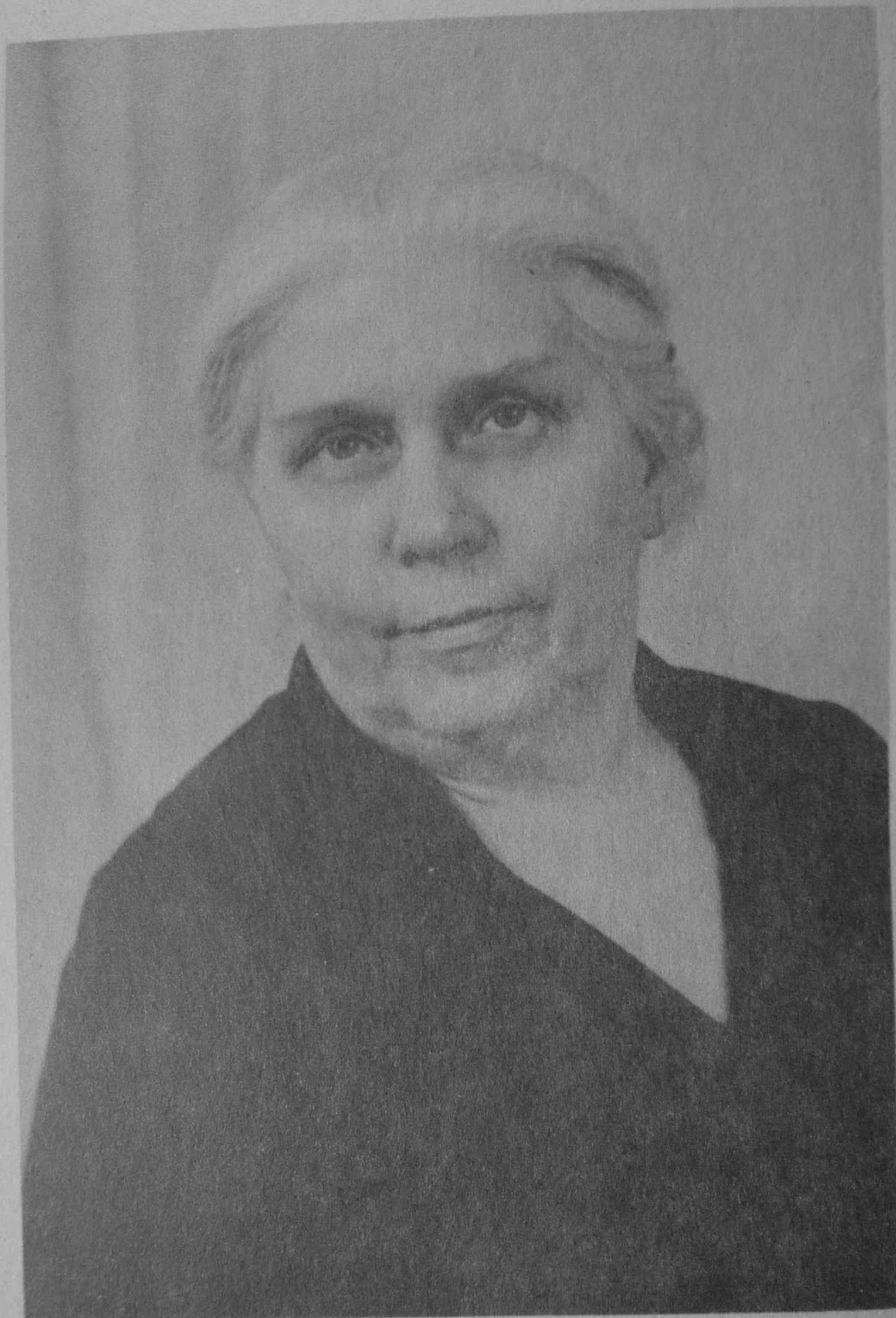


А. В. РУДНЕВА



РУССКОЕ
НАРОДНОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ
ТВОРЧЕСТВО





K

А. РУДНЕВА

Русское
народное
музыкальное
творчество

Очерки по теории фольклора

Москва
Издательское объединение
“КОМПОЗИТОР”
1994

ББК 85.31
Р 83

Редакторы-составители
Н. Н. ГИЛЯРОВА, Л. Ф. КОСТЮКОВЕЦ

Рецензент
кандидат искусствоведения
В. М. ЩУРОВ

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского союза любительских фольклорных ансамблей*

А. В. Руднева
Р 83 Русское народное музыкальное творчество: Очерки по
теории фольклора. — М.: Советский композитор, 1990,
с. 224
ISBN 5-85285-156-6

Труд видного советского фольклориста А. В. Рудневой посвящен актуальным проблемам теории русского музыкального фольклора, и в первую очередь его характерным стилистическим особенностям. Наряду с сугубо теоретическими, в книге содержатся очерки, непосредственно связанные с аналитической и исполнительской практикой. Книга может быть использована в качестве учебного пособия преподавателями и студентами музыкальных вузов и училищ, а также педагогами и студентами филологических факультетов.

Р — 4905000000—043 Без объявл.
082(02)—94

ББК 85.31

ОТ РЕДАКТОРОВ-СОСТАВИТЕЛЕЙ

Анна Васильевна Руднева — это целая эпоха в советской фольклористике. Яркая личность, удивительно мудрый человек, талантливый ученый-исследователь, опытный фольклорист-практик, прекрасный педагог, труженик, патриот своего национального искусства — такой она навсегда останется в памяти коллег, учеников, близких...

А. В. Руднева родилась в 1903 году в селе Воронцово-Александровском Ставропольского края в семье служащих. Отец ее был псаломщиком, регентом хора и учителем пения в школе, позднее счетоводом. Мать — кубанская казачка — работала пианисткой в немом кино. С детства Аню окружала самая разнообразная музыка, от народных песен до церковных песнопений. Окончив в 1920 году гимназию с серебряной медалью, перепробовав несколько мест работы (пианистки, хормейстера при Отделе народного образования), Анна Васильевна начала готовиться к поступлению в консерваторию и в 1923 году поехала в Москву. Здесь, в Московской консерватории, у таких замечательных педагогов, как Г. Конюс, С. Василенко, Ан. Александров, А. Кастальский, А. Никольский, М. Гнесин, П. Чесноков, Н. Данилин, Руднева активно занимается хоровым дирижированием и изучает музыкально-теоретические дисциплины. Окончив консерваторию в 1930 году по двум факультетам (дирижерскому и теоретико-композиторскому), она становится хормейстером студенческого хора в Радиокомитете, преподает и заведует Вечерней рабочей консерваторией, руководит кружками художественной самодеятельности.

