мелодических оборотов. (Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом. — Харьков, 1888. — С. 144.)

⁶ Е. Линева, анализируя в своем сборнике восемнадцать разножанровых песен Полтавской губернии, отмечает преобладание семиступенных диатонических ладов или производных от них тетрахордов и пентакхордов.

⁷ П. П. Сокальский, говоря о наблюдениях Н. В. Лысенко над ладами малороссийских напевов, подчеркивает значение вводного тона, приводящего в пятую или в первую ступень лада, обычно минора. (Сокальский П. П. Указ. соч. — С. 159.)

на себя внимание их идентичность, что позволяет сделать предположение об использовании в лирических песнях мелодий, имеющих более раннее происхождение (примеры 14, 15)⁸.

Отличительной особенностью местного песенного стиля является наличие во многих его образцах более или менее интенсивного ладотонального развития в рамках семиступенной диатонической системы. Так, в широко распространенной песне «Зеленый дубочек» смена устоев происходит по следующей схеме:

ЗАПЕВ ПОДХВАТ
I → IV I → III → VI → III → I

В песне «Сонцэ виходэ, я журюся» — по следующей:

ЗАПЕВ ПОДХВАТ
I → IV → I → VII → I

(см. также примеры 9, 10). Особый колорит напеву придает ладовая переменность, которая возникает на стыке запева и хорового раздела (примеры 2, 8, 13), а также в области заключительных каденционных построений (примеры 6, 7, 9), и основана на мажоро-минорных противопоставлениях.

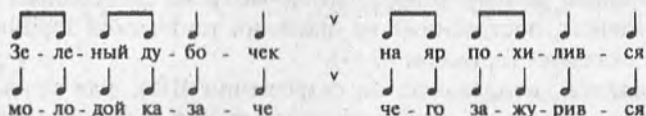
Переходя к рассмотрению ритмики песен местной традиции, в первую очередь, следует отметить, что во многих образцах она весьма проста и основывается на мерном чередовании восьмых и четвертей (примеры 3, 14). Однако существует ряд песен, исполняемых в свободной манере и находящихся в тесном взаимодействии с речевой интонацией, где возникают сложные прихотливые сочетания триольных, пунктирных и обратно-пунктирных ритмических формул (примеры 2, 9). Часто в подобной манере исполняется лишь запев, противопоставляемый ритмически более уравновешенному хоровому разделу.

В области метрической организации песен здесь преобладают переменные размеры, среди которых наиболее распространенными являются комбинации, включающие четырех- и шестидольники или двух- и трехдольники. Нужно подчеркнуть определенную закономерность, выражающуюся соответствием характера песни с ее размером: спокойные, эмоционально-сдержанные напевы с большими внутрислововыми распевами в основном сочетают четырехдольные и шестидольные размеры (примеры 4, 10), в то время как в песнях более подвижного характера, где внутрислоговой распев практически отсутствует, метрическое дробление обычно более мелкое и сочетает в себе чередование двух- и трехдольников (см. примеры 7, 8, 9). Встречаются песни, где запев в характерном ритме синкопированного трехдольника (♩ ♩ ♩)

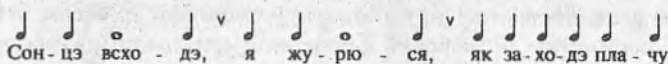
⁸ Это явление широко распространено в жанрах шуточных и плясовых песен местной традиции.

как бы тормозится двухдольным движением последующего раздела формы (см. примеры 8, 12). Особую группу составляют песни, на всем своем протяжении исполняющиеся почти без перемены метра (см. примеры 1, 6, 11).

Характеризуя особенности ритмики, необходимо обратить внимание на явление, называемое К. В. Квиткой «песенной формой с вдвое увеличенными ритмическими фигурами»⁹, довольно часто встречающееся в песнях данной традиции. Так, например, в песне «Зеленый дубочек» хоровой раздел исполняется вдвое увеличенным по отношению к запеву ритмом:

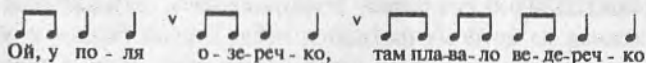


В лирических песнях рассматриваемого региона сложились определенные метроритмические формулы в рамках силлабической организации стиха. В напевах со структурой стиха 4+4+6 ритмика, являясь разновидностью коломыйки, имеет следующий вид¹⁰:



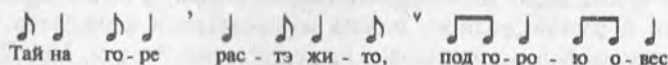
(см. примеры 4, 10).

При одновременном слоговом ритме с основой 4+4 метроритмическая формула напоминает структуру дробления с объединением:



(см. примеры 9, 14).

При четырнадцатисложном стихе с цезурой после восьмого слога опервое полустипше часто имеет трехдольный синкопированный ритм, после которого обычно следует четырехдольное заключение:



(см. примеры 8, 12).

Отдельную группу составляют песни с равнотложной стиховой структурой 6+6 (примеры 1, 14) и 8+8 (примеры 3, 9, 13).

⁹ См.: Квитка К. В. Песенные формы с вдвое увеличенными ритмическими фигурами // Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. — М., 1973.

¹⁰ В главе, посвященной казачьим песням, А. Иваницкий указывает на характерность подобной трехсегментной формы. (См.: Иваницкий А. Украинское народное музыкальное творчество. — Киев, 1990.) Характеризуя восточноукраинские коломыйки, В. Гошовский отмечает распространенность ритмических формул 4+4+6 и 6+6 в жанре протяжных песен (Гошовский В. У истоков народной музыки славян. — М., 1971. — С. 160.)

Во многих песнях при устойчивом сохранении цезуры в определенном месте стиха количество слогов в строке меняется в различных куплетах. Это явление широко распространено в южнорусской и восточноукраинской песенных традициях¹¹.

Для формообразования местных протяжных песен типично четкое разграничение разделов формы, которое достигается такими способами, как сведение голосов в октаву, фермата, цезура. Это способствует расставлению музыкально-смысловых акцентов, очерчивающих границы разделов. Значительное место в музыкальной драматургии занимают заключительные каденционные построения, часто отделяемые предшествующей цезурой, и представленные тремя следующими типами:

1. Кадансы, построенные на опевании тонической терции параллельными октавами (примеры 4, 11).

2. Кадансы, основанные на разрешении III_3 , или производных от него интервалов в I, что подчеркивает ход к устою лада от VII натуральной ступени (примеры 1, 6, 7, 10).

3. Кадансы, в которых непосредственно разрешается VII_3 или производная от него терция II ступени (примеры 5, 8, 9, 12, 14).

Широкое распространение получили кадансы, заканчивающиеся на пятой ступени лада и имеющие некоторое сходство с половинным кадансом западноевропейской тональной системы (примеры 3, 6).

В большинстве лирических песен местной традиции используется обычная для этого жанра строфическая форма с цепным соединением строк¹². Однако часто встречаются образцы куплетного строения, которые представляют собой законченную строфу, изложенную в форме периода и состоящую обычно из четырех стихотворных строк. Необходимо отметить, что в куплетной форме обычно совпадают стихотворные и музыкальные цезуры, наиболее важная из которых находится после второй строки и знаменует начало раздела, соответствующего хоровому припеву. Запев в такой форме часто состоит из двух одинаковых музыкальных построений (примеры 3, 8, 14), хотя встречаются случаи сквозного развития без повторения музыкальных разделов (пример 7). Принцип куплетности проявляется также в повторении хорового припевного раздела (примеры 3, 14).

Лирические песни исследуемого района являются лишь малой частью большого и разнообразного пласта музыкального фольклора бывших украинских слобод, находящихся на территории России. Несомненный научный интерес представляет разработка вопросов, связанных с выяснением границ распространения этой традиции и принципов ее взаимодействия с соседними культурами — южнорусской и казачьей, а также проблемы жанровой специфики и классификации местных песен.

¹¹ П. П. Сокальский, анализируя малороссийскую песню «Лоузь мій двір», указывает на постоянство цезуры в стиховой структуре при неравном количестве слогов в различных куплетах. (Сокальский П. П. Указ. соч. — С. 137.) В. М. Щуров называет это явление мерно-цезурованным стихом. (См.: Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. — М., 1987.)

¹² Руднева А. В. Лекция о строфическом строении народной песни (Архив Каб. нар. муз. МГК им. П. И. Чайковского).

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

с.Твердохлебовка Богучарского р-на, 1991

♩=52

Зе-ле-ный ду - боч - ку на яр по-хы - лив - ся, тай мо -

~ло - дый ка - за - че, тай, чо-го за - жу... рив - ся.

Пример 2

с.Терешково Богучарского р-на, 1992

Ой, са-ды мо-и, са - ды, са-ды зе - ле - нень - ки

ра - но цви - лы - же, о... по - зно жи

о - па... да - лы, си, о - па - да - лы.

Пример 3

с.Твердохлебовка Богучарского р-на, 1991

♩=72

Ви - - тер з по - ля, хвэ - - ля з мо - ря,

ой, да до - вз-ла(й) лю - бовь до го - ря,

ой, да до - вз-ла(й) лю - бовь до го - ря.

Пример 4

с.Красногоровка Богучарского р-на, 1991

$\text{♩} = 88$

IV→
1. Ой, со-н-це же всхо - дэ, тай, я жу - - рю - (у) - ся,
VII→
тай, як за - хо..., як за - хо-дэ пла - (а) - - чу.
I35
1→
2. Як за - хо - дэ пла - (а) - - чу.
IV→
Ой, ко-го ты де - ви..., лю-би, та-й(я) лю - би - (и)-ла
VII→
тай, то-го(й) ни..., то-го(й) ни по - ба - (а) - - чу.

Пример 5

с.Красногоровка Богучарского р-на, 1991

$\text{♩} = 60$

VII I
Из - за го - (о)-ры, тай, ви - те-р(ы) спо - ви - ва - -
е, ой, ма-ти до... оч-ку, ей, про-жи - тья, пы - тай.

Пример 6

с.Твердохлебовка Богучарского р-на, 1991

I
Ой, о - рел, ты о - рел, с У - кра - и - нуш-ки род -
III
ной, ты ле - та-ешь вы-со-ко, ты бы-ва-ешь да - ле-ко.
II

Пример 7

с.Тигаревка Кантемировского р-на

$\text{♩} = 88$ $1\ 3_5$

Ой, сад, ты мой сад, что не ряс - но цве - тешь,
чом не ряс - но цве - тешь, о - сы - па - ешь - ся,
чом не ряс - но цве - тешь, о - сы - па - ешь - ся.

Пример 8

с.Терешково Богучарского р-на, 1992

$I\ moll$ $1\ 3_5$ $III\ dur$

1. Тай, на го - ре, ой, рас - тэ жи - то
під го - ро - (о) - ю о - взс.
2. Під го - ро - ю взс.
Тай, нэ по прав - ди. Ой, мой, ми - ле - нок
за мно - (о) - (а) - ю жэ - вэшь.

Пример 9

с.Терешково Богучарского р-на, 1992

$\text{♩} = 69$ $1\ 3_5$

Ой, у по - ле о - зе - реч - ко, там пла - ва - ло ве - де - реч - ко
со - сно - вы клеп - ки, ду - бо - вэ дэн - цэ, ой, нэ цу - рай - ся же мо - е сер - це.

Пример 10

с. Поповка Богучарского р-на, 1991

$\text{♩} = 60$

Тай, пу-цу на во - ду. Ой, плы-ви, плы - ви, тай ро-жи

кві - - (и) - та, тай, до мо - е - го ро - да.

Пример 11

$\text{♩} = 54$

Ой, за ле-сом, ле - сом, тай, до-рож-ка бу-ла, тай, по тій до-рож-ке Ду-ня гу-ля-ла.

Пример 12

с. Касьяновка Богучарского р-на, 1993

$\text{♩} = 80$

За - ку - ва - ла зо - зу - лэнь-ка, в са - ду на по-мос - те, эй

за - ку - ва - ла зо - зу - лэнь-ка, в са - ду на по-мос - те.

Пример 13

$\text{♩} = 63$

Там Ва-силь-ко си - но ко-сит, там Ва - силь-ко си-но ко - сит, тон-кий

го-лос пе - ре-но - сит, тон-кий го-лос пе - ре-но - сит.

Пример 14

с. Красногоровка Богучарского р-на, 1992

$\text{♩} = 84$

Птич-ка не - ве - лич - ка, да, по по-лю ле - та - е

по по-лю ле - та - е,

по по-лю. Ой, да ле-та

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВЕСЕННИХ ХОРОВОДНЫХ ПЕСЕН
РУССКО-МОРДОВСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ
(ПЕНЗЕНСКАЯ ОБЛАСТЬ)

Вопросы взаимосвязи песенных культур народов, принадлежащих к разным этносам, в последние годы вызывают несомненный интерес фольклористов. Современное состояние полевой поисковой работы, накопление фактологических материалов позволяют решать эти проблемы путем выявления определенных локальных зон в каждой из культур.

Исследуемый нами регион — территория Среднего Поволжья (Пензенская область), где уже более четырех веков соседствуют мордва, татары, чуваш и русские. Взаимодействие духовной и материальной культур мордовского и русского народов не могло не привести к взаимопроникновению черт музыкальной стилистики в их народно-песенном наследии. В какой-то степени мы можем говорить об исторически обусловленном тесными культурными и хозяйственными связями взаимовлиянии.

Славяне пришли на поволжские земли только в XVI веке, когда после покорения Казани Иваном Грозным, опасаясь татарских, а позже и ногайских набегов, здесь стали основываться служилые города и села. В XVII веке помещики переселяют сюда целые деревни. Есть исторические документы, указывающие на то, что территория заселялась ярославцами, суздальцами, новгородцами, черниговцами. Западные районы области населены выходцами из Мещеры. Переселенцы, несомненно, сохраняли уже сложившиеся жанры и особенности их исполнения, свойственные Средней России и Северу.

Мордовское население Пензенской области также неоднородно. В древности здесь соседствовали мокшанские и эрзянские племена. Наречия, на которых разговаривают в настоящее время в мокшанских и эрзянских селах области, сильно отличаются не только друг от друга, но и от современных говоров Мордовии. Поэтому языком общения становится русский.

Несмотря на языковые отличия, репертуар и музыкальная стилистика песен в эрзянских и мокшанских селах, расположенных в одном географическом локусе, совпадают. Общность прослеживается на разных уровнях — от обрядовых свадебных плачей и песен свахи до позд-

них, романсовых по сути песен, весьма популярных у мордвы¹. В немалой степени единству музыкальной стилистики в древних по происхождению жанрах способствует то обстоятельство, что многие представления, особенно религиозного плана, сложились у мордвы в период древнемордовской общности.

Предметом нашего исследования являются приуроченные к весне хороводные песни, в равной мере популярные в русских и мордовских селах².

Пик календарной обрядовости в исследуемом районе приходится на период от Пасхи до заговенья (воскресенья, следующего через неделю после Троицы). Именно в это время проходили многолюдные молодежные гулянья, к которым были приурочены ритуальные действия языческого происхождения. Дохристианские представления у мордвы и славян зачастую совпадают. Ритуальное значение растений, священные рощи, культ березы (традиционного объекта поклонения), ритуальные обливания, связанные с культом воды, — все это свидетельствует об общих мифологических взглядах³. В наше время мы часто встречались с упоминанием о венках из веток деревьев («кукла-шапка», по мордовскому выражению), обязательном элементе весеннего праздника как у русских, так и у мордвы. До настоящего времени в мордовских селах при посещении кладбища на Троицу остался обычай вешать эти венки на могилы умерших девушек.

Мордва дольше славян сохраняла анималистические верования. В исторических документах XVIII столетия фигурирует как период окончательного — принудительного — принятия мордвой православия. В этом отношении народная русская культура, основанная на двоеверии, со слившимися воедино элементами языческого и христианского, пришлась на благодатную мордовскую почву.

Ритуальные обрядовые мордовские песни в исследуемых районах почти не сохранились. В Шемышейском районе их место заняли хорыводы игрового характера: «Вот татары мимо ходят», «Пойдем, женка, пойдем», «Ой, ви горя», «Бояры, вы бояры». Все эти песни русского происхождения. Однако наибольший интерес в песенном творчестве

¹ О сходстве песен-заговоров свахи в эрзянской и мокшанской традициях пишет Н.И. Бояркин. (См.: Бояркин Н.И. Мокшанские приуроченные песни и плачи Междуречья Мокши и Инсара//Памятники мордовского народного музыкального искусства. — Саранск, 1981. — Т. 1. — С. 17.)

² В качестве объекта исследования нами взята народно-песенная культура двух районов: Городищенского, где русские и мордовские села находятся в непосредственной близости друг от друга, и Шемышейского, где компактно проживает как эрзя, так и мокша.

³ По словам исследователей мордовской культуры, береза является традиционным объектом поклонения у мордвы. О березе, как наиболее почитаемом дереве у славян, писал в X веке арабский писатель Ахмед ибн Фаллан (См.: Гаркави М. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских. — СПб., 1870.)

мордвы Шемышейского района представляют варианты хоровода-шест-
вия «Ключа, ключа», записанные в селах Старое Дёмкино (эрзя) и Ста-
рая Яксарка (мокша).