С 1931-го по 1938 год Руднева работает на Дальнем Востоке, а затем в Воронеже. Здесь ее основная деятельность — работа на радио, требующая оперативности, эрудиции и, конечно, энергии. В Воронеже Анне Васильевне приходилось писать передачи, посвященные опере и симфонической музыке, сочинять аннотации и читать вступительные слова к концертам (в ее архиве мы видим программу и фотографию дирижера В. Ферреро с дарственной надписью). Она руководит общегородским самодеятельным хором при радио (этот коллектив принимал участие в исполнении Девятой симфонии Бетховена, которой дирижировал итальянский маэстро).

Здесь же, в Воронеже, Руднева начала по-настоящему серьезно изучать народную музыкальную культуру. Ее первые шаги на этом поприще — участие в публикации сборника народных песен Воронежской области совместно с А. Копосовым, К. Массалитиновым, С. Поповым и Н. Чаплыгиным. Именно это издание, вышедшее в 1939 году, сыграло немаловажную роль в ее дальнейшей судьбе. В 1938 году по семейным обстоятельствам она была вынуждена покинуть Воронеж и переехала в Москву, где в 1939 году познакомилась с К. Квиткой. Он принял в ней живое участие, так как уже знал ее по воронежскому сборнику. Именно Квитка пригласил Анну Васильевну на работу в Московскую консерваторию, сначала лаборантом, потом в аспирантуру по фольклору. С 1944 года Анна Васильевна работала ассистентом на кафедре фольклора, в 1950 году ей было присвоено звание доцента. Она стала вести курс русского народного музыкального творчества и заведовать кабинетом народной музыки Московской консерватории.

Руднева была любимой ученицей Квитки — одного из основоположников советской музыкальной фольклористики. Как исследователь, она не только продолжила дело своего учителя, но и развила его основные теоретические положения.

Деятельность Анны Васильевны была многогранной. Она руководила хором (академическим и народным), была фольклористом-собирателем, исследователем и пропагандистом лучших достижений русского национального фольклора. На всесоюзной научно-теоретической конференции, посвященной ее памяти, заведующий кафедрой истории русской музыки А. Кандинский подчеркивал, что Анне Ва-

сильнее был присущ «широкий взгляд на историю отечественной музыкальной культуры и фольклора». Она всегда была в гуще всех событий, в науке же не только шла в ногу со временем, но зачастую и опережала его. Вот почему фольклористам академического плана смелые и неординарные идеи Рудневой-ученого зачастую кажутся резкими, непривычными, не укладывающимися в общепринятые рамки и формы.

Анна Васильевна была в прямом смысле слова патриотом русского национального фольклора. Она искала новые методы исследования его самобытной музыкально-поэтической стилистики. Вскрыть сущность русского музыкального фольклора, сделать народную песню, как того требовал А. Серов, предметом науки — вот те главные и трудные задачи, которые она ставила перед собой в научной деятельности.

На протяжении многих лет экспедиционной и аналитической работы она накапливала ценнейший песенный материал и яркие впечатления от общения с талантливыми исполнителями — песенниками и инструменталистами. География ее поездок была не очень обширна: Воронежская, Белгородская, Московская, Курская области. В основном это южнорусский регион. Особое внимание еще с довоенных лет она уделяла красочному фольклору Курской области, куда ездила в последнюю экспедицию 1973 года. Курский фольклор составил основу фундаментального диссертационного труда, за который Анне Васильевне в 1965 году была присвоена степень доктора искусствоведения. Бывший педагог, а позднее — коллега Анны Васильевны, выдающийся ученый-теоретик, профессор Московской консерватории В. Цуккерман вспоминал, какое неизгладимое впечатление произвело на него общение с Рудневой — подвижницей, вечно ищущей и стремящейся к новым знаниям. О блестящей защите ее диссертации Виктор Абрамович говорил очень образно: «Анна Васильевна распела свою диссертацию в буквальном и переносном смысле».

В отличие от «засушенных», «теоретических» (в плохом смысле) работ, исследование Рудневой было проникнуто песенностью, музыкальностью, любовным отношением к фольклору Курской области и его исполнителям. И это неспроста. По своему мировосприятию, по ощущению музыки вообще и народной — в особенности, Анна Васильевна была подлинным художником. Поэтому фольклор Курской области получил в ее исследовании яркое художественное освещение.

Анна Васильевна была ученым-практиком. Все ее научные положения и обобщения выходили непосредственно из певческой практики народных исполнителей, практикой они и проверялись. Это были комплексные исследования. Изучая теоретические аспекты музыкального фольклора, Руднева рассматривала их в тесной связи с историей, будь то история региона или музыкальной культуры в целом.

Руднева была высокопрофессиональным специалистом не только в области народного творчества, но и в области хоровой музыки, а также древнерусского знаменного пения, которое она постигала с детства. Руднева пыталась найти общие закономерности профессиональной и народной музыки одной эпохи. Она не была узким специалистом — напротив, в ее трудах мы сталкиваемся с многосторонним исследованием, охватывающим общие закономерности русского национального искусства в их связях с конкретными историческими, социально-экономическими и культурными особенностями. Можно с уверенностью сказать, что подобный подход к изучению фольклора Руднева унаследовала от своего учителя К. Квитки.

Большая часть научных работ Анны Васильевны была посвящена анализу музыкально-поэтической стилистики русской народной песни: стихосложению, музыкальной и музыкально-поэтической ритмике, строфике, ладовым особенностям. Руднева выработала и широко использовала в своей научной и педагогической практике оригинальный метод анализа народных песен. На наш взгляд, этот метод достаточно универсален и применим к любой европейской народно-песенной культуре.

Опираясь на труды Квитки и других советских и зарубежных исследователей (фольклористов и филологов), Руднева разработала теорию народно-песенного стихосложения. Она отметила важную роль в музыкальном фольклоре поэтического текста, который, являясь одним из главных компонентов народного творчества, несет в себе не только идейное и образное содержание, но и черты определенной исторической эпохи со всеми ее общекультурными, языковыми и музыкальными особенностями. Руднева установила характерные структуры песенного стиха, присущие конкретным стилевым историческим пластам, признаки которых были ею разработаны, выявила основные закономерности песенных стихов тонического и силлабического склада, а также претворение и «интерпретацию» профессиональной силлабо-тоники в музыкально-поэтическом фольклоре. Она показала тесную связь каждого вида стихосложения с определенными видами и жанрами народных песен; вывела теорию распе-

того стиха и приведения его к древнейшей структурной первооснове, тем самым раскрыв эволюцию стиха и его вторичных структур, ставших нормой в новую историческую эпоху.