Пример 1

$\text{♩} = 60$ с. Ст. Дёмкино

Ой, клю-ча клю - ча по - се-ре - - бре - на-я

ой, ещё клю - - - ча по - зо-ло - че - на - я

по - зо-ло - че - на - я

Пример 2

$\text{♩} = 76$ с. Ст. Яксарка (сводный вариант)

1. Клю-ча, клю-ча по - се-ре - - бре - на - я. О - о - е, Е - е

по... по-се-ре э - е

е - щё клю - ча по... по-зо-ло - - че - (е) - на - я.

Несмотря на то, что жители сел говорят на разных мордовских
наречиях, многое в вариантах песен совпадает. Общий строй звучания,
плотные, грудные тембры, абсолютная высота (отличия составляют
малую секунду), медленный темп ($\text{♩} = 60$ в Дёмкине и $\text{♩} = 76$ в Яксар-
ке) создают мощный архаичный образ песни. Немало общего имеет и
организация музыкально-поэтического текста.

В варианте из села Дёмкино всего два музыкально-поэтических построения.

1. Ключа, ключа посеребренная,
Ещё ключа позолоченная.
2. Ступай, парен, [пойдем, баба]⁴, луга сено косить,
Ещё пора [ой, пойдём] новый лес(а) порубить.

В Дёмкине и соседнем с ним селе Захаркине этим текстом, по современным сведениям, песня ограничивалась. Иначе обстояло в Яксарке. Продолжением песни оказывается широко известное «Просо»⁵.

3. Ой, мы землю пахали, пахали,
Эх, ещё лады, пахали, пахали.
4. Ой, мы просо барнули, барнули,
Эх, ещё лады, барнули, барнули.
5. Ой, мы просо сеяли, сеяли,
Эх, ещё лады, сеяли, сеяли.
6. Ой, мы просо пололи, пололи,
Эх, ещё лады, пололи, пололи.
7. Ой, мы просо межали, межали,
Эх, ещё лады, межали, межали.

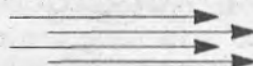
Лежащая в основе текста песни «Просо» силлабическая семисложная структура должна иметь восемь единиц счетного времени $\frac{7}{8}$ сл. 8 сл.вр.

Заложенное в песне «Ключа, ключа» время больше — 10 $\frac{1}{4}$. Первое четырехсложное полустилише этой песни — «Ключа, ключа» — соответствует тексту песни «Просо» — «Ой, мы землю». Его ритмическое и вре-

менное решение: $\dot{\text{J}} \quad \dot{\text{J}} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \frac{3}{4} \text{J}$ Второе полустилише, шестислож-
Клю - ча, клю - ча $\frac{3}{4}$ сл. Если бы цезура после четырех-
Сту - пай, па - рен

⁴ В квадратных скобках приведен текст дёмкинского варианта.

⁵ Интересно, что хоровод в этих селах водили по-разному. В Старом Дёмкине хоровод-шестие имел в основе две линии, которые следовали в одном направлении сквозь шеренги:



Линейно-двухрядное шестие медленно продвигалось в центр луга. В Яксарке у хоровода была традиционная форма — стенка на стенку.

В русских селах Пензенской области песня «Просо» довольно популярна. Обычно она имеет нормативную ритмику:

$\text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J}$
Мы ча - що - бу чис - ти - ли, чис - ти - ли

Близка к нормативности и ритмика варианта из мордовского села Вышелей Городищенского района:

$\text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J}$
А мы про-су се - я - ли, се - я - ли
 $\text{J} \quad \text{J} \quad \text{J} \quad \text{J}$
се... се - я - ли

сложное, подчинено тоническому принципу: $\text{по} - \text{се} - \text{ре} - \text{бре} - \text{на} - \text{я}$.

Если бы цезура после четырехсложника не была столь явной и глубокой, ритмическая формула могла быть воспринята как тоническая с акцентированным четвертым слогом от конца: $\text{по} - \text{се} - \text{ре} - \text{бре} - \text{на} - \text{я}$. При переходе на классический текст меняется ритмическое заполнение десятимерного «такта»:



Повторенный трехсложник представляет классическую ритмоформулу с зеркальным отражением⁶. Мелодический ритм подчеркивает

дактилическое окончание: $\text{па} - \text{ха} - \text{ли}$. Таким образом, свободная миграция текста привела к перераспределению долгих и коротких слогов внутри такта-меры, константной единицы, на которую, по-видимому, и опирается память исполнителей.

Однако принадлежность вариантов разным мордовским этническим группам не могла не сказаться на мелодико-ладовой структуре песен. В сольном запеве-тезисе, четко отделяемом от хоровой части строфы, формируется ладовая основа: в Дёмкине — малая терция, расположенная в центре амбитуса септимы, в Яксарке — ангемитонный трихорд — большая секунда — малая терция с опорой на нижнем звуке, переменном секундовом устое лада песни в целом.

Основу лада дёмкинського варианта составляют устои, находящиеся в кварто-квинтовых соотношениях.

Пример 3



У общего для кварты и квинты тона Fis образуются свои вспомогательные звуки. Это еще не квинта — второй самостоятельный устой, но она уже настолько весома и основательна, что терцовый тон в квинте Н-Fis теряет свое определенное звучание. В кадансовых оборотах он, как это видно по многомикрфонным нотациям, может звучать высоко, низко или нейтрально.

⁶ См.: Квитка К.В. Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян // Избранные труды: В 2 т. — М., 1973. — Т. 1. — 191–214; Рудиева А.В. Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории музыкального фольклора. — М., 1994. — С. 30.

Пример 4



Яксарский вариант песни построен на рассредоточенной ангемитонике. Его амбитус шире (нона), в основе лада лежат два совмещенных ангемитонных трихорда.

Пример 5



Эти отличия в ладовом строении указывают на локальное своеобразие вариантов, объединенных общностью текста и его ритмическим решением.

В Городищенском и Сосновоборском районах отношения между мордвой и русскими складывались иначе. Русские и мордовские села стоят здесь в непосредственной близости друг от друга. Иногда русская деревня даже относилась к приходу церкви, стоящей в мордовском селе (д. Карауловка — с. Нижний Мывал), а молодежь небольших мордовских деревень часто ходила на традиционные весенние гулянья вместе с русскими (д. Шукино).

На весенних гуляньях с Пасхи до проводов весны здесь повсеместно «днем и вечером водили карагоды». Они могли носить игровой характер («Верный наш колодец»), иногда имели довольно сложную хореографию («Уж ты ларчик», «Перевейся, яровой хмель»). В карагодах могло принимать участие до ста человек, причем девушки обязательно румянились и белились. Большая часть песен, исполнявшихся весной, определялась информаторами как «круговые» (д. Карачевка), «карагодные» (с. Б. Садовка), «вёшние» (д. Карауловка). По отношению к этим песням и в русских, и в мордовских селах используется термин «кружиться».

В мокшанском селе Верхний Катмисс отмечали, что до заговенья пели песни «длинные», а после проводов весны начинали петь «постные».

По словам информаторов, репертуар весенних песен насчитывал более двадцати сюжетов, в наших же записях их значительно меньше. Вот общие песни для мордвы и русских: «Из-за лесуку», «Туман в поле», «Верный колодец», «Родимый мой батюшка», «Мы во поле стояли», «Промеж двух белых берез». А вот песни, записанные только в русских или только мордовских селах:

Русские:

«Плывет, всплывает»,
«Вдоль по улице»,
«Уж ты ларчик»,
«Перевайся, яровой хмель»,
«Стой, мил хоровод»,
«Среди Москвы повалушек».

Мордовские:

«Как по белому»,
«Ой, да вдоль по речке»,
«Ай, люшеньки, ай, люли»,
«Под березою».

Некоторые весенние песни мордовских сел явно пришли из солдатского репертуара. Их реальное звучание, однако, ближе всего к понятию «длинная» песня. От черт, типичных для солдатских песен, остаются лишь отрывистые финальные тоны.

Несмотря на большое число весенних песен, в русских селах обряд проводов весны почти лишен самостоятельного музыкального материала⁷. В мордовских же селах «проводы весны» заканчивались ритуальными действиями. Женщины становились лицом «на закат солнца», трижды пели «Прощай, весна, прощай, красна. Ещё приди повеселия» и подбрасывали печеные яйца или венки⁸.

Пример 6

♩ = 76

Про-ща - ой, вес - на, ох, про-ща - эй, крас - на, ой,
ой, вес - на, про-ща - ой, крас - на, (о),
вес - на - (э), про-ща - ой, крас - на. (э)

⁷ В селах Напольный Вьясс, Новиковка, Тюнярь и некоторых других мы зафиксировали специфические песни и обрядовые действия, исполнявшиеся в этот день. (См.: Гилярова Н.Н. «Проводы весны» в Пензенской области//Живая старина — 1996. — № 4.)

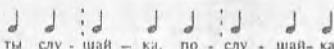
⁸ В с. Нижний Мывал в 1950-е годы обряд превратился в молодежную забаву, так как напротив девушек становились молодые парни, в которых и летели яйца и венки. Суть же обряда языческая: подбрасывание печеных яиц должно было способствовать росту трав и колошению хлебов.



В отличие от приведенной песни, мордовские версии хороводов достаточно сложны. Анализируя их, необходимо учитывать очень важное обстоятельство. Привычный для нас принцип анализа песенного текста (слов) оказывается непродуктивным, так как знание русского языка у людей старшего поколения, на чью молодость пришелся пик молодежных караводных гуляний, и с чьих голосов мы и записываем эти песни, весьма относительно⁹. Песенные сюжеты неполны, в них множество логических пропусков; для исполнителей оказывается неважным, о чем поется в песне. На первое место они ставят «красоту» ее звучания.

Следовательно, в мордовских версиях русских песен, как замечает М.П. Штокмар, текст перестает быть «стихом или прозой», становясь составной частью музыкальной речи.

Показательным примером с этой точки зрения оказывается русский вариант свадебной песни «Ты слушай-ка». Она закрепилась в свадебном обряде сел Вачелей и Нижний Мывал Сосновоборского района.

В русских версиях ритмы напева и стиха песни соответствуют друг другу. Тоническая природа текста находит подтверждение в слоговой ритмике: . Однако в мордовском языке уда-

рение в слова падает на первый слог, что не может не сказаться на песенном тексте. По словам М.П. Штокмара, «ритм стиха есть лишь принцип систематизации тех самых элементов, которые уже содержатся в структуре языка»¹⁰. Семисложные и восьмисложные стихи мордовских песен цезурованные, силлабические. В песне «Ты слушай-ка» морд-

⁹ В песне «В островах охотник», например, вместо слов «Венера проснулась» великолепный этнографический коллектив села Нижний Мывал спел «генерал проснулся». На явную несуразность этого оборота не обращали внимание и молодые учителя с высшим образованием: «В песне слова не важны!»

¹⁰ Штокмар М.П. Исследования в области русского народного стихосложения. — М., 1952. — С. 211.

ва восприняла чуждый ей строй поэтической речи и трансформировала его в силу особенностей родного языка.

Вачелайские певичцы восприняли тонический строй текста. Слого-вой ритм песни соответствует тоническому принципу:



Третий слог от начала выделяется исполнительской цезурой. Но короткий текст вачелайской корительной песни не противоречит и силлабическому принципу:



Пример 7



Совсем по-другому выглядит версия песни из села Нижний Мывал:

Пример 8



И вот из - ба, из - ба, гор - ни - ша
тво - я, шаб - ры, шаб - ры до - бры - е
тво - и, гос - ти, гос - ти зва - ны - е
тво - и. Ве - ли во бе - се - душ - ках си - деть,
И во, ве - ли крас - ны - х де - ву - шек да - рить
И во лет - ша на - м(а) руб - ля - ми,
Не руб - ля - ми да пол - ти - на - ми,
Не од - на грив - на ти зо - ло - че - ны - я.

Первая строка имеет почти нормативную ритмику. Исключение состоит лишь во временном подчеркивании первого слога:

Ты слу - шай - ка, ты по - слу - шай - ка

Затем структура текста и напева приходят в противоречие. Обращение «Николай Иванович» ложится на ритмическую формулу , конец которой — ритмическая фигура  была началом первой строки. Далее текст и его мелодическое воплощение разворачиваются по сллабическому принципу:

да для те - бя пес - ню по - ем

где ритмо-попевка  вновь оказывается конечной.

Введенный для имени двухчетвертной «такт» совершенно необходим в тонической формуле ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ , но текст в мордовских версиях подчиняется своим законам. На две первые четверти в дальнейшем приходится: а) незначимые слоги «и во»; б) окончания стихов «изба, горница *твоя*», «шабры добрые *твои*», «гости званные *твои*».

Новый по смыслу блок начинается со слов «Вели во беседушках сидеть». Две первые четверти оказываются в нем не востребуемыми. Но для общего времени звучания музыкальной строки их необходимо было сохранить: из-за этого и возникли незначимые слоги «и во». Лишь в двух последних строках песни тонический принцип торжествует:



Однако окончание песни, имевшей столь специфическое внутреннее деление текста, наступает неожиданно. Для определенности этого окончания последний слог выдерживается до трех четвертей.

Имея дело с подобным материалом, приходится постоянно учитывать мелодическое строение песни. Здесь находит подтверждение высказанное А. В. Рудневой соображение о том, что развитие музыкальной строфы шло впереди поэтической и оказало влияние на становление последней¹¹.

В песнях с силлабической стиховой основой национальные отличия проявляются по-другому. Для анализа обратимся к одной из наиболее популярных игровых хороводных песен — «Из-за лесуку». Она известна во многих российских регионах¹². Нормативная музыкально-поэтическая строфа песни — АБАБ, что соответствует вариантам, АБПБ

записанным в Пензенской области. Силлабический десятисложный стих со структурой 5+5, лежащий в основе текста, обычно имеет ритмическую формулу ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ . В русских вариантах песен Пензенской области она незначительно трансформируется:

Б. Садовка

5+5
6+8(♪)

¹¹ См.: Руднева А. В. Указ. соч.

¹² Исследователь русских хороводных песен Н. М. Бачинская посвятила анализу вариантов этой песни большой раздел своей книги. (См.: Бачинская Н. М. Музыкальный стиль русских хороводных песен. — М., 1976.)

Пример 9

$\text{♩} = 68$

Из-за ле - си - ку, ле - су те - м - ны - ва...

Не-жо-на - та - и, ши - глё - ва - та - и.

О - й, о - й, лю - ли, ши - глё - ва - та - и.

Сокращение количества слогов в припеве достаточно условно, так как реальное звучание стиха благодаря огласовке:



В другом русском варианте песни из деревни Карауловка, стоящей в непосредственной близости от мордовских сел Нижний Мывал, Вачелай и Тешнярь, которые обладают огромным музыкально-художественным потенциалом, музыкальная строфа заполняется по-иному. Введение в мелострофу нового музыкального раздела **АБВБ** свидетельствует о возросшей роли мелодии.

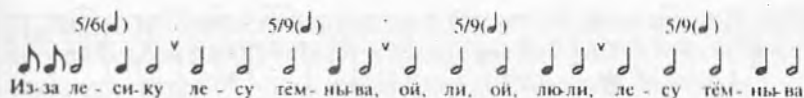
В ритмоформуле временные соотношения также изменились. Теперь она выглядит следующим образом:

Пример 10

$\text{♩} = 60$ Сводный вариант

Из-за ле - си-ку, ле... э - х, ле... ле-су те - мны - ва, эх,

О - й, ли, о - й, лю - ли, а - й ле... ле... ле-су те - мны-ва



Девятимерность второго полустипа оказывается нормативной для всей песни. Увеличение второго и последующих разделов происходит из-за введения дополнительных слогов и словообрывов. При норме в пять слогов реальное его звучание семи-девятисложное. При таком широком (для хороводной песни) распеве текста, более характерном для протяжной песенности, возникает еще один существенный момент в композиции — так называемое перекрытие цезуры. Оно приходится на середину припевного раздела, после второго слога, и совпадает с переменным устоем песни.

Секундовая переменность — одна из важнейших черт ладовой композиции песни «Из-за лесу» как в русских, так и в мордовских вариантах. Второй постоянной мелодико-ладовой единицей является окончание строфы на тонической терции.

Наиболее распевные версии «Из-за лесу» были записаны в эрзянском селе Нижний Мывал и мокшанском селе Верхний Катмисс.

Пример 11

♩ = 54 о - й

1. Ле-са те-м-на-я. Э - ой, ле... ле - са те - м - на - я

ня-о... о... ой, ли, ня да, а-й, лю-ли, э - о - й, ле... ле - са те - мна - я.

3. Сад э-ле - на - я, а ту... о - й, ту - та шли - про - шли



Соблюдая характерную для этой песни четырехстрочную музыкально-поэтическую форму, мордовские певицы наполнили ее новым содержанием: АБВВ ; ГВВВ ; ГВВВ . Так как текст песни не является для них норма-

тивной единицей (одна из певиц вообще не говорила по-русски), в основу лег мелодико-ритмический компонент песенного текста.