Большое внимание уделяла Анна Васильевна изучению законов ритмики русской народной песни. Она разработала теорию слогового ритма, ввела и обосновала понятие «слогоноты», много занималась проблемой эволюции ритма в лирической протяжной песне. Наиболее важные выводы ее исследований в этой области связаны с идеями зарождения и кристаллизации ритмической стопности в лирической песне, позже переходящей на метрическую стопность силлабо-тонического профессионального стиха, с выявлением в широкораспевной лирической песне четкой стиховой структуры — то есть приведением распетого стиха к его нераспетой первооснове, с явлениями полиметрии и полиритмики, которые она относит к стиливым признакам русских народных песен «эпохи лирики». Анализ ритмической структуры народных песен, применение терминов «ритмопопевка», «ритмоинтонация» опираются на теорию интонации Б. Асафьева. И в этом проявилось тонкое художественное чутье Анны Васильевны. Нельзя не вспомнить об ее излюбленных «матрешках» — ритмоинтонациях пляски в «две и три ноги». Изучение законов народно-песенного стихосложения, ритмики стиха и напева позволило Рудневой выработать и обосновать свой метод тактирования народных песен.

Впервые в музыкальной фольклористике Анна Васильевна предложила метод реставрации народных песен, аналогичный методу реставрации произведений живописи и архитектуры. Суть его — в последовательном освобождении песенной основы от возникавших в процессе исторической эволюции более поздних стиливых напластований.

Реставрируя первоначальный облик песни, Руднева смогла установить не только ее первичный жанр, бытовое и функциональное применение, но и определить историческую эпоху, в которую песня была создана. Огромное значение придавала Руднева изучению вариантности народных песен. Сопоставляя и сводя воедино многие варианты, она стремилась установить архетип анализируемого напева. Сравнительный анализ вариантов песни «Высоко сокол летает» позволил Рудневой отделить изначальный мелодический материал от более поздних авторских (композиторских) музыкальных вставок, опирающихся на стилистику кантовой культуры.

Пристальное внимание Руднева уделяла строфической организации народной песни и ее самобытным восточнославянским национальным формам. Анна Васильевна убедительно показала, что подходить к русскому национальному стилю с мерками чужой и чуждой культуры нельзя.

Весьма ценными и важными являются ее выводы относительно строфики русских народных песен. Анна Васильевна обосновывает первичность музыкальной строфы по отношению к поэтической, поскольку последняя сформировалась в новую эпоху, под воздействием нового содержания и связанных с ним жанров. Интересны и ее наблюдения над композиционной функцией припева и припевности в народной песне. Она подчеркивала значение припевных слов в определении и конкретизации вида или жанра песни и прослеживала эволюцию строфических форм. Гибкость и многообразие строфических форм Анна Васильевна прямо связывала с содержанием, формой бытования и функциональным применением песен в конкретных исторических условиях. По ее мнению, строфика — важный элемент в определении национальной и жанровой принадлежности песен. Эта область еще требует своего дальнейшего изучения, однако фундамент ее и прочные теоретические и практические основы уже заложены Рудневой.

В теоретическом наследии Рудневой особое место принадлежит исследованиям ладовых основ русской народной песни. Она внесла несомненный вклад в развитие теории лада. И здесь, уйдя от привычных штампов консервативного академического подхода к народно-песенному материалу, она показала, что лады русских народных песен — самобытное явление. Вскрыв мелодическую природу лада, его интонационную структуру, Руднева выделила и классифицировала древнейшие восточнославянские лады — своеобразную корневую систему-основу для последующей эволюции лада в русской музыке. Она показала многоустойность традиционной народной песни, выработала свою рабочую терминологию, которая прочно вошла в научный обиход и учебно-педагогическую практику ее многочисленных официальных и неофициальных учеников и последователей. Огромное значение придавала Анна Васильевна эволюции древнейших ладов и формированию квинтовости — интонационной, ладовой и конструктивной основы традиционной крестьянской песни «эпохи лирики». Значительное внимание уделила она ангемитонным и гептахордовым ладам, продолжив и развив учение Квитки, установила важные законы и закономерности народного ладового мышления.

Специальное место в ее исследованиях принадлежит анализу обиходного звукоряда-лада, которым она занималась с 1969 года до последних дней жизни. Опираясь на труды по теории древнерус-

ского знаменного пения, в том числе исследования М. Бражникова и Н. Успенского, а также целый ряд рукописных работ, азбук знаменного пения, Анна Васильевна разработала и создала свою теорию обиходного звукоряда-лада как единой, комплексной, многоохватной мажоро-минорной системы со своими характерными особенностями и закономерностями. Руднева обнаружила яркие примеры использования этой системы в грузинской народной многоголосной песне. Анализируя песни всех народностей и национальностей СССР, она заметила, что эта ладовая система в музыке разных народов претворяется по-разному. Руднева вывела ряд признаков обиходной ладовой системы: одновременное присутствие в звукоряде высокой и низкой терции или сексты, так называемого «ложного хроматизма» или уменьшенной октавы, опора на ангемитонику, типичная нисходящая направленность мелодии от вершины-источника, особая роль интервалов сексты и септимы. Семиступенные диатонические лады она трактовала как отрезки обиходного звукоряда — лады-«сколки» (излюбленный термин Рудневой).

Обратив внимание на то, что в певческой практике из-за ограниченных тесситурных возможностей человеческого голоса певцы переносят отрезки мелодии в разные регистры, давая «стреттное» изложение мелодии, Руднева сумела показать природу «ложного хроматизма». Она обосновала в своей теории и практике систему стреттности согласий, благодаря чему смогла не только установить количество согласий в звукорядах песен, но и создать теорию «искусственных ладов», в том числе целотонных, доказав, что они — результат естественного развития ладовой системы. Разработав основные методы анализа лада, создав ряд таблиц по обиходной системе, Руднева пришла к выводу, что в целом ряде песен, где отсутствует уменьшенная октава или «ложный хроматизм», можно «безболезненно» заполнять звукоряды песен недостающими звуками. Это положение исследователя вскоре подтвердилось сравнительным анализом мелодических вариантов песни «Ай, во поле липенька», в некоторых вариантах которой была обнаружена уменьшенная октава. Кроме того в замечательной фортепианной обработке-гармонизации этой песни Н. Римским-Корсаковым, который интуитивно уловил обиходность, в партии фортепиано есть недостающие звуки, показательные для обиходного звукоряда-лада. Сам мелодический строй одноголосных и многоголосных вариантов песен, опирающихся на систему обиходного звукоряда-лада, отличается яркой национальной самобытностью, оригинальностью и богатством.