Запевные строки во всех строфах песни короткие. Ритмика первого полуступища соответствует пятисложнику силлабического типа:

Во второй и последующих строках время увеличивается
и формула приобретает вторичный ритм:

Меняется и мелодический контур напева. Если в первой строфе движение мелодии волнообразное , завершающееся на тонике лада, то во второй и последующих — нисходящее  с утверждением переменного устоя на VII ступени¹³. Так же, как и в варианте из деревни Карауловка, секундовая переменность четко прослеживается на границах разделов. Есть здесь и «перекрытие цезуры», которое возникает несколько раньше, чем в карауловском варианте. Мелодический раздел Б, находящийся в зоне тонического устоя Н плавно переходит в зону устоя А на первой доле раздела В. Лишь после этого исполнители позволяют себе взять дыхание и на припевных словах продолжают утверждать переменный устой.

Наиболее ярко характерные черты мордовского распева русских песен проявляются в хороводных песнях лирического — распевного — характера. Мордовская лирическая песня в целом имеет довольно четкую организацию. Но и в ней «поэтическая строфа не всегда совпадает с мелострофой»¹⁴. Исследователи, однако, отмечают, что в традиционных хороводных песнях прием «перекрытия цезуры» встречается крайне редко¹⁵.

¹³ Мордовские исследователи склонны объяснять нисходящий характер движения мелодии в запевках («от квинты к тонике») особенностями певческого дыхания. На запев, по их мнению, приходится интонация, свойственная естественному вздоху. (См.: Бояркин Н. И. Указ. соч. — Т. 2. — С. 18.)

¹⁴ Бояркин Н. И. Указ. соч.— Т. 1.— С. 8.

¹⁵ Ананичева Т., Суханова Л. Песенные традиции Поволжья. — М., 1991. — С. 80.

Варианты песни «Родимый мой батюшка», записанные в русских деревнях, близки друг другу. Для них характерна силлабическая структура стиха $\frac{7+7}{7+8(\text{д})}$, со стабильным ритмическим решением:

Пример 12

Лирическая по складу мелодической и поэтической речи песня «Родимый мой батюшка» имеет двухстрочную музыкально-поэтическую строфу АБ с последующим соединением строф по цепному принципу. О лири-

зации этой песни говорит обилие как мелодических, так и стиховых распевов (полустих от нормы в семь слогов разрастается до десяти). Столь же важен для нее попевочный принцип формирования мелодии, в конечном счете приводящий к перекрытию цезур — наиболее яркому и показательному приему формообразования.

Аналогично песне «Из-за лесик», основа напева, ее мелодический тезис сконцентрирован в сольном запеве. Его нисходящий характер от квинтового тона ко II ступени и затем через ту же квинту скачком в тонику напоминает излюбленные мордвой малораспевные начала песен. Вторая фраза раздела А возникает из того же тезиса. Раздел Б начинается с нового устоя, IV ступени лада, и состоит из четырех мелодических фраз, направленных на постепенное утверждение основного устоя — тоники лада.

Анализируемые мордовские варианты песен во многом перекликаются с русскими. Черты стиля лирической песни прослеживаются в них еще рельефнее.

По сравнению с русскими версиями тексты катмисского и нижнемывальского вариантов компактнее. Некоторое нарушение логики в развитии сюжета объясняется смысловыми пропусками¹⁶.

<i>Деревня Карачевка.</i>	<i>Деревня В. Катмисс.</i>	<i>Село Н. Мывал.</i>
Родимый мой батюшка, Сострой новую горенку. Сострой новую горенку Сосновеньку, новеньку. Сосновеньку, новеньку. Со трёми окошками. Как и первым-то окошком, Окошком на улицу. Как вторым-то окошком, Окошком во зелён сад. Как и третьим-то окошком, Окошком на синя море. Как по синему по морю Три корабличка плавали. Три корабличка плавали С купцами с боярами. С купцами с боярами, С разными товарами.	А-ой, и мой батюшка Ой, да сострой новый горница. Сострой новой горница, Ой, да вокошки на улицу. Вокошки на вулицу. Ой, да во чистою да во полю. Во чистою во полю, Ой, да во зелёнаю во саду. Во зелёнаю во саду, Ой, да во синее да во морю. Во зелёнай во морю. Ой, да с разными товарами. С разными товарами, Ой, да с купцами-боярами.	Кормилец мой батюшка, Сострой новой горнице. Сострой новой горницу Со трюми вокошками. Со трюми вокошками. О ле да вокошка на улицу. Окошки на улицу. Окошки во морю. Окошки во морю. Там три корабли плавают.

Пример 13

1. А - о - х, мо - й ба - тюш - ка,
 ой, да со... со - стро - й но - ва - й го... о - й, го - рь - ни - ша, о
 е - з - з о... о - я да на, о - ли, ле - о - ли па - (а) лю - ли,

¹⁶ Тексты приводятся в нераспетом виде. Для других песен бывает характерно нарушение смысловых логических связей в сюжете: например, «Как по белому, по кудравому».



Яркой отличительной чертой в мордовских вариантах песни предстает музыкально-поэтическая форма. Певицы приводят ее к привычной для русских хороводов текстовой четырехстрочности АБПБ. Они вводят, как наиболее характерный жанровый показатель, припевные слова, состоящие из набора незначимых слогов: «ой, ли-ле-о-я да лю-ли, э, лю-ли, па лю-ли» (16 слогов) или «ой, лё-ли, да лё-ле, лё-ле, по лё-ле» (11 слогов).¹⁷ Наполнение мелодической четырехстрочности, однако, достаточно нетрадиционно. Запев-тезис — А — так же, как в карачевском варианте, речитативен. Он очерчивает квартовый амбитус с устоем на терцовом тоне, в конечном счете оказывающимся тоникой песни. Три последующих построения в крупном плане можно представить, как Б Б¹ Б². Вторая мелодическая строфа $\frac{Б}{В}$ состоит из трех попевок (б в к), которые с небольшим варьированием повторяются во всех последующих разделах ($\frac{Б^1}{П} \frac{Б^2}{Б}$). Попевки идут как бы тремя волнами с постепенным сокращением шага в верхнем голосе: f c, e c, d c.

В каждой из попевок основной тон соответствует ладовой микро-структуре, уже сложившейся в тезисе-запеве. Устой D, устой A, устой C составляют ангемитонный трихорд. Тон H, также присутствовавший в запеве в качестве проходящего звука в попевке в, оказывается в устойчивом ритмическом положении, однако благодаря определенной слуховой инертности (ощущение кварты a-d), он воспринимается как нижнетерцовая дублировка тона d.

Излюбленный в мордовских версиях прием перекрытия цезур в катмисском варианте возникает в момент соединения смыслового стиха с припевом.

Таким образом, семисложное полустипение «Сострой новай горьница» теряет свою ритмическую формулу, свойственную русской силлабике. Несмотря на то, что счетное время в строках стабильно — восемь вторых, внутри этого «такта» происходит перераспределение длительностей. Вводятся слоги «ой, да», забирающие две четверти, а последний слог семисложника вместо целой длительности длится только четверть. Это подтверждается и в четвертой строке, где реальное звучание последнего звука — восьмая плюс восьмая пауза для дыхания, которая

¹⁷ Мордовские исследователи обращают внимание на то, что стих в традиционных жанрах очень часто восполняется незамысловатыми слогами.

и определяет цезуру между строфами. Подобное окончание встречается и в других весенних песнях, воспринятых мордвой от русских. Во второй же строке последняя четверть по мелодике слита с началом припева.

Рассмотрев примеры весенних хороводных песен нескольких локусов Пензенской области, мы можем выделить специфические стилевые черты, присущие мордовским версиям русских хороводов. Не касаясь в данной статье особенностей многоголосия и принципов исполнительства, которые придают неповторимый облик каждой песне и могут оказаться главным критерием «национального», мы попытаемся суммировать стилевые особенности, обычно выделяемые аналитическим путем.

Песенный стих, принципы взаимодействия стиха и напева, проявляющиеся на уровне ритма, ладовые структуры, выявляемые в связи с ритмическим строением песни, — все эти компоненты стиля имеют, безусловно, национальный характер. Более сложно определить в перечне место музыкально-поэтической строфики. Принято считать, что музыкально-поэтическая форма песни — наименее стабильная черта песенного стиля. Между тем и этот компонент стилистики заслуживает самого пристального внимания, также являясь показателем региональности, хотя и более опосредовано, нежели ритмическая или ладовая стороны¹⁸.

Можно согласиться с Е. А. Валевской, утверждавшей: «Композиции меньше, чем какому-либо другому компоненту свойственна вариативность, изменчивость, единичность проявлений»¹⁹. Однако тезис о том, что «в ней менее всего находят выражение различия как локального, так и **национального** (выделено мной. — Н.Г.) и, частично, даже исторического порядка»²⁰ недостаточно аргументирован. Действительно, схематизированное воплощение музыкально-поэтической

¹⁸ В отечественной фольклористике вопросам формообразования уделено явно недостаточное внимание. Из работ московских авторов, прежде всего, отметим труды А.В. Рудневой, одной из первых давшей определение музыкально-поэтической строфы и выделившей ее основные типы. К сожалению, эти разработки долгое время существовали только как рукописи лекций, читавшихся в Московской государственной консерватории. Очерк «Строфическая организация русских народных песен» включен в книгу А.В. Рудневой «Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории музыкального фольклора». В разной мере этой проблематике уделяли внимание К. Квитка, В. Гошовский, В. Щуров, М. Енговатова и др. В последние годы вопросы формообразования народной песни — предмет исследований Н. Савельевой. Но ни один из авторов пока не говорил о специфике композиции песен, принадлежащих разным этническим культурам.

¹⁹ Валевская Е.А. Мелодика в системе закономерностей музыкально-поэтического языка народной песни//Русская народная песня. Стиль, жанр, традиция. — Л., 1985. — С. 1.

²⁰ Там же.

строфики довольно единообразно. Но наполнение этих схем, их внутреннее содержание, безусловно, отражает национальный элемент.

Мордовские версии весенних хороводных песен прежде всего впитали внешние, более заметные показатели русских хороводов. Текст без свободного владения языком оригинала был воспринят мордвой как музыкальный компонент. Стих и его соотношения с напевом организуются мелодико-ритмической и временной сторонами песенного текста. Константной единицей оказалась, в первую очередь, общая мера времени, приходящаяся на каждый раздел песенной формы, на которую и опирается память исполнителей. Внутри этого «такта-меры» в связи с особенностями языка может происходить перераспределение ритмических долгот. «Такт-мера», в свою очередь, образуется прежде всего как единица музыкальная, часто игрой попевок, их различных комбинаций. Этот принцип формирования песенной строфы аналогичен процессу образования формы в протяжной песенности. Несомненное влияние русской лирической песни сказывается также в медленном темпе исполнения песен, обилии мелодических распевов. При моделировании чистого стиха пульсация идет крупными длительностями, причем в мордовских весенних песнях часто бывает нарушен принцип квадратности. Короткий запев-тезис — ладовое зерно всей песни — обычно имеет речитативный характер, контрастный дальнейшему течению песни, ее хоровой части. Здесь «распевание песенных основ» приводит к девятимерным тактам, устойчиво сохраняющимся на протяжении всего песенного текста, с пульсацией половинными длительностями.

Также внешней стороной, довольно прямолинейно воспроизводимой мордовскими певицами, является четырехстрочная музыкально-поэтическая строфа, воспринимаемая как обязательная принадлежность песни, под которую «кружатся». Однако четырехстрочность в мордовских версиях хороводов часто имеет особое внутреннее содержание, прежде всего из-за попевочного принципа организации напева.

Одной из наиболее специфических черт в строении песенной строфы весенних хороводных песен мордовских сел Пензенской области является несовпадение цезур — стиховой и мелодической. Будучи прямым результатом ведущего значения мелодии, несовпадение цезур — обязательный компонент стиля этих песен.

Данная работа — это лишь первый шаг, первая попытка аналитического осмысления проблемы взаимодействия песенных культур русского и мордовского народов.

Примечания к нотным примерам

1. «Ой, ключа, ключа». Записана в 1991 г. В с. Старое Дёмкино Шемышейского р-на Пензенской обл. Исп.: Сайганова О. Н. 1910 г.р., Чушкина И. Е. 1921 г.р., Черепкина Е. Ф. 1912 г.р., Шевырева В. И. 1930 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 14516–14518 Гиляровой Н. Н.)

2. «Ключа, ключа». Записана в 1992 г. в с. Старая Яксарка Шемышейского р-на Пензенской обл. Исп.: Чуваева-Е. М. 1927 г.р., Власова М. Ф. 1921 г.р., Шишкина Е. Н. 1929 г.р., Кондрашкина А. П. 1921 г.р., Гуляева А. Д. 1911 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 14519–14522 Гиляровой Н. Н.)

6. «Прощай, весна». Записана в 1986 г. в с. Нижний Мывал Сосновоборского р-на Пензенской обл. Исп.: Мушланцева С. Е. 1919 г.р., Несяева Е. М. 1923 г.р., Табаева Е. Е. 1928 г.р., Васильева О. Т. 1918 г.р., Дмитриева П. И. 1918 г.р., Осипова К. А. 1929 г.р., Артемьева О. И. 1921 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 12858–12862 Журавель Н. и Гиляровой Н. Н.)

7. «Ты слушай-ка». Записана в 1985 г. в с. Вачелай Сосновоборского р-на Пензенской обл. Исп.: Стексова Е. Г. 1930 г.р., Боцанина М. Н. 1933 г.р., Сергеева М. Ф. 1916 г.р., Клешева Е. М. 1931 г.р., Колесникова А. Р. 1916 г.р., Бозина М. Р. 1937 г.р., Малышева Р. М. 1936 г.р., Бозина Р. В. 1930 г.р., Целикова С. М. 1940 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 14513 Гиляровой Н. Н.)

8. «Ты слушай-ка». Записана в 1987 г. в с. Нижний Мывал Сосновоборского р-на Пензенской обл. Исп.: Ледяева Н. П. 1924 г.р., Артемьева О. И. 1921 г.р., Дмитриева Н. И. 1918 г.р., Викшняйкина Т. И. 1929 г.р., Мушлантова С. Е. 1919 г.р., Несяева В. А. 1951 г.р., Сенаторова В. И. 1956 г.р., Дарына О. И. (Каб. нар. муз. Р. № 14515 Гиляровой Н. Н.)

9. «Из-за лесу». Записана в 1988 г. в с. Б. Садовка Сосновоборского р-на Пензенской обл. Исп.: Бирюкова М. Н. 1912 г.р., Злобишина Т. Д. 1920 г.р., Ключева Е. Ф. 1913 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 14514 Гиляровой Н. Н.)

10. «Из-за лесу». Записана в 1986 г. в д. Карауловка Сосновоборского р-на Пензенской обл. Исп.: Никифорова Е. Г. 1914 г.р., Слесарева Т. Н. 1924 г.р., Макеева Р. И. 1922 г.р., Рыбакова Е. М. 1929 г.р., Морина М. Н. 1926 г.р., Рыбакова Е. А. 1914 г.р., Рыбакова М. Н. 1912 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 12578–12582 Гиляровой Н. Н.)

11. «Леса тёмная». Записана в 1985 г. в с. Верхний Катмисс Сосновоборского р-на Пензенской обл. Исп.: Андреева Т. П. 1922 г.р., Васякина М. Ф. 1928 г.р., Аркаева О. Г. 1903 г.р., Прокаева О. П. 1916 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 14511 Гиляровой Н. Н.)

12. «Родимай мой батюшка». Записана в 1987 г. в д. Карачевка Сосновоборского р-на Пензенской обл. Исп.: Ключкова М. В. 1912 г.р., Кузина Е. П. 1916 г.р., Иванова М. В. 1936 г.р., Сякова Н. А. 1936 г.р., Нечаева А. Е. 1924 г.р., Лукьянова А. Ф. 1953 г.р., Кузина Н. К. 1923 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 14276 Башлыковой С. и Гиляровой Н. Н.)

13. «А-ох, мой батюшка». Записана в 1985 г. в с. Верхний Катмисс Сосновоборского р-на Пензенской обл. Исп.: Андреева Т. П. 1922 г.р., Васякина М. Ф. 1928 г.р., Аркаева О. Г. 1903 г.р., Прокаева О. П. 1916 г.р. (Каб. нар. муз. Р. № 14512 Гиляровой Н. Н.)

О НЕКОТОРЫХ КОМПОЗИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН ТЕНЬГУШЕВСКОЙ МОРДВЫ

Этнический массив мордвы составляют две основные группы — мокша и эрзя. Среди них, в свою очередь, различаются отдельные локальные образования: мордва-терюхане, проживающие на территории Нижегородской области; мордва-каратаи Камско-Устьинского района республики Татарстан, и мордва-шокша. Этноним «шокша» происходит от гидронима реки Шокша, на берегу которой образовалось село с тем же названием. Термин «шокша» в этнографическом значении стал использоваться в научной литературе сравнительно недавно — пять-шесть десятилетий назад¹. Под шокшей подразумевается группа мордвы, проживающая ныне в двенадцати селениях в среднем течении реки Шокша в Теньгушевском районе Мордовии (северо-западный регион республики, граничащий с Нижегородской и Рязанской областями). Эта группа именуется также теньгушевской мордвой; ее представители считают себя эрзей, соседнее русское и мокшанское население также не употребляет термина «шокша», а называют шокшу эрзей или просто мордвой.

К той же этнической группе относятся два села в Торбеевском районе Мордовии — Дракино и Кажлодка, отстоящие приблизительно на 100 км на юго-восток от основного куста. Их жители — выходцы из села Нароватово Теньгушевского района, переселившиеся сюда в середине XVII столетия².

Оторвавшись в XVI–XVII веках от этнического массива эрзи бывшего Арзамасского уезда, мордва-шокша оказалась в близком соседстве с мокшанским населением бывшего Темниковского уезда, в результате чего испытала языковое и культурное мокшанское воздействие³. С другой стороны, длительное проживание теньгушевской мордвы в соседстве с русскими (появившимися здесь еще в XIII в.), одинаковые природно-географические условия и близкие формы хозяйства привели к сходству многих элементов материальной и духовной культуры эрзи и ее соседей. На более раннем этапе существенным было влияние южно-великорусских элементов, а позже, в XVIII–XIX веках — северовеликорусских.

¹ См.: Маркелов М. Мордва//Религиозные верования народов СССР: Сб. этнографических материалов. — М.-Л., 1931. — Т. 2. — С. 190–212; Маркелов М. Мордовская деревня по данным эрзянского предреволюционного фольклора//Советский фольклор. — М.-Л., 1936. — Вып. 4–5. — С. 269–280; Толстов С. Итоги и перспективы этнологического изучения национальных групп Нижегородской губернии//Культура и быт населения Центрально-Промышленной области. — М., 1929. — С. 149–160.

² Якушкин А. Дракина и Кажлодка велетнен колга: Нюркяня историко-этнографический очерк//Мокша. — 1959. — № 1. — С. 116–119.

³ С конца XVI по XVII века эта этническая группа мордвы в актовых документах выступает под названием «кадомская мордва».

Вследствие всех названных исторических условий, культура теньгушевской мордвы вобрала ряд элементов, отличающихся от культурно-этнических признаков других эрзянских групп. Эти отличия, очевидно, и позволили многим ученым выделить теньгушевскую мордву-эрзю в особую этническую группу, назвав ее мордвой-шокшей.

Музыкальный фольклор теньгушевской мордвы пока представляет собой неисследованное явление. Однако, в последнее десятилетие последовательно проводились музыкально-этнографические экспедиции в пюкшанские села⁴. Материал, собранный в этих поездках, дает основание сделать некоторые предварительные выводы о песенной культуре мордвы-шокши.

Репертуар теньгушевской мордвы содержит как явно архаические обряды, так и песни более позднего, в том числе инонационального происхождения. Традиционный фольклор представляет собой богатую и разнообразную картину песенных жанров⁵. Значительное место в традиционной культуре теньгушевской мордвы занимает **свадебный обряд**. Складывавшийся на протяжении многих веков, он преломил этнокультурные и психологические особенности народа со своеобразной исторической судьбой. Во всех частях свадебного обряда выявляются различные стороны человеческого бытия, нравы, религиозные воззрения, социально-бытовые и правовые отношения. На каждом этапе своего развития свадебный обряд отражал соответствующую эпоху и всякий раз представлял собой изумительное театрализованное действо.

В традиционной свадьбе теньгушевской мордвы отчетливо различаются два контрастных по музыкальному и поэтическому облику пласта:

1. В традиции одиночного пения интонируются: урнумат (мокшадialekt) — причитания (эрзянское «урьнемат»).

2. В традиции совместного пения интонируются в основном величальные песни в форме благопожеланий. Они адресованы невесте, жениху, родителям (прежде всего матерям) жениха и невесты, родным и гостям. Группы певиц как со стороны невесты, так и со стороны жениха, стремились прежде всего воспеть лучшие качества своего рода: богатство, трудолюбие, умение вести хозяйство. Если пели женщины из рода невесты, то они восхваляли ее красоту, послушание, мастерство рукодельницы. Кроме того, бытовали специальные величальные песни, в которых певицы обоих родов благодарили хозяев за угощение и

⁴ Экспедиции А.И. Сырескина, организованные отделом фольклора НИИЯЛИЭ при СМ Мордовской АССР.

⁵ 1. Новогодние величально-поздравительные песни. 2. Свадебные песни — величания и причитания. 3. Похоронно-поминальные плачи и причитания по умершим. 4. Колыбельные песни и детские потешки. 5. Масленичные песни. 6. Великопостные корителные величания. 7. Закликанья весны. 8. Весенние песни, обращенные Вель-аве и Вирь-аве (покровительницам воды и леса). 9. Закликанья дождя. 10. Лирические протяжные песни. 11. Русские песни, исполняемые мордвой.

подарки, преподнесенные невестой, свахой или другими участниками свадьбы.

Напевы свадебных благопожеланий имеют довольно широкий амбитус (секста, септима) и устойчивую мелодическую формулу. Записанные в разных селах, их версии либо совпадают, либо оказываются очень близки между собой. В основе поэтических текстов лежит стих, имеющий силлабическую организацию и складывающийся из трех групп с нормативным слоговым членением:

$$4+4+3/2+4+4+2;$$

$$4+4+3/2+4+4+3;$$

$$6+4+3/6+5+3.$$

Вместе с тем, при рассмотрении поэтических текстов свадебных благопожеланий в рамках всей свадебной традиции региона прослеживаются некоторые особенности их стихосложения. Так, к ряду устойчивых явлений относится расширение или сужение слоговой величины стиха, происходящее из-за внедрения асемантических (несмыслонесущих) элементов: восклицаний, огласовки согласных, повторов слов. В результате вместо пятислоговой группы может образоваться восьми- девятислоговая (с. Мельсетьево). Однако стиховая цезура между слоговыми группами сохраняется, и стих оказывается расчлененным на неравномерные синтагмы.

Приведем схемы стиховых структур вариантов песни «Свахам баром» («Сваха моя пригожая»).

Село Нароватово:

	Ой, мо-ра-до	ро-дом, пле-мам сва-хам, ба-ром,	мо-ра-до	(5+6+5) (4+4+3) сл.
О, ня!	вай, ёф-та-да,	ой, ма-туш-кам.	ёф-та...	(2+5+6+3) (2+4+4+2) сл.
			(«да» — недопевают)	

В варианте из села Нароватово благодаря связке создается впечатление особой целостности музыкальной структуры.

Село Широмаково:

	Ой, мо-ра-до	сва-хам, ба-ром,	мо-ра-до	(5+6+5) (4+4+3) сл.
О, ня,	ой, ёф-та-да	ви-репсть, а-лят,	ёф-та-да	(2+5+6+5) (2+4+4+3) сл.



В варианте из села Нароватово наблюдается любопытное структурное переченье — границы стиховой и мелодической структур не совпадают.

Это явление (относящееся к роду полиструктур) закономерно и для других песен: видимо, таким образом реализуется интуитивное стремление народных певцов мелодическими средствами завуалировать швы между стиховыми сегментами, придать целому неразрывность.

Традиционные принципы распева свадебных благопожеланий предполагают также широкое использование словообрывов в конце строфы (с. Нароватово), а часто и внутри нее (с. Мельсетьево). Завершается напев в большинстве случаев длительным выдерживанием опорного устоя, с которого голоса чаще всего соскальзывают нисходящим глиссандо; впрочем, конечный устой может и просто сниматься.

Свадебные благопожелания относятся к традиции ансамблевого пения и по своей природе диалогичны. В них прослеживается идея противопоставления, с одной стороны — певицы (наделенной особым поэтическим и музыкальным даром, сильным голосом), исполняющей начальный запев и, с другой стороны — хора, подхватывающего и допевающего остальную часть строфы. Такое разделение является, возможно, своего рода реликтом, свидетельством особого приоритетного положения свахи, в роли которой в мордовской свадьбе выступала мать жениха или невесты. Неудивительно, что она всегда удаивалась чести первой крикнуть песню, и лишь затем возглас подхватывался остальными певицами рода.

Многомикрофонные записи последних лет позволили выявить, с какой тонкостью и изобретательностью народные певицы используют разнообразные средства выразительности мелодики свадебных песен. Узорчатая, орнаментированная мелодия одних голосов сочетается со строгостью мелодического рисунка других. Среди наиболее излюбленных приемов выделим пунктирные ритмы , ритмические фигуры дробления , глиссандированные срывы конечных и промежуточных опорных тонов, фальцетные призывки и нахшлаг в головном регистре , внутрислоговое удлинение цезуры .

Все это придает песенной мелодике прихотливый и изысканный облик, создает впечатление некой импровизационной исполнительской свободы.

Свадебные песни теньгушевской мордвы звучат необычайно ярко благодаря особой тембровой насыщенности — они поются открытым, форсированным, в каком-то смысле экзальтированным звуком. К диссонирующим гетерофонным созвучиям (секундовым наложениям) прибавляется, таким образом, неповторимая тембровая диссонантность, отчетливое звучание целого завораживает своей напряженной терпкостью.

Для свадебных песен теньгушевской мордвы исключительно характерны типовые **формульные** напевы, что в известной мере свидетельствует о чистоте и прочности местной свадебной традиции.

Песни-величания поются в фактуре сложной гетерофонии⁶ с периодически возникающими элементами контрастного двух- и даже трехголосия. Внешняя простота многоголосной партитуры не умаляет красоты и индивидуальности ладового выполнения формы.

Рассмотрим с ладовой точки зрения нараватовский вариант «Свахам баром».

Пример 1

2. Он, вар-шта ко-да (о) вай-е па...

...да сва-хась си-ме-де мезь. О, ня!

ко-да сва-хась си-ме-де мезь. О, ня!

па-ру-стя дэ си-ме-де мезь. О, ня!

па-ру сва-хась си-ме-де мезь. О, ня!

...ро сва-хась си-ме-де мезь. О, ня!

Вай-е вар-шта ко-да (о) пре-вей-е сва-ха-а-сь а-н-дэ

Вай, вар-шта ко-да пре-вей-е сва-ха-а-сь а-н(э)-дэ

Вай, вар-шта ко-да пре-вей сва-ха-а-сь а-н-дэ

Вай, вар-шта ко-да пре-вей, пре-вей сва-ха-а-сь а-н(э)-дэ

Вай, вар-шта ко-да пре-вей, сва-ха-а-сь а-н(э)-дэ

⁶ Н. Н. Гилярова вводит этот термин в работе «Многоголосие как один из компонентов музыкального диалекта». (См.: Песенное многоголосие народов России. Тезисы докладов. — М., 1989. — С. 34–36.)



Звукоряд обрисовывает систему из двух сросшихся пентатоник. При этом пентатоника фа-соль-ля-до-ре основная, и ми следует скорее полагать побочным тоном.

От поисков тонико-доминантовой основы при анализе подобного материала разумно отказаться сразу. Перед нами — модальная (то есть опирающаяся на единство звукоряда) система с несколькими устоями. Конечный тон — ля, но по сути он вряд ли значительно сильнее тонов до и фа, выполняющих функцию конечных в предыдущих синтагмах. Кроме того, очень силен тон ре в функции постоянно повторяющегося мелодического устоя.

Подобное явление мы предлагаем назвать функциональным синкретизмом: функциональная окраска тонов четко не выявлена и потому вся система оказывается рыхлой — сразу несколько тонов колеблются между значениями конечного, господствующего и переменного.

Однако в этой системе есть иная определенность — точное чувство заполненности высотного пространства. Так, синтагма завершается лишь тогда, когда прозвучал тон фа — самый тяжелый тон лада (но не тонический и не конечный!) На прочих же тонах (ля, до, ре) голоса могут толпиться долгое время; но знаком завершенности сегмента формы является именно фа, завершающее пробег голосов по всем тонам системы. Можно предположить, что у теньгушевской мордвы, также как и у мордвы-мокши, ведущим является вертикальное ощущение лада⁷. Заметим, что это может проявляться и в однослойной гетерофонной фактуре, и даже в одноголосии.

Обратимся еще к одному варианту «Свахам баром», в которой певицы благодарят за угощение.

Пример 2



⁷ Об этой проблеме — см. статью Т. А. Старостиной в настоящем сборнике.

I Вай(е) ма... ти... дэ

II сва-хам ба - ру - м(э) си м де... сим-ди-мезь. Э-ка вай вай о-мо - це, дэ(е).

III

IV Омо це вай, э, ды,

V

Вайе ма, вай ма - туш - ка - ам а - н(э) - дэ - (э) - мезь

"тоны повторения", "господствующие" "конечный" ("тяжелый")

переменный устой

Схема высотных ритмов

I

II

III

IV

V

"увеличение"

непропорц. "двойное увеличение"

"опевание" + "падение"

"опевание" + "падение"

"возглас" + "падение"

"возглас" + "падение"

Знакомую нам функциональную рыхлость нетрудно заметить и здесь: тоны фа, ми-бемоль и ре-бемоль, постоянно повторяясь и наслаиваясь, составляют, в конечном счете, диковинную господствующую звучность. Конечный тон ля-бемоль в этой своей функции малоубедителен — он быстро обрывается и воспринимается, скорее как ниспадающий отзвук куда более устойчивого ре-бемоль. Видимо, как и в предыдущем примере, нижний тон ля-бемоль — это тот же самый тяжелый тон, сигнализирующий об искомой заполненности высотного пространства.

Любопытно рассмотреть схематически выписанные высотные ритмы (ритмы смены тонов) в каждом голосе. Удивляет непропорциональность сходных мотивов в разных слоях. Возникает впечатление, что перед нами не расщепление унисона (к чему мы привыкли, скажем, в западно-русской гетерофонии), а, напротив, еще не сложившийся унисон.

Весьма вероятно, что архаичный гетерофонный напев в свадебной традиции мордвы-шокиши закономерно сохранился в столь необычном нефокусированном виде благодаря утонченному чувству высотного пространства, высотного объема. Последовательное унисонное, как бы плоскостное, пение, видимо, не соответствовало представлениям этого народа о красоте хорового звучания.

Интересно наблюдать, как соперничают **устой-созвучия** (не только тона!) в весьма скромном гетерофонном трехголосии:

Пример 3



Трудно утверждать, но закономерно допустить, что вставки-междометия в поэтическом тексте также продиктованы музыкантской интуицией исполнителей, обостренно чувствующих не только окраску звучности, но и оптимальную ее протяженность.

Анализ свадебных песен теньгушевской мордвы приводит к выводу об оригинальном **чувстве формы** у этой маленькой этнической группы. Думается, в основе его лежит идеал многомерности, многослойности структуры (любопытно, что и древний наряд теньгушевской мордвы поражает своей многосоставностью). Текстовая структура перекрывается весьма автономной мелодической структурой; конечный устой сосуществует с не менее значимым тяжелым устоем; а их сосуществование оказывается ведущим принципом формообразования. Отметим это редкое свойство как драгоценное достоинство недавно открытого песенного стиля.

К ВОПРОСУ О «БУРДОННОЙ ПОЛИФОНИИ»

(О некоторых парадоксальных свойствах
мокша-мордовского многоголосия)

Мокша-мордовское многоголосие принадлежит к числу уникальных явлений народно-песенного искусства. Неповторима его звучность — плотная, терпкая, сонорно окрашенная¹. Порой кажутся загадочными правила голосоведения внутри этой густой разновысотной звуковой массы. Собираясь каждый раз поражает сохранность традиции в певучих мордовских селах. Но наибольшего удивления и восхищения заслуживает стойкость характерного мордовского слышания многоголосной ткани.

Мордовскому многоголосию посвящено несколько значительных работ². Следует по достоинству оценить многолетний труд Н. И. Бояркина, благодаря которому стал доступен для исследования огромный нотированный материал; немалую ценность имеет проведенная им систематизация стиховых и ладовых формул мокша-мордовских песен. Большой интерес представляют словесные описания многоголосия — они порой оказываются точнее, нежели ладовые теории того же автора.

Однако, как и многие другие явления музыкального фольклора — мордовское многоголосие пока не было предметом музыкально-теоретического исследования. Поэтому в настоящей работе нас будет интересовать следующее:

- 1) каковы мотивные и высотные соотношения голосов;
- 2) какова структурная логика каждого голоса (в многоголосной ткани);
- 3) каковы основные принципы строения высотной структуры;
- 4) какова композиционная природа своеобразия мордовского многоголосия; какие из общих тенденций лада заключены в оригинальных многоголосных мордовских формах.

Термин «бурдонная полифония», введенный Н. И. Бояркиным³, сам по себе противоречив: совокупность бурдонов не может составить полифонического целого. За несовершенным определением «бурдонная поли-

¹ Под «сонорной» окраской подразумевается преобладание тембровой характеристики над ясностью высоты. (См.: Холопов Ю. Соноризм//Музыкальная энциклопедия. — М., 1981. — Т. 5.)

² Урицкая Б. Мордовская народная песня//Сов. музыка. — 1950. — № 2. — С. 55; Урицкая Б. О некоторых чертах мордовской многоголосной песни//Проблемы музыкального фольклора народов СССР: Статьи и материалы. — М., 1973; Сураев-Королев Г. И. Многоголосие и ладовое строение мордовской народной песни (Мордовская многоголосная пентатоника)//Труды НИИЯЛИЭ при СМ Мордовской АССР. — Саранск, 1964. — Вып. 26; Бояркин Н., Кавтаськин Л. Об устно-поэтических и фольклорно-музыкальных истоках мордовского народного эпоса//Труды НИИЯЛИЭ при СМ Мордовской АССР. — Саранск, 1974. — Вып. 50; Бояркин Н. И. Стилистика мокша-мордовских многоголосных песен (на материале песен Междуречья Мокши и Инсара)//Музыкальный фольклор финно-угорских народов и их этномузыкальные связи с другими народами: Тезисы докладов. — Таллин, 1976. — С. 10–11.