Наряду с тем, что эта система, несмотря на «ложные хроматизмы», в полном смысле слова диатонична, она релятивна по высоте и, как и древнейшие лады восточнославянских народных песен, отличается богатейшей внутриладовой многоустойностью, сопряженной с переменностью устоев: секундовой — в песнях древнего происхождения, одноименной и параллельной или кварто-квинтовой — в песнях более поздних эпох.

Обиходный звукоряд-лад обобщил достижения народно-ладовой практики восточных славян, объединив в себе все ранние, а также более поздние народно-песенные ладовые образования. Он подготовил в ладовом отношении новую культуру городской песенной традиции, а также широко претворился в ярком национальном творчестве русских композиторов XIX века. Все это А. В. Руднева почувствовала очень тонко, перенесла свой метод анализа обиходной системы в народных песнях на русскую профессиональную музыку. Анализ произведений М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, П. Чайковского позволил исследователю подойти с помощью обиходной системы к раскрытию и выявлению не только признаков национального стиля, но и творческого метода этих композиторов. К сожалению, такая интересная и многообещающая по выводам и дальнейшей перспективе работа Анны Васильевны не была завершена ею, многочисленные «поэтапные» рукописные труды, таблицы, анализы Рудневой по этим проблемам ждут своих продолжателей и исследователей.

Помимо исследования музыкально-поэтической стилистики, жанров народных песен, обрядов, обычаев, Руднева внесла свой неоценимый вклад в дело изучения народного инструментария. Ее изыскания в области традиционной инструментальной южнорусской музыки долгое время были единственными, после работ Квитки, серьезными и достоверными, строго научными исследованиями.

В последнее время Анна Васильевна работала круглосуточно, очень боялась, что не успеет довести до конца свои труды и «задумки». А их в перспективе было очень много. Для решения потребовалась бы не одна жизнь. И так ученики постоянно удивлялись, как много проблем сумела поднять и решить за очень короткий срок Руднева, всегда шедшая в науке своим непроторенным путем.

Делом жизни Анна Васильевна считала и свою работу, связанную с певческой практикой, исполнительскими традициями народных хоров. С юности она была связана с хоровой музыкой. Много сил было отдано ею хоровым самодеятельным коллективам, отдельным исполнителям народных песен. Являясь научным консультантом народного хора, основанного П. Г. Ярковым (1945—1949), а затем и художес-

венным руководителем Хора русской песни Всесоюзного радио (1949—1954), Руднева трудилась с огромным усердием и истинно профессиональным энтузиазмом.

Чутко прислушиваясь к требованиям времени, она с радостью поддержала инициативу создания отделения руководителей народных хоров в институте имени Гнесиных и с 1966-го по 1972 год вела там занятия, несмотря на большую нагрузку по месту основной работы в консерватории, где в 1969 году была избрана на должность профессора.

Анна Васильевна создала свою школу в советской музыкальной фольклористике, ту московскую фольклористическую школу, которая получила название «школы Квитки — Рудневой». Ее идеями, находками и открытиями пользуются не только непосредственные ученики и их ученики, но и очень многие ученые, исследователи, педагоги-фольклористы и музыковеды из разных уголков нашей многонациональной Родины, а также зарубежные ученые и фольклористы-практики.

Руднева поддерживала широкие связи, вела обширную переписку с учеными в СССР и за рубежом. Среди них — Б. Крадер, А. Ломакс, А. Чекановская, П. Кауфман. У нее учились О'Риордан, П. Тодоров и другие. Она щедро делилась своими знаниями, научными идеями и открытиями еще до того, как они публиковались. Эти идеи, методы анализа песен, предложенные ею, легли в основу ряда диссертационных работ, научных статей и исследований многочисленного отряда советских ученых — фольклористов и музыковедов — Э. Алексеева, А. Банина, С. Браз, Н. Гиляровой, Л. Костюковец, А. Слезко, В. Щурова, Н. Савельевой и многих других. Анна Васильевна никогда и никому не отказывала в консультациях. Поэтому и дом ее в шутку называли «гостиница-фольклор». Знакомясь с новым материалом, она не переставала удивляться красоте и непредсказуемости явлений фольклора, каждый раз представавшего перед ней в новом свете. Эта особенность — и на склоне жизни открывать для себя все новые и новые черты в, казалось бы, известных для такого опытного собирателя образцах народной культуры — делала ее крайне притягательной для молодежи. В ее дом приезжали молодые преподаватели, собиратели, студенты различных вузов нашей страны и бывали искренне очарованы молодым задором, увлеченностью, а главное — полным отсутствием менторского тона на этих увлекательных встречах.

Анна Васильевна была прекрасным педагогом, и одним из «секретов» ее педагогического мастерства была огромная любовь к людям и своему делу. На занятия по народному музыкальному творчеству и она, и ее студенты шли, как на праздник. Анна Васильевна и пела, и рассказывала, и плясала, перевоплощаясь в зависимости от того, о чем или о ком шла речь. Она уважала своих учеников и умела видеть в них главное, хорошее. К своим аспирантам она относилась как к ученым-коллегам, на равных спорила с ними по целому ряду проблем, давала им для критического анализа свои работы, чутко прислушивалась к замечаниям товарищей. Руднева относилась к числу ученых, способных критически оценивать собственные труды. Она умела признавать свои прежние ошибки и неточности и тут же исправлять их. Умела она встать и на позицию коллеги, увидеть в пришедшей к ней на рецензию рукописи все хорошее, нужное, дельное, не всегда совпадающее с ее собственной точкой зрения. Она сознавала, что такое многогранное явление культуры, как фольклор, не может быть рассмотрено с единственно «правильной» точки зрения. В связи с этим хочется повторить слова, которые она написала в рецензии на книгу Э. Алексеева «Раннефольклорное интонирование» (М., 1986). «Музыка существует сама по себе. Независимо от того, в какую бы новую или старую схему мы ее ни втиснули. Важно, чтобы теоретическая позиция автора помогла бы ему и прочим с ним глубже, лучше и проникновеннее услышать ее красоты, обусловленные, несомненно, логикой творчества» (Алексеев, 1986, с. 183).