³ Бояркин Н. И. Памятники мордовского народного музыкального искусства. — Саранск, 1984. — Т. 2. — С. 13. (Все анализируемые образцы с сохранением авторского написания ключевых знаков взяты из названного труда Н. И. Бояркина.)

фония» скрывается всего лишь определенный фактурный тип — полирегистровое многоголосие (чаще — трехрегистровое) с малой мелодической развитостью голосов. (Условимся термины «полифония», «гетерофония», «гармония», «аккорд», «тональность», «модальность» и пр. употреблять в значениях, принятых в музыкально-теоретической науке.)

Народная песенность, строго говоря, как правило, не полифонична, а гетерофонична. Признак полифонии — одновременность произнесения текста разными голосами (и именно в этом смысле — самостоятельность голосов). В фольклоре же преобладает одновременное произнесение певцами слогов текста, указывающее на гетерофонную природу многоголосия⁴.

Для начала определим, каково мотивное содержание голосов многоголосной ткани.

Пример 1 (А-В)

The musical score is written for eight voices, labeled I through VIII. It is divided into three sections: A, B, and V. Each section shows the vocal lines with their respective lyrics. Dashed lines connect the lyrics across the different voices to show the heterophonic nature of the setting.

Section A:

- I: ...и - иды-ня - зат.
- II: ...ой, ид-ня-зат
- III: и д(ы)-ня зат.
- IV: и - д(ы)-ня зат
- V: и ... ид-ня-зат
- VI: и ... ид-ня-зат
- VII: и ... ид-ня-зат
- VIII: и ... ид-ня-зат

Section B:

- I: (ас)... а-варь-де.
- II: а... а-варь-де.
- III: ав(а)варь-де.
- IV: А-вар-де.
- V: Тя-та. А-вар-де.
- VI: А-вар-де.
- VII: тя-та а ва-ри-де
- VIII: тя-та а-ва-р(и)-де.

Section V:

- I: Тя - ш(и)-ка-ва
- II: Тя - ш(и)-ка-ва
- III: Тя - ши-ка-ва
- IV: Ой, тя-ш(и)-ка-ва
- V: Ой, тя-ш-ка-ва
- VI: Тя... ой, тяшкава
- VII: Тя - шикава
- VIII: Тя - ш-ка-ва

⁴ В частности, А. Кастальский так пишет об этом: «В большинстве записей места с ритмической самостоятельностью голосов чередуются с местами движения голосов одинаковыми длительностями. Заложенные в песнях большие полифонические возможности на практике, впрочем, мало использованы народными певцами» (Кастальский А. Основы народного многоголосия. — М.-Л., 1948. — С. 97.)

Нетрудно заметить, что бурдон, как таковой, составляет скорее исключение, чем правило (голос VII в примере 1А). Более распространен нестрогий вариант бурдона — скрытое двухголосие с участием бурдонирующего тона (местного устоя). Это прослеживается в голосах I, II, III, VII, — то есть в верхнем и нижнем слоях фактуры. В приеме скрытого двухголосия, весьма характерном для мокша-мордовской песенности⁵, можно выделить две тенденции:

1) скрытое двухголосие как разложенный двойной бурдон (чаще всего терцовый);

2) скрытое двухголосие как борьба бурдона с мотивом: линейный процесс тормозится необходимостью постоянно возвращаться к местному высотному устою⁶.

В среднем пласте тип голосоведения несколько отличен: попежки строятся на заполнении пространства от одного устоя до другого: заполняться может терция (голоса каналов III, IV, V), квинта или кварта (голос VI, отчасти — VIII и III).

Так или иначе, основной целью бурдонирования или движения голоса бывает фиксация высоты устоя или высотного соотношения устоев.

Интонационный материал также часто свидетельствует о недифференцированности фактурных функций (термин В. Н. Холоповой) голосов: есть высотное расслоение, но нет явного (как в русских песнях) различия в поведении баса, основного напева и подголоска.

Однако такое деление намечается: гетерофонная общность попевок среднего пласта представляет собой как бы еще не сформировавшийся основной напев, а верхний и нижний слои составляют обрамление⁷.

Вне зависимости от того, есть ли мотивное развитие или голоса долго остаются неподвижными, абсолютной четкостью обладает высотная структура. Она строится по цепному принципу: верхний пласт занят разработкой терции (соль — си-бемоль), средние голоса заполняют промежуток терции от ми-бемоль до соль, нижний этаж строится на терции до — ми-бемоль.

Рассмотрим подробнее пример 1 А. В маленькой тираде выделяются три стадии: начальный хоровой возглас — все голоса находятся на своих высотах (на своих местных устоях); возникновение многоголосной попежки; окончание — спуск всех голосов в один конечный тон (своеобразное воплощение триады i-m-t).

⁵ См.: Бояркин Н., Кавтаськин Л. Об устно-поэтических и фольклорно-музыкальных истоках мордовского народного эпоса//Труды НИИЯЛИЭ... — Саранск, 1974. — Вып. 50. — С. 179.

⁶ См.: Vikar L. Archaic Types of Finno-Ugrian Melody//Studia musicologica. — Budapest, 1972. — Vol. 14. — P. 59.

⁷ По свидетельству Н. И. Бояркина, мордовские исполнители часто сознают трехсоставность фактуры своих песен и делят голоса следующим образом: алу вайгаль (нижний голос), вяри вайгаль (верхний голос) и мо́ра вайгаль (голос песни). (Бояркин Н. И. Памятники мордовского народного музыкального искусства. — С. 13.)

Проследим за процессом возникновения мотива: голоса III, V, и VI явно поют одну попевку — одно последование высот. Но попевка как единая ритмическая конструкция будто бы находится в стадии становления: нащупываются отдельные мелкие сегменты типа , но они очень нестойки и легко трансформируются.

По меньшей мере три, иногда четыре средних голоса сосредоточены на строительстве мотива: постоянно возникают имитации, несколько напоминающие некий непропорциональный канон. Единого гетерофонно изложенного мотива пока еще нет, но он рождается в процессе имитаций. Многоголосный мотив состоит, таким образом, из мельчайших интонационных сполохов⁸.

Изначально в сознании исполнителей есть точное распределение высот. А переходы с одной опорной высоты на другую составляют предмет имитации и строительную основу гетерофонного мотива.

Пути образования мотивов интересно проследить на следующем примере:

Пример 2 (А—В)



⁸ Подобный тип интонирования характерен, в частности, для русских духовоборов, но по иной причине: чрезвычайно долгие ритуальные распевы существуют только в устной передаче и попевка за попевкой подхватываются членами всей общины вслед за запевалой, хранительницей напевов. Разновременное вступление голосов с одним текстом обнаружил А. Изюнов в плачах казаков-некрасовцев. Он определил это явление как канон, что кажется не вполне правомерным. (См.: Иванов А. Канон в условиях полупериодичности (на примере причитаний у казаков-некрасовцев)//Песенное многоголосие народов России: Тезисы докладов. — М., 1989. — С. 46–49.)

Для верхнего слоя голосов особенно характерен поиск мотива по вертикали: голос перемещается по тонам-устоям. Вертикальное образование мотива нетрудно расслышать и в среднем гетерофонном слое, особенно в моменты скрытого двухголосия (голос II в 2 Б, голос V в 2 А).

В среднем пласте более всего выявлен поиск мотива по диагонали — через цепь непропорциональных микроимитаций.

И наконец, все голоса разрабатывают свои попевки (чаще — очень краткие) по горизонтали (голоса V, VI, VII, VIII в 2 В)⁹.

Порой процесс строительства мотива из простейших единиц по своей интенсивности внешне напоминает композиторскую тематическую работу в духе микросерийности¹⁰.

Пример 3 (А, Б)

Четко выделяется группа голосов, пронизанная свободной имитационностью. В примере 3 А особенно заметно, что цель непрерывных имитаций — это сплетение единого гетерофонного мотива.

Создается впечатление, что рыхлость мотива, его ритмическая нефокусированность есть самобытная черта мордовского пения.

⁹ Б. Нетль, ссылаясь на Р. Лаха, упоминает о мелодической простоте и обилии повторов в мордовской песне. (См.: Nettl B. Theory and Method in Ethnomusicology. — London, 1964. — P. 240.)

¹⁰ Заранее относю это вольное сравнение к области парадоксов, укажем на диатоническую микросерийность И. Стравинского в «Трех песнях по У Шекспиру» и в балете «Агон».

Пример 4

Музыкальный пример 4 представляет собой вокальный ансамбль на пяти голосах (I-V). Музыка записана в ключе с одним диэзисом (F#) и 2/4 такта. Текст песни на мордовском языке.

Система А:

- I:** Ой, дем - няс
- II:** Дем - - няс
- III:** 2 То - по - дем - - няс
- IV:** ...дем - - няс
- V:** ...дем - - няс

Система Б:

- I:** (э)-Рвя - ня - э, Ва - ня - ня - цень
- II:** Ва - ня - ня - цень
- III:** ...ня - э, Ва - ня - ня - цень
- IV:** ...ня - э, Ва - ня - ня - цень
- V:** ...ня - э, Ва - ня - ня - цень

Система В:

- I:** О - шювь - (и) - ня - - са, да ки - ге аф сод - сы,
- II:** ви - врь - (и) - ня - - са, ки - ге аф сод - сы, да,
- III:** врь - (и) - ня - - са, ки - ге аф сод - сы,
- IV:** [...] ки - ге аф сод - сы,
- V:** ки - ге аф сод - сы,

Любопытно, что при известной деградации мордовской певческой традиции (если деградация не переходит грань вырождения) тонкая микроимитационная сетка исчезает¹¹. Остается только последование вертикалей, то есть упрощение приводит к оголению изначального конструктивного каркаса, четко осознанного ряда опорных высот. Равно как в русском многоголосии упрощение, напротив, сплюсчивает фактуру до одноголосного унисонного напева.

Кроме микроимитаций, сплетающих гетерофонную линию, можно выделить два рода безусловно полифонических приемов:

- 1) одновременное произнесение слогов текста (текстовая имитация);
- 2) явная мелодическая имитация.

Пример 5

Музыкальный пример 5 представляет собой вокальный ансамбль на двух голосах (I-II). Музыка записана в ключе с одним диэзисом (F#) и 2/4 такта. Текст песни на мордовском языке.

Система А:

- I:** Э - ря - за, о, шка - й!
- II:** Э - ря - за, о, шка - й!

Система Б:

- I:** Ва - я... ва - но - за шкай
- II:** Ва - я... ва - но - за шкай

¹¹ Шуров В. М. Песенное многоголосие народов России. — М., 1984. — Вып. 1. — С. 104–109, 118–122, 147–148.



Как и в случае с цепью микроимитаций, разновременные начальные слоги не означают полифонической автономности голосов: заключительный слог обязательно будет синхронен. Однако принцип разновременного произнесения начальных слогов кажется весьма важным. Он указывает на многоголосную сущность материала: если певец сознательно начинает петь в своем ритме, следовательно, он мыслит свой голос не как продолжение основной, уже тянущейся мелодии, а как нечто, существующее помимо начатой запевалой напева. Не менее интересен и случай развернутой мелодической имитации при синхронном тексте. При отсутствии внутрислоговых распевов в мордовских песнях наблюдается обилие вставок типа «вай», «о», «ой», «ох», «ды» и т.п. (признаки внутристихового распева)¹².

Пренебрегая ритмической симметрией, певцы в то же время очень точно ощущают общую временную протяженность тирады, и вставки служат именно временной симметрии крупных построений¹³.

Из анализа мотивного содержания приведенных образцов мы можем заключить, что полифонические и гетерофонные приемы голосо-ведения составляют в мордовской песне удивительное переплетение:

- гетерофонии (в фольклористическом понимании) как таковой еще нет, но она вырастает из сплетения имитаций;
- полифонии также, разумеется, нет, но полифонические ростки служат построению гетерофонного мотива;
- формирование однослойного гетерофонного склада тормозится многоголосным принципом мышления, отсюда разновременность произнесения слогов, как имитационный путь к гетерофонии.

¹² Бояркин Н., Кавтаськин Л. Указ. соч.— С. 18 (о приемах разрыва фразы).

¹³ Это отмечает Н. И. Бояркин: «В неравнослоговой форме стабильную симметрию в композиции поэтических текстов обеспечивает напев». (Бояркин Н.И. Памятники мордовского музыкального искусства.— Т. 2.— С. 9)

В результате проведенного анализа становится ясно, что о наличии мелодии-модели применительно к мордовской песне стоит говорить с известной осторожностью. Запевы мордовских песен построены обычно как возглас или речитация, в большинстве случаев представляя собой скорее высотную настройку, нежели развитую мелодическую формулу¹⁴.

Имитационное строительство мотивов сплошь и рядом не связано с материалом запева.

Теперь можно попытаться ориентировочно смоделировать ход мысли исполнителей и вывести логику устной народно-песенной композиции.

Композиция русской песни.

1. Известен текст.
2. Известен основной напев.
3. Известен свой вариант (или ряд вариантов).
4. Поется свой вариант (поется текст на свой вариант мелодии).
5. В процессе исполнения поются варианты, находящиеся в гетерофонно-контрапунктическом согласии друг с другом (знаю и пою свое, слушая соседа).
6. Голос может уйти туда, где образовалась нехватка подголоска (линии).

Композиция мордовской песни.

1. Известен текст.
2. Известны высоты — устои.
3. Известна своя высота (ряд соседних высот).
4. Поется текст на своей высоте (или при постоянном возвращении на свою высоту).
5. В процессе исполнения непропорционально имитируются мелкие сегменты, из цепи которых складывается мотив (складываю мотив на ходу, ведя голос за соседом).
6. Голос может уйти туда, где образовалась нехватка тона (высоты).

После такого сравнения становится более понятным, почему мордовские певцы столь напряженно прислушиваются друг к другу во время пения: без этого невозможно выстроить напев микроинтонационной природы. Если навык имитирования уже утрачен, то манера взаимного вслушивания может оставаться и служить другой конструктивной основе — разновысотной вертикали.

Рассмотрим более подробно процессы мотивной работы в каждом голосе, то есть в развитие мотивов по горизонтали (см. пример 6).

В основе повторения линейных сегментов каждого голоса лежит прежде всего их ритмическое неповторение: сегмент чаще всего сжимается по продолжительности, варьируется или обрастает вставками в виде повторяемых интервалов (голоса II, III, IV схемы 6 А). По своей природе почти все тематические импульсы связаны с интонацией возгласа. Особенно ярко это выявлено в верхнем слое. В нижних голосах кажется

¹⁴ Обилие скачков в монодии, как типичную мокшанскую черту, отмечает Б. Урицкая. (См.: Урицкая Б. О некоторых чертах мордовской многоголосной песни//Проблемы музыкального фольклора народов СССР: Статьи и материалы. — М., 1973. — С. 154.)

несомненной речевой природа ангемитонного трихорда 3.2 — условно: си-ре-ми¹⁵ ре-фа- соль. В обоих случаях ладовая основа интонаций очень проста: перемещение от одного устоя к другому, от вершины к основанию, в том числе через промежуточные устои (схема б Б).

Вся пентатонная высотная структура построена на едином звуко-ряде, то есть здесь уверенно можно говорить о модальности.

Но в этой модальной системе не вызывает сомнений лишь конечный тон, общий для всех голосов — си-бемоль. С определением других опор возникают трудности. Единого господствующего тона нет, есть целый комплекс согосподствующих¹⁶: ля-бемоль (строка I), фа — ля-бемоль (строка II), ре-бемоль — фа (строка III), ре-бемоль — ми-бемоль (строка IV), фа — ми-бемоль (строка V), фа — ля-бемоль (строка VI), ми-бемоль — фа (строка VII), си-бемоль — ре-бемоль (строка VIII). Функциональной ясности нет и внутри отдельных голосов: согосподствование тонов объясняется наличием в каждом голосе скрытого многоголосия¹⁷. Например, в крайних слоях легче расслышать господствующий интервал (в данном случае — малая терция), нежели господствующий тон¹⁸.

Более целесообразно усматривать иную функциональную логику: вся высотная структура составляет здесь один полиустой, в котором ясен основной — нижний, «тяжелый» тон, и другие, обладающие меньшим весом, местные устои, которые при необходимости можно классифицировать как «вершинный», «промежуточный» (квинтовый или квартовый), «соседний» (терцовый). Но что существенно — они явно различаются по высоте и «весу», но не по «субординации».

¹⁵ Речевая сущность трихорда 3.2 косвенным образом подтверждается его большой ролью в мордовских причитаниях. (См.: Касьянова И. Мордовские эрзянские похоронные причитания // Музыкальное наследие финно-угорских народов. — Таллин, 1977. — С. 390–393.)

¹⁶ Данный термин использован нами в работе «К вопросу о роли вертикальных созвучий в южнорусском фольклоре» для обозначения устоя, оспаривающего функцию господствующего и в то же время соседствующего с ним: Материалы науч. конф. каф. теор. муз. МГК им. П. И. Чайковского. — 1992. — 6 окт. (рукопись). Для сходного явления А. В. Руднева применяла термин «переменный устой». (См.: Руднева А. В. К современным методам анализа старинных ладов в русской песне // Вопросы методологии советского музыковедения: Труды МГК. — М., 1981. — С. 82.) Петербургский фольклорист Ж. Краснова предлагает для этого определения функциональное подобие. (См.: Краснова Ж. Некоторые закономерности образования и строения гетерофонного многоголосия русских народных песен // Песенное многоголосие народов России: Тезисы докладов. — М., 1989.)

¹⁷ В упомянутой работе Н. Бояркина и Л. Кавтаскина излагается спорная мысль о вторичности многоголосия по отношению к одnogолосию. Промежуточным этапом полагается скрытое многоголосие. (Бояркин Н., Кавтаскин Л. Указ. соч. — С. 184.)

¹⁸ Терция трактуется, в частности, как конструктивная высотная основа мордовских причитаний. (См.: Касьянова И. Указ. соч. — С. 386.)

Пример 6

Музыкальный пример 6, состоящий из восьми систем (I-VIII). Каждая система содержит две нотные строки: верхняя строка — мелодия, нижняя строка — аккомпанемент. Мелодия начинается с ноты «Ся» (Ся, донь-ти-ись ирь-ва-нош-кай-аф-тиф-та) и продолжается по системе. Аккомпанемент начинается с ноты «И-ли э-рять ирь-ва-нош-кай-ся-до-ня?» и продолжается по системе. В системе III под аккомпанементом указано: [текст синхронен]. В системе IV под аккомпанементом указано: [текст синхронен]. В системе V под аккомпанементом указано: [текст синхронен]. В системе VI под аккомпанементом указано: [текст синхронен]. В системе VII под аккомпанементом указано: [текст синхронен]. В системе VIII под аккомпанементом указано: [текст синхронен].

Музыкальный пример 6, состоящий из восьми систем (I-VIII). Каждая система содержит две нотные строки: верхняя строка — мелодия, нижняя строка — аккомпанемент. Мелодия начинается с ноты «Ся» (Ся, донь-ти-ись ирь-ва-нош-кай-аф-тиф-та) и продолжается по системе. Аккомпанемент начинается с ноты «И-ли э-рять ирь-ва-нош-кай-ся-до-ня?» и продолжается по системе. В системе III под аккомпанементом указано: [текст синхронен]. В системе IV под аккомпанементом указано: [текст синхронен]. В системе V под аккомпанементом указано: [текст синхронен]. В системе VI под аккомпанементом указано: [текст синхронен]. В системе VII под аккомпанементом указано: [текст синхронен]. В системе VIII под аккомпанементом указано: [текст синхронен].

**мотивная идея
(в упрощении)**

Б вершина, промж., основание

“ВОЗГЛАС” и МЕЛД. СПАД

“ВОЗГЛАС”

МЕСТН. ВЕРШИНА ОСН.

УСКОР. СЖАТИЕ МОТИВА

“ОПЕВАННИЕ”

МЕСТНАЯ ВЕРШИНА

“ВОЗГЛАС” и МЕЛД. СПАД

“ВОЗГЛАС”

УМЕРЕН. СЖАТИЕ МОТИВА

ОСН. ПРОМЕЖУТОЧНЫЙ

СОСЛ. ОСН.

УСКОР. СЖАТИЕ МОТИВА

А

I 7:8 12:8 12:8 8:8 6.5:8 4:8 12:8 12:8 10:8 5:8 7:8 10:8 3:8 5.5:8 3:8

V 12:8 8:8 6.5:8 4:8 12:8 12:8 10:8 5:8 7:8 10:8 3:8 5.5:8 3:8

VI 5:8 7:8 10:8 3:8 5.5:8 3:8

II 8(10):8 6:8 12:8 5:8 7:8 10:8 3:8 5.5:8 3:8

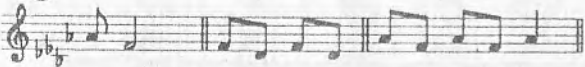
III 6:8 12:8 5:8 7:8 10:8 3:8 5.5:8 3:8

VII 5:8 7:8 10:8 3:8 5.5:8 3:8

IV 10:8 3:8 5.5:8 3:8

VIII 3:8 5.5:8 3:8

В  Возглас - речитация - спад
объемно - средние - плоско

Г  разработка терции

 разработка совершенных консонансов

 формальное совпадение с аккордовой структурой в трезвучной тональности

опора лада
(по Н.Бояркину)  более ощутимо

Д "Свернутая программа" зарождения важнейших категорий гармонии



- "свободный" диссонанс
- параллельная переменность
- освоение терции
- освоение квинты и кварты
- синонимический ряд устоя ("Г" звучность)
- октавная диатоника
- появл. как вспом. прох. (в сходных примерах)
- пентатоника целиком и в сегментах
- устой ("Г", он же "к")

В отличие от модальных функций, «сонантная логика» тирады выражена четко (схема 6 В):

возглас	—	речитация	—	спад
объемно		средние		плоско
плотно		прозрачно		унисон

Происходит реализация по существу сонорной идеи: многозвучный диссонантный комплекс устанавливается, разрыхляется и истончается, спадая в унисон. То же — в следующей тираде и так далее.

Подобное вполне естественно, ибо это одно из проявлений разработки вертикальной звучности — основополагающего композиционного принципа мордовского многоголосия.

Не случайно в проделанных анализах не упоминались понятия «неустой» и «опевание». Ощущение неустоя скорее угадывается; опевание возникает лишь эпизодически (строка IV схемы 6 А). Поэтому рискнем высказать предположение, что в мордовской песенности сохранились реликтовые признаки «эпохи устоя».

Однако при многоголосном мышлении категория устоя выявляется не только в форме тона, но и в форме вертикального комплекса или части его интервала. Тогда становится объяснимым яркое экмелическое интонирование мордовских певцов: скачки между контрастными высотами они воспроизводят всегда одинаково (закрепощено высотное соотношение устоев), но внутри одного высотного «этажа» возможны экмелические варианты — устой еще вполне может «ползти». От этого «ползет» вся система, хотя ее интервальная структура остается неизменной¹⁹.

Наряду с разработкой вертикального комплекса устоя обнаруживается тематическая разработка частей комплекса-интервалов: мотив возникает на основе репетиции интервала — терции, квинты, реже кварты (схема 6 Г). По мнению Н. И. Бояркина, ладовый костяк такой структуры базируется на двух квинтах. Нам же представляется, что значительно сильнее переключка двух терций.

Возникает удивительное соединение как бы недавно обретенного экмелического устоя и многозвучных вертикалей. Но поскольку вертикали состоят из местных устоев, то и «аккордика» получается тоже экмелической. Отсюда ярко выраженная сонорная окраска мордовского многоголосия²⁰.

Происходит формирование категории устоя в двух измерениях: в горизонтали (нащупываются модальные устои) и в вертикали («господствующая» вертикальная звучность). При этом горизонтальное, времен-

¹⁹ О таком же постепенном повышении всего неизменного в своем внутреннем строении звукояда пишет Я. Сарв применительно к другой финно-угорской традиции. (См.: Сарв Я. О закономерности строения звукоядов и ритмики в сетуском музыкальном фольклоре // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. — Таллин, 1980. — С. 136.)

²⁰ Это явно подчеркивается в нотациях труда Ваясянена (*Mordwinische Melodien. Phonographisch aufgenommen und herausgegeben von A.O. Vaisänen.* — Helsinki, 1948. — S. 63, 106, 107, 111, 127); А. Юсфин пользуется безусловными терминами «скользящий строй», «мобильный строй». (См.: Фольклор и композиторское творчество // Советская музыка. — 1967. — № 8. — С. 60.) Внимание данной проблеме уделяют Н. Бояркин и Л. Кавтаскин, обнаруживающие стойкую нейтральную терцию, нейтральную сексту и расширенную кварту (от нижнего устоя). (См.: Бояркин Н., Кавтаскин Л. Указ. соч. — С. 180–181.) В одной из студенческих работ высказывался тезис о гemitонном звукояде мокшанских песен. (См.: Миронова Н. Некоторые общие черты и диалектные особенности мордовских народных песен: Дипл. работа. — Казань, 1971.)

ное освоение лада крайне замедленно, а освоение вертикального пространства весьма интенсивно. Так, помимо определившегося конечного тона, даже с господствующим пока нет ясности (не говоря уже о побочных опорах и переменности). В то же время в вертикали вполне осознаны высотные различия слоев, и помимо совершенных консонансов, активно разрабатываются терции. Более того, оригинальной чертой мордовских певцов является тончайшее ощущение «вкуса» диссонантной вертикальной звучности, его окраски, полноты или разреженности, тембрового единства²¹.

С одной стороны, устойчив только унисон (то есть конечный тон системы), с другой — устойчив весь комплекс, состоящий из разновысотных местных устоев.

Устойчивость комплекса проявляется двояко. Во-первых, он разрабатывается, то есть звучит постоянно, целиком или частями. Во-вторых, с него начинается хоровая тирада, и исполнители постоянно без труда попадают на тон малой септимы (!) от основного устоя. Из чего следует, что септима эта тоже воспринимается как местный устой.

Нетрудно выделить логически оправданные точки опорной звучности: начало хоровой тирады и ее конец. Аккорд — «возглашение» — как бы возносится от земли до неба, чтобы потом опасть в заключительный нужный устой — унисон²².

В рассмотренных нами мордовских песнях наблюдается, таким образом, вертикальная форма реализации лада²³, поскольку лад состоит из ярко выраженного конечного тона и ряда «согосподствующих» тонов — местных устоев.

Принцип полиустойности в мордовском многоголосии, думается, можно уподобить принципу лексического параллелизма в народной поэзии, типа:

Кува яки Дема — аварди,
Кува яки Дема — сямарды.
Где ни ходит Дема — плачет,
Где ни ходит Дема — горюет.

Или:

Тинге пиресе Кузьмань Даря аварди,
Кельме банясо мазы Даря менявты.

²¹ Аналогичные особенности сетуского многоголосия анализирует Я. Сарв. (См.: Сарв Я. Расшифровка сетуского многоголосия при помощи многоканальной студийной аппаратуры // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. — Таллин, 1980. — С. 108 и далее.)

²² Думается, такая трактовка тем более оправдана, что, видимо, музыкальная сторона мордовской песенности в заметной степени связана с обычаями исполнения ритуальных языческих песнопений, описанных А. Печерским. (См.: Печерский А. [П. И. Мельников] Очерки мордвы. — Саранск, 1981.)

²³ См. ранее упомянутую работу «К вопросу о роли вертикальных созвучий в южнорусском фольклоре для обозначения устоя, оспаривающего функцию господствующего и в то же время соседствующего с ним».

На гумне Кузьмина Дарья плачет,
В холодной бане Кузьмина Дарья печалится²⁴.

Позволим себе привести аналогию, кажущуюся уместной. Одно из основных лексических богатств мордовского языка (по меньшей мере, двух основных его диалектов) — разнообразие синонимов. Есть общее значение понятия, объединяющее группу родственных по смыслу слов. Среди них выделяется слово, основное для выражения данного понятия, и прочие, подчеркивающие те или иные разные смысловые оттенки. Многие понятия имеют, кроме основного, еще семь-восемь (!) синонимических вариантов. Таким образом, выстраивается целый синонимический ряд. Сходным образом обстоит дело в высотной структуре многоголосия. Есть основной устой (чаще всего, нижний тон системы), а есть его варианты, разновысотные тоны синонимы. Есть «синонимическое поле» устоя — господствующий вертикальный комплекс.

При квантитативной безударной (или, точнее, «полиударной») природе языка синонимический параллелизм составляет важнейшую конструктивную основу народной поэзии. Вероятно, лингвистические особенности в какой-то степени спроецировались и на музыкальное мышление: идея созвучия, соинтонирования могла оказаться не только «этнически предопределенной»²⁵, но и вполне «квантитативной» по смыслу, лишенной четкой функциональной субординации тонов, но богатой «синонимическими» высотными устоями.

Вряд ли стоит искать ответ, является ли мордовское многоголосие архаичной формой пения или лишь одной из оригинальных форм гетерофонии. По нашему мнению, некоторые древние элементы в пении мордвы могли задержаться в узнаваемом виде благодаря именно «синонимичности» мышления.

Избрание единого устоя из целого ряда высот-синонимов будто бы намеренно затормозилось ради процесса вслушивания в красоту разновысотного целого (как нет стремления пользоваться одним словом, отказываясь от ряда синонимов).

Лад в мордовском многоголосии зачастую (именно так было в наших примерах) представляет собой оригинальную высотную структуру,

²⁴ См.: Бузакова Р. Словарь синонимов эрзянского языка. — Саранск, 1982. — С. 83. В связи с этой же поэтической особенностью Н. И. Бояркин пишет: «Параллелизм в мордовских ... песнях органично выступает в единстве различных своих видов: повторов отдельных слов и целых предложений (древнейшие виды лексических параллелизмов), повторы грамматических сопряжений (морфологические параллелизмы) ... Образный и психологический параллелизмы в мокшанских и эрзянских народных песнях не нашли большого распространения» (в отличие от русской народной поэзии — Т.С.). (См.: Бояркин Н. И. Памятники мордовского народного музыкального искусства. — Т. 2. — С. 9.)

²⁵ В диссертации И. Жордани, посвященной проблемам многоголосия, содержатся, в частности, тезисы о нестабильности многоголосия и одноголосия. Автор излагает концепцию многоголосия как «метода мышления», присущего западному расообразовательному стволу, а не просто древнейшей формы совместного интонирования. (См.: Жордания И. Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур // Автореф. дис. на соиск. уч. степ. докт. иск. — Киев, 1991. — С. 6.) В том же русле находятся рассуждения П. П. Сокальского о наличии пентатоники в очагах многоголосия. (См.: Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом. — Харьков, 1888. — С. 41.)

с трудом поддающуюся анализу с точки зрения развитой модальной функциональности, но вполне объяснимую с позиции принципа синонимичности. Нередко бывает, что лад — это один тон-устой и ряд его разновысотных синонимов. Устой будто бы еще не окончательно найден, но это застывшее состояние «размытости устоя», безусловно, неповторимое художественное явление. Многозвучный мордовский «полилад» оказывается, по сути, «полиустоем». Лад равен всего одному, но синонимически раскрытому понятию²⁶.

Думается, что переменность местных и конечных устоев в мордовском пении²⁷ также свидетельствует о синонимической полиустойной сущности высотной структуры (а не о ее модальной развитости). Поэтому упрощенной моделью лада будет не последование разнофункциональных тонов, а **гроздь тонов-синонимов** (схема 6 Д).

Категории устойчивого созвучия у мордовских певцов нет (впрочем, как нет ее и в известной нам научной литературе о мордовском многоголосии), но стихийное освоение высотного пространства несомненно. Переход же от синонимической полиустойности к воспроизведению более развитой модальной структуры порой бывает сопряжен с явными трудностями. Пространственное полиустойное «этажное» слышание мордовских исполнителей оказывается препятствием при воспроизведении ступенной линейной модальности. Перемещение голоса по ступеням лада в русской песне, видимо, невольно ассоциируется у исполнителей с высотными перемещениями самих устоев, отсюда возникновение диковинного ладового облика некоторых русских песен (или песен русского происхождения) в мордовской интерпретации²⁸.

²⁶ Это явление обнаруживает заметное внешнее сходство с современной техникой «тональности одного аккорда», «статической тональности». (См.: Катунян М. Статическая тональность//Laudamus.— М., 1992.— С. 122–133.)

²⁷ См.: Бояркин Н. И. Памятники мордовского музыкального искусства.— Т. 1.— С. 19. Об этом же явлении пишет Я. Саря в связи с сетуским многоголосием: «Ладовая структура народных песен не содержит в себе сильных тяготений между ступенями ... В варьировании мелодии все ступени лада, кроме верхнего звука ... взаимозаменяемы...» (См.: Саря Я. Расшифровка сетуского многоголосия при помощи многоканальной студийной аппаратуры.— С. 124.)

²⁸ Об этом см.: Сураев-Королев Г. И. Многоголосие и ладовое строение мордовской народной песни.— С. 256. По-своему данное явление трактует Н. Н. Гилярова: «Основное отличие ... в характере интонирования, основной чертой которого является стремление «разыграть» песню путем нетемперированного постепенного повышения тесситуры к концу песенной строфы, с последующим возвращением к начальной высоте в следующей строфе. (См.: Гилярова Н. Н. Многоголосие как один из компонентов музыкального диалекта//Песенное многоголосие народов России: Тезисы докладов.— М., 1984.— С. 36.) Приведенное объяснение представляется чрезмерно опозитизированным. Выскажем предположение, что стремления «разыграть» песню здесь, скорее всего, нет. Но совершенно очевидно другое — в сознании певцов есть глубинная ориентация на определенную высотность (поэтому они упорно возвращаются на изначальную высоту); четкое же представление о линейной ступенности им менее свойственно (если не сказать, вовсе не свойственно), откуда естественна интонационная непредсказуемость пения мордовских русских песен. Кроме того, «полиустойное» сознание стремится наделить чертами устоя любую достигнутую ступень, что способствует частому «акцентному» интонационному повышению. И наконец, для мордвы во многом свойственна (как и для эстонцев) тенденция к повышению строя вслед за верхним голосом (этого неоднократно касается Я. Саря в ранее названных работах). При исполнении «народного» материала эта тенденция стала как гипертрофироваться, так и исчезать (о чем там же пишет Н. Н. Гилярова), вплоть до чрезвычайно «чистого» исполнения русских песен (например, в с. Нароватово Теньгушевского района Мордовии).