Воодушевляясь какой-то новой теорией или новым материалом, Анна Васильевна умела заразить этим и других. Не будучи композитором, хотя и сделав более сорока великолепных обработок народных песен, она умела уловить в песне то зерно, которое в творчестве мастера впоследствии проросло в яркое, самобытное сочинение. Будь это студент-композитор младших курсов или корифей советской композиторской школы, она увлекала их живым, новым материалом. Так было с подборкой народных песен, сделанной ею для С. Прокофьева. Композитор отобрал для обработки две песни из пятнадцати рекомендованных. По телефону он спросил Анну Васильевну, может ли он «позволить себе нарушить ритмику и мелодику песни при обработке». Анна Васильевна ответила, что он волен трактовать напев и ритмику, как ему подскажет его творческая мысль. Позднее в операх «Повесть о настоящем человеке», «Война и мир» Прокофьев использовал и другие песни из этого рукописного сборника. В Пятый и Седьмой квартеты В. Шебалина мелодии народных песен попали следующим образом. В те годы Шебалин был ректором Московской консерватории. Песни, показавшиеся Рудневой яркими, она переписала и вечером положила на стол в кабинете ректора. К ее великой радости вскоре она услышала их в его сочинениях.

Мы знаем, как Г. Свиридов приходил в кабинет народной музыки, чтобы прослушать там материалы экспедиции Рудневой 1954 года в Курскую область. Прослушав почти все, что заслуживало внимания, Свиридов отобрал для «Курских песен» все самое характерное по мелодике, ладу, музыкально-поэтическим свойствам. Анна Васильевна так оценила подход композитора к любимому ею народно-песенному материалу: «...не перестаешь поражаться вот чему: все, что Свиридов вносит в песню личного, композиторского, не противоречит самой песне, как бы оно ни было ново, своеобразно и индивидуально... для меня всегда важно главное: сумел ли композитор изнутри постигнуть мир народного музыканта-творца или остался только интерпретатором, украшателем народной музыки, подчеркивающим какие-то ее внешние черты» (Книга о Свиридове.— М., 1983. С. 151).

Вот это главное Анна Васильевна всегда старалась заставить почувствовать студентов-композиторов. И это сделало ее одним из самых уважаемых и любимых преподавателей на факультете.

Анна Васильевна была оптимисткой, мудрым и очень скромным человеком. Она никогда не кичилась своим докторским званием или должностью профессора. Для нас, ее учеников, только впоследствии открылось, что у Анны Васильевны были правительственные награды: медаль «За оборону Москвы» (1944), «За доблестный труд» (1946); получила она два знака Министерства культуры СССР «За отличную работу» (1957, 1961), орден «Знак Почета» (1961) и звание заслуженного деятеля искусств РСФСР (1966). Мы видели в ней прежде всего Учителя, человека, к которому можно прийти с горем и радостью, человека, преданного делу, которому он служит.

В данной публикации представлены работы А. В. Рудневой разных лет. Составляя книгу, редакторы-составители прежде всего имели в виду пособие по теории музыкального фольклора, которое сама Анна Васильевна готовила для издания. Но в процессе работы нам показалось более важным опубликовать не учебный материал — курс лекций, который читался Рудневой в консерватории,— а те ее разработки, которые затрагивают самые болевые точки отечественной фольклористики: вопросы песенного стихосложения, ритмики, строфической организации песен, лада, тактирования. В связи с этим в книге оказались рядом неравноценные очерки, созданные в разное время, нередко различающиеся и по стилю изложения. Однако все они в определенной мере связаны между собой и дополняют друг друга. Так, очерк «О взаимодействии стиха и напева в русской народной песне» находит прямое продолжение в практическом руководстве А. В. Рудневой по тактированию. Очерк «О ладовом строении», имеющий некоторый методический учебный оттенок, потребовал введения дополнительной публикации — статьи «Обиходный лад в русской народной песне». Все теоретические положения, изложенные в первых очерках, находят свое практическое применение в аналитическом разделе книги. Однако в анализе песен «Ну-ка, кумушка», «Изда лесу, лесу темного», «Надоели ночи, надоскучили» не следует видеть только методическое пособие, они вырастают в целостное исследование, выполненное на высоком профессиональном уровне. Составители нашли целесообразным поместить в книгу и очерк о народном исполнительстве, тем более что и сама Анна Васильевна писала его специально для задуманного ею «пособия по народному творчеству». И хотя в некоторых аспектах этот материал может показаться устаревшим, в целом он полезен и дает определенное представление о Рудневой — практике-хоровике, вдумчивом и наблюдательном собирателе-фольклористе.

Некоторые из положений «Очерков по теории музыкального фольклора» требуют уточнений, комментариев и дополнений. Редакторы-составители видели свою задачу в том, чтобы сохранить без изменений фундаментальные идеи, формулировки, оригинальную терминологию автора, стараясь лишь прояснить литературное изложение и устранить очевидные неточности. В комментариях даются дополнения авторскому материалу, либо, в случае принципиальных разногласий по конкретным вопросам, излагают позиции редакторов-составителей.

О ВЗАИМОСВЯЗИ СТИХА И НАПЕВА В РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

1

О русском народно-песенном стихосложении

Изучение русского народного песенного стихосложения, начатое в конце XVII века, имеет богатые традиции.

Накоплено немало ценных наблюдений по поводу особенностей песенного народного стиха. Установлено, например, что песенное народное стихосложение следует изучать в единстве слова и музыки. Об этом еще в 1790 году писал Н. Львов: «Говорить и петь в начале было одно дело... Первая музыка состояла в мелодии слов» (Львов-Прач, 1950, с. 38). «И речь и музыка носят звуковой характер, обращены к человеческому слуху», — пишет Л. Мазель в книге «О мелодии». «При этом очень важно, — говорит он, — что звуки речи и вокальной мелодии (а вокальная мелодия, пение — первоисточник мелодии вообще) производятся голосом. На протяжении тысячелетий музыка была (и продолжает быть) связанной со словом. Первоисточник мелодии... пение, а песня сочетает словесный текст и мелодию в единое художественное целое... По своему происхождению музыкальное интонирование тесно связано с интонированием речевым» (Мазель, 1952, с. 13). В книге Л. Тимофеева «Основы теории литературы» (1963) мы читаем: «Основной признак народного стиха в том, что он строится на определенной мелодии, на напеве, с которым и соотносится его текст» (Тимофеев, 1963, с. 292).

Именно эту особенность неразрывной связи стиха и напева в народной песне следует учитывать при исследовании ее поэтических и музыкальных признаков.

Признано также, что в народных песнях главную связующую роль между текстом и напевом играет ритмика, организующая музыкально-поэтическую речь, что «в основе соизмеримости народно-песенного стиха кладется количество времени, нужное для произнесения первичной ритмической единицы-слога (слог близок к ноте в музыке)» (Тимофеев, 1963, с. 290).

Невозможно в полной мере изучить народное песенное стихосложение усилиями либо одних словесников, вследствие недостаточной осведомленности их в вопросах теории музыки, либо только музыкантов, сосредоточивших свое внимание на музыкальных компонентах песни. Еще А. Серов в прошлом столетии писал по этому поводу: «Специалистам по слову, тексту песен недостает сведений музыкальных, а собиратели-музыканты понятия не имеют о критической сортировке слов, относятся к тексту песен безразлично и запутывают дело» (Серов, 1950, с. 100).

Ясно, что лишь в совместной работе можно достичь наибольших результатов в поисках истины.

Не безупречен и метод исследования народно-песенного стиха как у музыкантов, так и у словесников. В обоих случаях исследования велись и ведутся главным образом с позиций, выработанных античной теорией, своеобразно применяемой к профессионально-авторскому музыкальному и поэтическому творчеству XVIII—XX веков. В частности, исследования по ритмике стиха и напева у словесников и музыкантов опираются на применение закона стопной организации стиха, на признание приоритета ударения в стихе и акцента в напеве перед долготой ударного или неударного слога.

В последние десятилетия серьезной исследовательский интерес к народному стихосложению проявился в трудах музыковедов К. Квитки, Е. Гиппиуса, В. Беляева и других. Словесники М. Штокмар, В. Жирмунский, А. Квятковский, М. Гаспаров и другие также стали обращать больше внимания на музыкальную сторону песенной речи¹. Стало очевидным, что исследование «законов, коими движется народная песня» (Одоевский), нуждается в комплексном методе, который надлежит выработать совместно филологам и музыкантам, или если не выработать, то хотя бы наметить пути к его выработке.

Народный песенный стих — стих музыкальный, говорят исследователи-филологи. Народное русское стихосложение, как и античное метрическое, они относят к музыкально-речевым системам, основной признак которых «единство слова и напева» (Тимофеев, 1963, с. 291). Вместе с тем, филологи отделяют целую группу стиховых систем, в которых, по их мнению, «музыкальное начало отсутствует» (Тимофеев, 1963, с. 190). Эти «не музыкальные» системы в произведениях русских поэтов получили названия «силлабической», «тонической» и «силлабо-тонической» систем стихосложения.

В филологических исследованиях существуют важные оговорки, имеющие отношение к народно-песенному стиху. Указывается, что народный эпический стих следует называть «тоническим». Выясняется, что «ученый» (авторский) силлабический стих возник из недр народной песенной поэзии и имеет общность с современными ему народными песенными стихами. Отмечается, что русский силлабо-тонический стих, подобно античному, состоит из стоп, но, в отличие от метрического чередования долгих и коротких слогов, характерного для античного стихосложения, стопы в русском стихе состоят только из ударных и неударных слогов, с чем нельзя согласиться, ибо в русских народных песнях с силлабо-тонической системой стихосложения присутствует долгота ударных и краткость неударных слогов, как и в античной метрике.

«Русское народное стихосложение не знает такой разработанной теории, как античное, наоборот, в нем до сих пор имеется много спорных вопросов и неясностей», — читаем мы у Л. Тимофеева (Тимофеев, 1963, с. 292).

Поскольку филологи сами признают еще недостаточную изученность русского народного песенного стихосложения, мы, музыковеды-фольклористы, позволяем себе вносить те или иные дополнения, уточнения, расширения или ограничения понятий, диктуемые взаимозависимостью музыкальных и поэтических закономерностей.

Во избежание излишней пестроты и терминологической усложненности, для определения разных видов песенного народного стиха, в котором «музыкальное начало присутствует», мы пользуемся упомянутыми терминами: силлабический, тонический и силлабо-тонический, поскольку по своим основным признакам народные песенные стихи имеют прямую структурную связь с этими системами.

Известно, что поэзия от прозы в литературе и народном творчестве отличается ритмической организацией речи — стихами.

«Правильно подойти к анализу стихотворной речи мы сможем только в том случае, если будем рассматривать ее прежде всего как явление языка», — говорят фольклористы-филологи (Тимофеев, 1963, с. 292). Это положение о зависимости склада поэтической речи от специфики языка народа верно и по отношению к народному песенному стиху.

К особенностям русского языка относятся:

— наличие слов с разным количеством слогов — конь, луна, долина, сторо-нушка;

— непостоянное место ударения в слове — СОЛнышко, стороНА, доЛИна.

¹ См. перечень их работ в списке литературы в конце книги.

— возможность перенесения ударений в одном и том же слове — МОлодец, молоДЕЦ²;

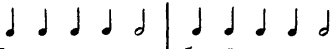
— изменяемость слова по количеству слогов — мать, мама, матушка;

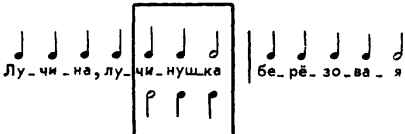
— соединение слов в четырех- и пятисложные словообразования, приобретающие значение одного слова с выделением одного ритмического и смыслового ударения — сине-МОре, красна-ДЕвица, белы-РУченьки, добрый-МОлодец и другие.

Особое свойство русской песенной речи — возможность увеличиваться от мало-сложной строки до многосложной с размещением ее внутри одного и того же мелодического распева:

Горы вы мои,	— 5 слогов
Горы, мои горы,	— 6 слогов
Уж вы горы вы мои,	— 7 слогов
Уж вы горы, мои горы,	— 8 слогов
Ой, да уж вы горы вы мои,	— 9 слогов
Ой, да уж вы горы, мои горы,	— 10 слогов
Ой, да уж вы горы, горы вы мои.	— 11 слогов

Еще одно свойство русской речи заключается в том, что при разрастании стиховой строки во времени происходит переход из одного типа стиховой структуры в другой.