В мордовском многоголосии высотная структура, как правило, почти не развивается качественно — в сторону функциональной многочленности, но увеличивается в объеме, становясь более многослойной²⁹.

В какой-то мере эту особенность можно сопоставить с принципом многослойности в традиционной одежде мордвы³⁰.

Поскольку категория неустоя находится в стадии формирования, при монодийном исполнении или в протяженном запеве певца часто обыгрывает не модель «устой-неустой», а весь ряд тонов-синонимов. В других случаях в одноголосии (или прозрачной гетерофонии) возникают иные формулы — примитивно модальные. Это закономерно, ибо в немногосложных структурах яснее всего процесс «рождения» модальности из толщи многоголосного полиустоя. Ходы через весь диапазон по тонам-синонимам свидетельствуют, в частности, о несформированности (или нехарактерности) горизонтального трихордного мышления.

Функциональная **ясность** «устой-неустой» по природе **антонимична**, «квалитативна».

Система же, выстроенная на синонимических параллелизмах, свободна от резких противопоставлений.

«Квалитативный» тип отношений: «Квантитативный» тип отношений:

ударный-безударный;	основной-побочный;
главный-подчиненный;	тяжелый-легкий;
устойчивый-неустойчивый;	низкий-высокий;
ведущий-ведомый;	объемный-плоский;
высший-низший.	соседний-отдаленный.

Сущностная (жизненная) основа квалитативной системы — контраст, квантитативной — подобие.

Вернемся к схеме 6 Д.

Систематизировав обнаруженные нами тенденции, приходим к выводу, что в мордовском многоголосии наслаиваются друг на друга разностадийные (согласно логике исторического развития высотных структур) явления. Каждое из них нуждается в специальном рассмотрении, здесь лишь перечислим их.

Так, еще не закончилась «эпоха устоя», единый гетерофонный устой еще однозначно не установился, и экмелическое интонирование внутри каждого голоса является в этих условиях совершенно естественным.

Категория неустоя пока не развита, опевание используется редко. Неустои выявляются лишь как проходящие и вспомогательные. Но несмотря на то, что опевание еще не освоено, уже осознаны соотно-

²⁹ Яркие примеры содержатся в нотациях В. М. Щурова в сборнике «Песенное многоголосие народов России» (раздел «Мордовские песни»); во-первых, подголосков обычно несколько; во-вторых, подголосок может обыгрывать квинту, септиму (сексту), октаву, дециму от нижнего тона — насколько позволяет голосовая tessitura певца. Там они формулирую это так: «Что больше — то лучше».

³⁰ См.: Мордовский народный костюм. — Саранск, 1990.

шения тонов по вертикали (выраженные в синонимическом разновысотном полиустое).

Благодаря синонимическому разновысотному полиустою идет освоение пентатоники. Пентатонические соотношения тонов сначала осознаются в вертикальном измерении и лишь потом — в горизонтальном. Мотив извлекается из вертикальных высотных соотношений и «опускается» в линейно-мелодическую плоскость.

Еще не завершился переход от экмелики к пентатонике, а уже одновременно эпизодически осваивается диатонический род звуковысотности.

Поскольку пространственный аспект высотной структуры освоен значительно лучше временного, следы экмелического устоя сочетаются с последовательной разработкой квинты и кварты. Квартовое тождество — признак «эпохи кварты»³¹ — прослеживается весьма фрагментарно, в то время как налицо октавное тождество.

Явных признаков диатонической «эпохи квинты» еще не наблюдается, но уже активно используется терция — не как промежуточный тон от примы к кварте, а как автономный вертикальный сегмент и предмет разработки (по вертикали, горизонтали и диагонали)³².

В условиях синонимической разновысотной структуры стихийно возникает ощущение квинтотерцовости как одной из возможных акустических опор³³.

Но линейно-мелодическая модальность еще не развита, поэтому путь от разновысотной вертикали к модальной аккордике (или гармонической модальности), а также к редуцированной тональности представляется короче, чем к модальной гетерофонии. Не случайно поэтому в подвижных плясовых песнях редуцированная тональность порой слышится весьма определенно³⁴.

Малая септима в мордовском многоголосии — еще не диссонанс, а верхний из разновысотных устоев-синонимов, и поэтому используется свободно. Ни в коей мере это нельзя уподоблять свободе диссонанса в профессиональной музыке, но любопытно отметить само наличие в народном многоголосии свободного (еще) обращения с диссонансами.

Мы только что перечислили «зерна» всех важнейших явлений гармонии, заключенные в высотной структуре мордовского многоголосия. Выскажем теперь предположение: видимо, не будет ошибкой отнести этот тип пения к разряду реликтовых³⁵, потому что в нем, как в

³¹ Сокальский П. П. Указ. соч. — С. 193.

³² Сокальский П. П. Там же.

³³ Сокальский П. П. Там же. — С. 194.

³⁴ См.: Бояркин Н., Кавтаскин Л. Указ. соч. — С. 177; Урицкая Б. О некоторых чертах мордовской многоголосной песни. — С. 152.

³⁵ По мнению К. Чистова, в частности, мордовская причеть архаичнее русской. (См.: Чистов К. Причитания у славян и финно-угорских народов // Обряды и обрядовый фольклор. — М., 1982. — С. 112.)

свернутой пружине или эмбрионе. «запрограммированы» все существенные этапы эволюции высотных структур. Но можно допустить и несколько иное: благодаря этническим особенностям эстетики (в частности, эстетики звучности) в мордовской песенности происходило наложение разностадийных явлений друг на друга — так же, как наслаиваются друг на друга в многоголосии тоны-синонимы. Для русской песенности характерно другое подобие: так же, как тоны монодического лада следуют во времени друг за другом, так и разностадийные тенденции более или менее определенно сменяют друг друга.

Впрочем, принцип наслаивания характерен в той или иной мере для любого фольклора. При крайне замедленных темпах эволюции все следы прошедших эпох значительно заметнее, нежели в быстро сменяющейся письменной традиции.

В разных песнях одного и того же региона могут проявляться разные тенденции. Поэтому мордовские песни порой озадачивают своей несхожестью. Но это лишь дополнительное доказательство внутренней мощи архаической многоголосной традиции, заключающей в себе «свернутую программу» эволюции звуковысотных систем.

М.В. Бойкова-Шимон

СТРУКТУРНАЯ ВЗАИМОСВЯЗЬ СТИХА И НАПЕВА В ПЕСНЯХ БЕДУИНОВ ИРАКА

Среди стран Ближнего Востока Ирак в наибольшей степени является хранителем одного из основных генетических источников арабской культуры — бедуинских традиций. Наиболее ранний, исконный, принадлежащий к языческой эпохе пласт национального наследия традиции бедуинов — до сих пор предмет особой гордости арабов Ирака. И неудивительно: ведь бедуинская культура отражает саму суть национального характера «истинного» араба — суровую прямоту и чистоту помыслов в сочетании с утонченно-поэтическим, лирико-философским мироощущением.

Бедуины¹, пустынные скотоводы-кочевники древней Аравии — предки современных арабов, уже в I веке до нашей эры стали расселяться на землях Северной Африки и Ближнего Востока. Процесс миграции продолжался вплоть до VII века нашей эры, пока не завершился полным завоеванием арабами этих земель. Сами арабы упомянутый период называют временем варварства — джахилийя (то есть незнание «истинной веры», «света»). Однако именно в конце VII века относится расцвет экономики и культуры Западной Аравии, именно в этот период были созданы своеобразные архитектурные памятники (дворцы и храмы, городские и крепостные стены), введены сабейская, а затем

¹ Слово «бедуин» происходит от «бадави» или «бадаун» (араб. — житель пустыни).

набатейская (IV в. н. э.) письменность, ставшая основой классического арабского алфавита. Именно в это время были заложены основы великой арабской культуры, которые привели ее к расцвету в период «золотого века» и продолжают питать до сих пор.

Сложившись в северо-западной части Ирака, музыкально-поэтическое творчество бедуинов, с одной стороны, почти полностью сохранилось до наших дней в своих архаических формах, исключая лишь некоторые наиболее древние жанры (такие как урлжуза — вызов на бой и сар — песня мести), о существовании которых мы узнаем из различных старинных трактатов и других литературных источников. С другой стороны, бедуинская культура не могла не оказывать определенного влияния и на развитие всего народного творчества в целом. По мнению известного ученого, исследователя арабской музыкальной культуры И.Р.Еолян, «черты бедуинского (а в итоге — национального) художественного творчества в большей или меньшей мере присущи всем универсальным формам музыкального фольклора арабов»².

Еще на заре своей истории бедуины-кочевники проявили predisposition к поэтическому и музыкальному творчеству. Как гласит древняя надпись времен Ашурбанипала, «ассирийских надсмотрщиков очаровывали своей музыкой арабские рабы»³. Именно поэзия в сочетании с музыкой, вместившая в себя комплекс всех остальных искусств и вытеснившая в какой-то мере из жизни аравитян театральное действие и живопись⁴, стала для бедуина тем единственным, синкретическим способом выражения, с помощью которого он наиболее адекватно мог передать свои представления о мире, а также эмоциональные душевные состояния. Заложенные в ту эпоху литературно-поэтические жанры и формы послужили генетической базой средневекового искусства арабов: «Именно кочевники явились основоположниками арабской литературы», — утверждал известный французский востоковед А. Массэ⁵. Те же слова, пожалуй, лишь с некоторыми оговорками, можно отнести и к арабской музыке: стилистически-жанровые и образно-выразительные черты искусства, сложившиеся в то далекое время, остаются актуальными в традиционной музыкальной культуре арабов до сих пор.

Назовем основные жанры и формы музыкально-поэтического творчества бедуинов, группирующихся вокруг эпических и календарных, обрядовых и лирических песен.

К песням эпического жанра принадлежит марса (или марсийя) — сказание, повествующее о военных сражениях и других исторических

² Еолян И.Р. Некоторые вопросы методологии исследования традиционной музыки Востока//Современная художественная культура в странах Азии и Африки. — М., 1986. — С. 29.

³ Garner H. G. A History of Arabian music to the 13-th century. — London, 1967. — P. 48.

⁴ Еолян И. Р. Указ.соч. — С. 24.

⁵ Массэ А. Ислам: Очерки истории. — М., 1982. — С. 21.

событиях, в котором оплакиваются воины, погибшие в бою. К этой же жанровой категории относятся военные песнопения (хуза), обычно исполняемые группой мужчин, а также песни славления (мадх), воспевающие доблесть и храбрость воинов.

Обрядовый жанр представлен похоронными песнями (маратхи), песнями мщения (сар) и др. К наиболее распространенным жанрам бедуинского песнетворчества относятся: песня конников (хабаб) и караванная песня погонщиков верблюдов (хиджа), имитирующая ритм шагов. Весьма глубок и разнообразен образный строй поэтики бедуинов: героика (урджуза — песня сражения) переплетается в ней с сатирическими мотивами (хиджа — сатира на врага), а выражение романтической рыцарской любви — с мотивами жалобы, одиночества и т.д.

Наряду с перечисленными, в искусстве бедуинов особое место приобрели ритуальные песнопения садж — жанр, связанный с культом умерших героев. Многие исследователи считают, что он представляет собой ни что иное, как древнее музыкально-драматическое действо арабов. А. Массэ пишет: «Вокруг этого балдахина прорицатели, и особенно пифии, сестры еврейских предсказательниц, били в барабаны и выкрикивали заклятия в форме садж»⁶. Существует также мнение, что садж — это один из самых архаичных жанров эпического сказания с характерными для арабской поэтики метро-ритмическим и музыкальным строем. Известно, что в VII веке садж стал языком возвестившего Ислам пророка Мухаммеда и лег в основу стихов Корана. «Говорил он (Мухаммед. — М.Б.-Ш.) страстно, порой иступленно, короткими, рублеными фразами со своеобразным ритмом и рифмой. То была не поэзия, а рифмованная проза (садж), к которой прибегали и другие арабские прорицатели и пророки той поры»⁷.

Своеобразие языка бедуинской поэзии, а также импровизационность, свойственная большинству музыкально-поэтических жанров, уходит корнями в глубинную особенность арабского мышления: отношение к происходящему выражается метафорически-красочным стихотворным афоризмом в виде экспромта. «...Едва ли не все мужчины, а нередко и женщины могли в подходящем случае экспромтом продекламировать стихи»⁸.

Касаясь вопроса взаимодействия поэзии и музыки, всего музыкально-поэтического стиля бедуинского искусства, необходимо подчеркнуть, что именно в ту давнюю эпоху, когда поэзия существовала неотрывно от исполнительского искусства (декламации и пения), зародилось столь характерное для всего последующего развития арабской культуры благоговейное отношение к художественному слову, литера-

⁶ Массэ А. Указ. соч. — С. 20.

⁷ Очерки истории арабской культуры V-XV веков. — М., 1982. — С. 46.

⁸ Там же. — С. 219.

турному языку. В союзе поэтического слова и музыки, а также танца и искусства магии ведущая роль принадлежит поэзии, как высшему для арабов типу художественного самовыражения. Поэтическая сторона почти всегда подчиняет музыкальную, которая имеет преимущественно прикладную функцию и направлена на усиление образно-эмоционального воздействия слова. Эта тенденция, определившая все дальнейшее развитие арабской музыки, впервые проявилась в касыде — наиболее раннем, архаичном жанре бедуинского музыкально-поэтического творчества.

Классический образец законченного стихотворного произведения доисламского времени касыда (араб. — поэма, длинное стихотворение, ода, песнь) отразила самобытность и богатство складывающегося арабского литературного языка с обилием эпитетов, синонимами, метафорами и в то же время с его необычайным лаконизмом и афористичностью высказывания⁹. Гибкость языка особенно ярко проявлялась в многочисленных описаниях окружающей природы. Бедуинские поэты, до сих пор тонко ощущающие живую и интимную связь человека с природой, посредством различных приемов ее олицетворения представляли природу созвучной человеческим эмоциям и настроениям.

Поэтическая структура и композиционная схема касыды отражает своеобразный тип арабского и, шире, ближневосточного мышления: набор и последовательность сюжетов определяются поэтическим канонem. Воплощение же его индивидуально и зависит от особенностей конкретного сюжета. Касыда состоит из нескольких десятков строк (бейтов) одного размера с единой рифмой, группирующихся вокруг трех основных разделов: 1) лирический пролог — насб; 2) пространная центральная часть, содержащая описание природы — васф, воспевание достоинств и отваги племени — фахр и мадх; 3) заключительное самопрославление. Последовательность этих образно-тематических разделов строго регламентирована. Своеобразие композиционного замысла касыды заключается в том, что каждая из ста ее строк должна содержать законченную самостоятельную мысль.

Как музыкально-поэтический жанр, касыда представляет собой вокальную импровизацию-повествование (чаще всего сольную), основанную на речитативно-декламационном принципе и исполняющуюся обычно без сопровождения или под аккомпанемент ребаба;¹⁰ неотлучного спутника певца пустыни¹¹. Закономерности построения ее музыкальной формы вытекают из структуры поэтического текста: каждой стихотворной строке, состоящей из двух фраз, соответствует музыкаль-

⁹ В VII веке начали составляться специальные сборники пословиц, поговорок, афоризмов и сформулированных в одной фразе сентенций.

¹⁰ Арабы образно называют ребаб «блюститель касыды» (араб. — раи аль-касыд).

¹¹ Бедуинский ребаб (рабабах аль-шаир) — это однострунная скрипка с деревянным четырехугольным корпусом, обтянутым бараньей шкурой; играют на ребабе смычком, держа инструмент в вертикальном положении.

ная строфа, равная периоду из двух предложений (в кварто-квинтовом «вопросо-ответном» соотношении).

Пример 1

voice $\text{♩} = 100$ Расшифровка А. Шилоаха¹²

ребаб

голос

ребаб

etc.

Целостная музыкальная форма касыды строится на чередовании вокальных эпизодов и инструментальных проигрышей, исполняемых на ребабе.

Социокультурные функции этого жанра в его современном бытовании чрезвычайно широки и разнообразны. Наряду с классической касыдой существует касыда традиционная, которая отличается от первой как литературно-поэтической основой (обращение не только к классической арабской поэзии, но и к диалектным формам), так и стилем исполнения (более свободным и спонтанным). Среди разновидностей традиционной касыды, различаемых жителями пустыни по названиям иракских племен, нужно выделить следующие: гасыд шаммар, гасыд анзы¹³ и гузский гасыд¹⁴. Кроме них: гасыд бени-хияль и бени-сахар¹⁵. Все они с музыкальной точки зрения основаны на едином ладовом принципе — опоре на пятизвучный лад-звукоряд с доминирующим центральным тоном. Отличия между ними касаются лишь способов обыгрывания, понижения или повышения ступеней, а также

¹² Wright O., Pacholczyk J., Shiloah A. Arab music//New Grove.— London, 1984.— Vol. I.— P. 537.