1.  $\frac{8 + 8 \text{ ед. вр.}}{5 + 5 \text{ слогов}}$ I тип

 $\frac{8 + 8 \text{ ед. вр.}}{7 + 5 \text{ слогов}}$ II тип

Ритмически повторяющихся элементов, организующих стиховую речь и входящих в сумму признаков для определения систем стихосложения, немало. К таковым относятся:

- постоянное количество слогов в стиховой строке;
- постоянное количество ударений и постоянное их место в стиховой строке;
- неделимость стиха или деление его на полустихия или стопы;
- наличие цезуры или ее отсутствие;
- соотношение ударных и неударных слогов в их определенном чередовании;
- наличие рифмы, организующей стиховые строки в строфы, или рифмы, только усиливающей звонкость стиховых строк³.

В песенном стихе важную роль играют и музыкальные компоненты — такие, как: долгота и краткость слогов, равные долгим и коротким слогонотам³, речевая интонация, организующая ритмику напева, музыкально-поэтическое строфическое

² Ты лети, лети, соколик, высоко́ и далеко́,
И высоко́ и далеко́, где мой батюшка живет.

³ Нота (nota-лат.) — установленный знак для записи музыкальных тонов. Слогонота — суммарное графическое выражение мельчайшей частицы песенного стиха — слога. Слогоноты бывают долгие и короткие. В стихе они должны соотноситься как 1:2 и выражаться смежными по величине длительно-стями (восьмыми и четвертными долями, или четвертными и половинными, или половинными и целыми).

строение песни, различные формы распевания стиха, напева, ритмики, образования производных музыкально-поэтических типовых формул.

«О системе стихосложения надо судить прежде всего по первичным признакам. Одни и те же признаки часто имеются в разных системах стихосложения, но первичные (основные) в одной системе могут быть вторичными (производными) в другой. Если мы не определим, какие признаки первичны, то критерий различия систем стихосложения станет зыбким и неопределенным», — пишет В. Холшевников (Холшевников, 1968, с. 29).

В соответствии с составом компонентов-признаков в том или ином песенном комплексе мы и позволяем себе основную массу народно-песенных текстов собрать вокруг упомянутых выше основных систем — силлабической, тонической и силлаботонической — с добавлением термина «народно-песенный», тем самым ограничив круг исследуемых явлений только народно-песенными текстами.

Народно-песенные
системы стихосложения
у русских

К числу важнейших обязательных ритмически повторяющихся признаков-компонентов древнейшего вида тонического народно-песенного стиха относится:

а) постоянное количество ударений, из коих два основных, как правило, находятся на третьем слоге от начала и на третьем слоге от конца:

Я не ЗНА-ла, не ВЕ-да-ла —
ко мне СВА-ха при-Е-ха-ла,
Мо-ло-ДА-я, гор-де-ЛИ-ва-я.

В классическом тоническом народном стихе могут эпизодически отсутствовать начальные предупредные слоги:

(А и) Жил-Свя-то-слав де-вя-НО-сто лет,
(А и) Жил Свя-то-слав да пе-ре-СТА-вил-ся.

Так же может варьироваться количество послеударных слогов и в конце стиха:

Щу-кой-РЫ-бо-ю хо-дить е-му во СИ-ни-их мо-рях,
Пти-цей-СО-ко-лом ле-тать е-му под О-бо-ло-ком ⁴.

В поздних стихах тонического склада наблюдается перемещение ударения с третьего на второй от конца слог:

Как не ПА-ва свет по дво-ру ХО-дит (вместо ХО-ди-ла),
Не пав-ЛИНЬ-е-вы перь-я ро-НЯ-ет (вместо РО-ни-ла) ⁵.

б) количество слогов в стиховой строке тонического стиха - величина не постоянная и в число обязательных признаков не входит;

в) народный тонический стих — единица неделимая, возможная цезура (слово-раздел) не регулярна и обязательным признаком не является, тем более что цельность стиховой строки подкрепляется неделимостью мелодического построения и цельностью временной меры — общей ритмической величины стиха и напева в целом ⁶;

⁴ В пении возможны добавления слогов в начале: (А) что послушайте, подружки родимые, (Ах) отдают меня во чужи люди.

⁵ Ср. вместо возможного «Исходила младешенька» — «Исходила младенька».

⁶ Наиболее часто употребляются в народных напевах восьми-, девятисложные тонические стихи. В песне такой стих может варьироваться и по количеству слогов, и по единицам времени (подробнее см. раздел «Ритмика стиха и напева», с. 25).

2. 
Ты ро-ди-ма-я ма-тушка 8 ед. вр.
8 слогов

г) музыкальные акценты в тоническом народном стихе совпадают с логическими смысловыми ударениями, узловой акцент, часто с удлинением во времени, находится на главном, третьем от конца ударном слоге.

В пении простейшая ритмическая организация тонических стихов представляется в двух планах: либо из строки в строку образуется переменная величина общего времени (меньше слогов — меньше коротких единиц времени) (см. пример 3а), либо общая временная величина напева стабильна и неизменна, но в строке изменяется соотношение коротких и долгих слогов в зависимости от количества слогов (меньше слогов — больше долгих слогов, больше слогов — больше коротких слогов) (см. пример 3б).

а) $\text{♪} = 184$

А по-го-ди-те-ка вы хлеб-со-ль в ру-ки брать
и бо-жью мать по-ды-мать...

б) $\text{♪} = 94$

(Ах) да не близ-ко от го-ро-да, не да-ле-ко же,
не-да-ле-ко от Ки-е-ва, за две-на-дцать-то верст,
там жи-ли на за-ста-вы бо-га-ты-ри,
ка-ра-у-ли-ли-хра-ни-ли столь-ней Ки-е-в-град.

Тонический стих преобладает в плачах, эпических жанрах, в большом числе северных свадебных песен. Ведущим началом в них становится текст. Ритмическая организация в песнях этих жанров в наибольшей степени зависит от поэтического текста.