¹³ Шаммар и анзы — два крупнейших бедуинских племени.

¹⁴ «Гузский» в переводе с арабского означает «колющий», или «турецкий», «мамлюкский».

¹⁵ Хассан III К. Иракская музыка.— Багдад, 1976.— С. 86. (На араб. яз.)

количества украшений и продлений определенных звуков, что придает особое своеобразие каждому из видов.

Кроме классической и традиционной касыды в иракской музыкальной практике получили распространение светская и религиозная. Последняя исполняется обычно под аккомпанемент ударных в сочетании с пластическими телодвижениями, а иногда и пантомимой¹⁶.

Значение касыды для арабской классической музыки весьма велико: зародившись как поэтическая форма в ранний период джахилийи, на ее позднем этапе и, особенно, в условиях классического периода, этот жанр становится первым связующим звеном между поэзией и музыкой. Аналогично тому, как архаичная бедуинская поэзия почти целиком вошла в состав средневековой арабской литературы и была признана классикой, образцом для подражания, так и касыда стала эталоном и своеобразным прототипом почти всех последующих вокальных жанров арабской музыки. Именно в практике сочинения и исполнения касыд сложились многие важнейшие композиционные принципы, использовавшиеся потом не только в других вокальных, но и инструментальных жанрах. Присущий касыде циклический композиционный принцип, а также постепенная динамизация формы, кульминация которой приходится на заключительный раздел (прославление, восхваление), позволяет сделать вывод о том, что касыда в определенном смысле явилась основой для таких вокальных и инструментальных композиций более позднего времени, как иракский макам, муашшах, нуба и др.

Следующий по важности вокальный жанр в музыке бедуинов Ирака — аль-хуза, песня, исполняемая под стук копыт во время войн и набегов. Аль-хуза основывается на вариантном повторении одних и тех же музыкально-поэтических фраз с нагнетанием эмоциональной напряженности, что отражает стихию предстоящего (или уже состоявшегося) боя. В исполнении хузы особая роль отводится женщине, которая своими гневными возгласами поддерживает дух и храброе настроение у воинов-мужчин. Из исследования Шехразад Кассем Хассан мы узнаем, что особенно страстно исполняемую хузу в Ираке называют аль-масхуб и разделяют ее по названиям племен: в настоящее время в стране существуют такие разновидности хузы, как гузский масхуб, масхуб джабур и масхуб дулейн (названия полуседлых бедуинских племен).¹⁷

В наиболее первозданном виде дошла до нас хида — караванная песня или песня погонщиков верблюдов. По свидетельству Ш. К. Хассан, бедуины Ирака подразделяют хиду (или аль-хаджини, как еще ее называют) на два вида: гасыд хаджини и гасыд самири¹⁸. Обе эти жанровые

¹⁶ Болян И.Р. Указ. соч. — С. 26.

¹⁷ Хассан Ш. К. Иракская музыка. — Багдад, 1976 (На араб. яз.)

¹⁸ Гасыд самири исполняется преимущественно по поводу радостных, праздничных событий.

разновидности имеют единую музыкально-поэтическую драматургию — на основе неизменно повторяющихся мелодических фраз в сопровождении шабабы (бедуинской свирели), в узком амбитусе терции или кварты строится сквозное развитие поэтического текста.

Таким образом, соотношение текста и музыки можно представить в виде следующей схемы:

Текст:	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	и т. д.
Музыка:	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₂	<i>a</i> ₃	<i>a</i> ₄	и т. д.

Этот «статически-сквозной» (определение мое. — М.Б.-Ш.) тип драматургии, как нам представляется, характерен для самой «музыки пустыни» и отражает глубокое своеобразие способа жизни и мировоззрения бедуина-кочевника.

Помимо приведенных, важнейшими вокальными жанрами в музыке полукочевых бедуинских племен, по свидетельству Ш. К. Хассан, являются атаба и ее разновидности: ан-найль и ас-свейхили¹⁹. Сложившись в древнем искусстве бедуинов, атаба (араб. — жалоба) стала распространенным жанром традиционной музыки (в том числе городской) не только Ирака, но и Ливии, Сирии, Палестины, Иордании и других арабских стран. В этой импровизационной вокальной форме, исполняемой обычно соло и дуэтом (в виде антифона), нашли наиболее яркое воплощение такие лирические образы и состояния бедуинской поэзии, как жалоба и восхваление, объяснение в любви и чувство одиночества, порицание и упрек. Все это позволяет поставить атабу в один ряд с касыдой, основополагающим жанром музыкально-поэтического творчества периода джахийи.

Атаба представляет собой строфическую, основанную на чередовании небольших свободно построенных эпизодов, песню, поэтическая структура которой типична для большинства строфических жанров традиционной арабской музыки, в частности, абудийи. Это — четырехстрочная форма с одинаковой рифмой первых трех строк и выделением заключительной рифмы четвертой строки, заканчивающейся на «аб» или «аба»²⁰, например:

Бани-л Даббах бид-дейр хамули
Идха биндах би-л-хэйджа хамули
Бнифси фи мхаббаткум хамули
Ил-шруки ва-л-манна ва-л-атаб.

(Сыны Дабба, вы создали клан в Дейр-ал-Асад. Когда я в сражении попал в беду, вы защитили меня. Мой груз стал легче, потому что я люблю вас. Давайте споем шуруки, манну и атабу.)

¹⁹ Эти вокально-поэтические жанры широко распространены на западном побережье Тигра, а также в других районах Ирака, расположенных на границе пустыни и сельскохозяйственных местностей — местах проживания ведущих полукочевой образ жизни родов лжабур, дулейм и др. Атаба встречается и у нищенствующих цыган, которые просят подаяние.

²⁰ Отсюда и происходит и название «атаба».

Количество четверостиший в атабе может варьироваться от трех и более, с учетом того, что рифма каждого следующего стиха будет отличаться от предыдущей:

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	
<i>c</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	
<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	и т. д.

По свидетельству исполнителей-шаиrow, они «не поют, а декламируют» атабу²¹; именно декламация подчеркивает преимущество литературного текста над музыкой. Мелодия атабы, богатая мелизматическими украшениями, состоит из коротких, ритмически свободных декламационных фраз, диапазон которых, как правило, не превышает кварты или квинты.

Эти вокальные эпизоды, соответствующие одной строке четверостишия, чередуются с инструментальными проигрышами, исполняемыми на ребабе — единственном используемом кочевниками инструменте. Обычно атаба начинается со вступительной импровизации исполнителя, которая настраивает его самого и слушателя на определенный эмоциональный лад.

Пример 2

♩ = 90

1 предложение

Расшифровка автора

Э - - - - -

II предложение

Им - ма, Им - ма, А - - - ла,

А - - - ла, А - - -

К той же образной сфере примыкает ан-найль — объяснение в любви или жалоба-страдание, один из самых печальных среди жанров бедуинского песнетворчества: неслучайно сами кочевники называют его «пением горюющих и бедствующих». Ан-найль имеет множество разновидностей, различающихся по названиям полуседлых племен, занимающих территорию от западных берегов Тигра до пустынных местностей и окрестностей Багдада. Это: найль-джабур, найль-анза, найль-убейда, найль-хувейджа, найль-аль-бувахд, а также встречающийся близ Багдада найль-хадари (хазари). Но, несмотря на существующие нюансы исполнения найля в каждой местности, для всех этих разновидностей общим остается единый речитативно-декламационный склад мелодии под неизменный аккомпанемент ребаба, а также импровизационность в сочетании со строфическим принципом формообразования.

²¹ Хассан Ш. К. Указ. соч. — С. 101.

Сувейхили — жанр, близкий к ан-найлю, и отличающийся от него лишь стихотворным складом: двустишие сувейхили (два бейта) — это двустишие найля, взятое как бы в обратной последовательности. Если стихотворный размер найля основан на чередовании долгих сильных и коротких слабых долей, что создает ощущение равномерного «покачивания», то в структуре стихотворной стопы сувейхили (движение от слабой к сильной доле) заложен более динамичный поступательный ритм²². Это находит отражение и в образно-эмоциональном строе композиции: в отличие от дифирамбических восхвалений атабы и печальной лирики ан-найля, настроения, выраженные в ас-сувейхили, преимущественно радостные и светлые. Поводы его исполнения — всевозможные праздники и связанные с ними обряды, а также сельскохозяйственные работы: жатва, сенокос и другие (в этой функции сувейхили примыкает к некоторым трудовым жанрам арабов).

Говоря о музыкальных особенностях сувейхил, нельзя не заметить, что его вокальный диапазон и сопровождение аналогичны ан-найлю: лишь в редких случаях ребаб заменяется мутбиджем (двойным кларнетом). В сравнении с найлем сувейхили имеет несколько меньше вариантов бытования: он распространен у полуоседлых племен дулейм, изза, джабур, убейд²³, а также у жителей прибрежных (река Тигр) городов Самарра и Тикрит²⁴.

Наличие в современном Ираке множества бедуинских племен, ведущих полуоседлый образ жизни и периодически сезонно уходящих из пустыни в глубь долин, позволяет говорить о некоторых особенностях их художественной культуры, которая синтезирует в себе собственно бедуинскую традицию с чертами крестьянского фольклора. Так, вокальный стиль этих племен включает элементы как «чисто» бедуинского пения, с его суровой, архаичной, с отсутствием распеваний мелодикой и опорой на каждый звук, так и «деревенской» манеры исполнения, богатой мелизматическими украшениями, в которой значимость поэтического слова зачастую уступает место красоте и мощи голоса.

Наряду с сольным импровизационным ритмически-свободным вокальным стилем, объединяющим все рассмотренные нами жанровые разновидности, в музыкальном творчестве полуоседлых бедуинских племен получило также широкое распространение коллективное ритмически четко организованное пение, которое часто сопровождает танцевальные композиции. Наиболее важные виды этого пения²⁵ совпадают с названиями коллективных танцев: аль-маулия, аш-шумели, абу-

²² Структура этих стихотворных размеров может отдаленно напоминать дактиль и амфибрахий в европейской теории стихосложения.

²³ См.: Хассан Ш. К. Указ. соч.

²⁴ Наряду с приведенными выше жанрами и формами, у бедуинов Ирака распространены также некоторые виды абулий.

²⁵ Встречается в основном у племен, живущих в верховьях Евфрата.

радин, аль-миджна и др., исполняемых в праздники под аккомпанемент мутбиджа.

Ведя речь о древнем искусстве джахилийи, нельзя не остановиться на личностях создателей и хранителей художественных традиций того времени. Поэты в родоплеменном обществе Древней Аравии играли различную социальную роль: среди них были исполнители и «хранители стихов» — зан аль-касыд, сочинители поэтических текстов — аль-адиб, но наиболее высоким социально-духовным статусом обладали шаиры — поэты, стоящие во главе племени. Наделенные исключительным творческим даром и силой убеждения, шаиры (араб. — шаманы, вешие, знающие) были своеобразным рупором, душой племени. Тесно связанные с магией, прорицатели-рапсоды²⁶ в своих музыкально-поэтических излияниях несли некий заклинательный пафос: настраивали воинов племени на победу над врагом, воспевали подвиги воинов и силу вождей, а также заговаривали и изгоняли злых духов.

Приведенный ниже пример песни шаира представляет собой музыкальную речитацию в сопровождении ребаба, во вступительной части дублирующем в унисон вокальную партию. Строгий тип изложения с незначительными опеваниями звуков основной мелодической линии в партии ребаба, отсутствие скачков в мелодии, а также ограниченный квинтовый амбитус — все указывает на древнее происхождение этого напева.

Пример 3

Атаба, макам байати

Мужской голос соло

Расшифровка А. Шилоаха ²⁷



† знак понижения на 3/4 тона

Подводя итог сказанному, нужно подчеркнуть, что гений бедуинского искусства с наибольшей полнотой и яркостью раскрылся в вокально-поэтических жанрах, минуя собственно инструментальные²⁸. Функция инструментальной музыки у бедуинов сугубо прикладная: единичные народные инструменты, универсальные представители каждого из семейств — струнные (ребаб аль-шаир), ударные (даф) и

²⁶ Подобная функция прорицателя-рапсода перейдет в эпоху средневековья к исполнителю-речитатору Корана.

²⁷ Wright O., Pacholczyk J., Shiloah A. Arab music. — P. 534.

²⁸ Наряду с песенным, своеобразной ветвью традиционного творчества арабов-кочевников является танцевальное искусство — необходимый атрибут жизни бедуинов вплоть до наших дней.

духовые (шабаба) вошли в исполнительскую практику преимущественно как аккомпанирующие.

Эта тенденция главенствующей роли вокальной музыки и подчиненности инструментальной, стала центральной для всего последующего развития арабской и, в частности, иракской музыки. В каждый исторический период она проявляла себя по-разному, с течением веков все более усложняясь и приобретая новые качества, но оставаясь, однако, в процессе эволюции решающей. Так, в эпоху средневековья эта тенденция воплотилась в возникновении новых вокальных форм, существенно обогативших арабскую музыку и приведших на исходе классической эпохи к зарождению одного из фундаментальных жанров музыки всего ближневосточного региона — иракскому макам.

Возникнув как чисто вокальная композиция, иракский макам с развитием инструментария начал эволюционировать также и в сторону инструментальной формы — процесс, результатом которого явилась постепенная кристаллизация собственно инструментального варианта. Но, несмотря на безусловную, доказавшую себя самостоятельность жанра инструментального макама, природа его (также как и природа многих других жанров арабской инструментальной музыки) остается по сути своей вокальной. «Вокальное» качество, заключающееся в специфике песенно-речевого произнесения поэтического текста и выражающееся в своеобразном мелодико-интонационном строе, построении музыкальной фразы, а главное — в микротоновой ладовой структуре, остается принципиальной основой инструментальной музыки, а формообразующие законы вокально-поэтического текста становятся законами построения инструментальных композиций. Таким образом, заложенные еще в доисламскую эпоху принципы музыкальной эстетики во многом определили приоритеты дальнейшего развития иракской и, шире, общеарабской музыкальной культуры.

Не подлежит сомнению важность влияния бедуинского искусства не только на арабскую культуру в целом, но отчасти и на культуру Западной Европы. Образный строй, тематика бедуинского песнетворчества (фантастические рассказы о скитаниях героя, восхваление его доблести, преклонение перед красотой «дамы сердца» и верность ей), а также присущая ему специфика метроритмической структуры²⁹ перешли в литературно-поэтические и музыкальные жанры классического и средневекового искусства арабов, и, кроме того, явились образцом для ранней рыцарской поэзии Западной Европы, став, по определению Р. И. Грубера, прототипом будущих сирвентов трубадуров³⁰. Публичные поэтические выступления бедуинов со своими импровизированными стихотворными произведениями, относящиеся к доисламскому периоду, по утверждению Г. Фармера — прообраз будущих средневековых турниров-состязаний³¹.

²⁹ Пять основных бедуинских ритмов — хазалж, рамаль, такиль ауваль, такиль тани и махури — стали основой метрической системы классической арабской поэтики (аруз).

³⁰ Грубер Р. И. История музыкальной культуры. — М.-Л., 1941. — Т. I. — Ч. I. — С. 473.

³¹ Farmer H. G. A History of Arabian music to the 13-th century. — P. 56.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редактора.....	3
Шуров В. М. Несимметричные ритмические структуры в русской народной песне.....	4
Шуров В. М. О явлениях полиморфизма в русской народной песне.....	32
✓ Савельева Н. М. О региональных и локальных разновидностях типовых русских песенных структур.....	41
Смирнов Д. В. Об устойчивых и изменчивых элементах формы в западнорусском песенном исполнительстве (на примере смоленской народной певицы Е.Е. Азаренковой).....	71
Титова К. В. Некоторые структурные особенности и стилевые черты воронежской фольклорной псалмы.....	87
Вискова И. В. Стилистические особенности протяжных песен бывших украинских слобод на юге Воронежской области.....	96
Гилярова Н. Н. Об особенностях весенних хороводных песен русско-мордовского пограничья (Пензенская область).....	107
Сыреськин А. И., Старостина Т. А. О некоторых композиционных особенностях свадебных песен теньгушевской мордвы.....	127
Старостина Т. А. К вопросу о «бурдонной полифонии» (О некоторых парадоксальных свойствах мокша-мордовского многоголосия).....	135
Бойкова-Шимон М. В. Структурная взаимосвязь стиха и напева в песнях бедуинов Ирака.....	153

Проблемы композиции народной песни
Сборник статей

Составитель *Т.А. Старостина*
Научный редактор *В.М. Щуров*
Редактор *А.А. Проворова*

ЛР — 021207 от 03.04.1997

Подп. к печати 27.12.1997
Бумага офсет № 1. Форм. бум. 60×90 ¹/₁₆.
Гарнитура шрифта таймс. Печать офсетная.
Печ. л. 10,25. Усл. печ. л. 10,0.
Тираж 200 экз. Заказ 1

Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского
Москва, ул. Б. Никитская, 13

Типография Россельхозакадемии
Москва, пер. Б. Харитоньевский, 21