Важнейшими признаками классического силлабического народно-песенного стиха являются равносложность стиховых строк и наличие обязательной постоянной цезуры, делящей стих, как минимум, на два полустишия⁷. Ударения не являются определяющим признаком, часто их заменяет долгота слога, нередко оказывающегося неударным^{2*}. В силлабических полустишиях с четным

⁷ Для силлабического стиха характерна интонационная певучесть в произнесении слогов текста (восходящая — до цезуры и нисходящая — в конце стиха). Говоря о мелодической текучести звучания органа, Б. Асафьев сравнивает его с протяженностью силлабики: «Из всех духовых инструментов орган более всего интонационен... будучи клавишным, он управляется все-таки не ритмом тоно-акцентным, ритмом протяженностей, длительностей — силлабическим, сугубо силлабическим» (Асафьев, 1947, 161).

количеством слогов, все слоги короткие, а на конце полустиший с нечетным количеством слогов последний слог долгий⁸.

а) $\text{♩} = 72$

1. На Ива-ну свя-то-го. Пошли дев-ки все в я-год-ки. На Ива-ну свя-то-го.
 2. На Ива-ну свя-то-го. Пошли о-ни, заблу-ди-ли. На Ива-ну свя-то-го.
 3. На Ива-ну свя-то-го. При-блуди-ли к Ду-най-реч-ке. На Ива-ну свя-то-го.

Умеренно, спокойно

б) $\text{♩} = 82$

1. Как у клю-чи-ка у ки-пу-че-го, ай лю-ли, лю-ли, у ки-пу-че-го.
 2. У ко-ло-де-зя у глу-бо-ко-го, ай лю-ли, лю-ли, у глу-бо-ко-го...

в) $\text{♩} = 82$

1. На у-ли-це дож-дик, на ши-ро-кой силь-ный.
 2. Не си-лен, не дро-бен, не си-те-ком се-ет.

г) $\text{♩} = 56$

1. Ой, со-ло-вей, со-ло-вей, го-рю-и бе-д-ный, мо-ло-дой,
 2. Го-рюн бед-ный, мо-ло-дой, за-лёт-на-я пта-шеч-ка.

а) $\text{♩} = 90$

1. Воз-ле мос-ти-ка, мос-точ-ка, во-з-ле ти-хо-го Ду-на-я,
 2. Воз-ле ти-хо-го Ду-на-я, вы-рас-те-ла рус-ска-я ма-та.

В песнях с силлабическим стихом при двух полустишиях должны быть два мелодических построения с двумя устойчивыми ритмоинтонациями или ритмоформулами. Стиховая, мелодическая и ритмическая цезуры в таких песнях совпадают.

б) Не спеша $\text{♩} = 69$

1. Ле-те-ла па-ва че-рез ду-бро-ву,
 2. Перь-я те-ря-ла да-й на до-ро-гу,
 3. Там де-воч-ка шла, перь-я сби-ра-ла.

Песенный силлабический стих в его классической разновидности преобладает в песнях с действием. В них особое значение приобретает ритмика, управляющая пульсацией песни, движением действа.

⁸ Это утверждение представляет собой исходную позицию при изучении песенного стихосложения. В песнях с силлабическим стихом закономерность проступает наиболее отчетливо. В русской профессиональной теории стиха это явление отмечается уже в XVIII в. В трудах В. Тредиаковского мы находим: «Первое полустишие (из семи слогов состоящее. — Н. Г.) всегда, чтоб быть хорошим стиху, долгим слогом кончается» (Тредиаковский, 1835, с. 3 — 4). П. Сокальский в «Русской народной музыке...» отмечает: «...долгие слоги в их конце произносились с ударением или протяженностью, после чего следовала маленькая остановка (пауза, разрез, цезура), этим выделялись концы как в стихах, так и в полустишиях» (Сокальский, 1888, с. 226).

К основным ритмически повторяющимся признакам силлабо-тонического песенного стиха относится равносложность силлабической и равноударность тонической систем.

Важнейшим признаком становится делимость стиховых строк на стопы. В стопном песенном стихе грамматическое ударение в слове обязательно совпадает с ритмическим акцентом в стопе. Двух-трехсложные стопы делят стиховую строку на равные слогонотные отрезки. Ритмическая слогонотная формула складывается в рамках стопы. Ритмика регулируется стопностью и проявляется двойко: либо (при одновременности слогов в стопе) ударные слоги акцентируются, либо (при разновременности слогов) ударные слоги — длинные, безударные — короткие, то есть ритмические единицы стопы будут соответствовать метрической стопности, сближению ее с античной метрической стопой.

а) **Подвижно**

б) **Темп вальса**

Темп марша

В песнях XIX века возможны чередования обоих ритмов в одной песне⁹.

в) **Довольно медленно**

Одним из признаков силлабо-тонического стиха является рифма, организующая пары стиховых строк в поэтические строфы. Силлабо-тонический стих мы находим в русском канте XVIII века, поздних городских песнях конца XVIII и в XIX-XX веках¹⁰.

Итак, в тонической народно-песенной системе стихосложения мера времени распространяется на целый неделимый стих, в силлабической — на полустишие, а в силлабо-тонической — еще и на стопу.

Следует помнить основные признаки песенного стиха, отличающие его от полустишия. Стих обязательно должен иметь две опоры: два ударения, обычно на третьем от начала и на третьем от конца слоге в тоническом стихе; минимум два полустишия в силлабическом стихе с ярко выраженной постоянной цезурой; две интонации — обычно восходящая и нисходящая, иначе — «вопросо-ответная» во всех трех системах. Полустишие в силлабическом стихе имеет одну интонацию, одно ударение, одну

⁹ В практике народного исполнительства это явление мы встречаем постоянно.

¹⁰ В силлабо-тоническом стихе стопа — как мера — меньше полустишия, но уже больше одного слова. Отсчет в стихе ведется количеством стоп.

долготу, одну ритмоинтонацию, одно музыкальное построение, обязательно требующее другого, либо начального, либо конечного.

В многосложных развитых стихах трудно отличить стих от полустихия (особенно в структурах силлабо-тонического стихосложения)¹¹. Здесь следует помнить твердое правило, что стих есть мера для последующих строк песенного текста^{3*}.

Приведем несколько типов стиховых мер.

Мера первая: восьмисложный цезурованный силлабический стих 5 + 3 сл.

Не тесан терем,/ не тесан,
Только хорошо/ раскрашен.
Не учен Лука,/ не учен,
Только хорошо/ наряжен.

Мера вторая: тонический стих с двумя основными ударениями — третьим от начала и третьим от конца:

Из-за ЛЕсу, лесу ТЕМного,
Из-за САдику зелЕНого
ВылеТАло стадо лебеДИное...

Мера третья: четырнадцатисложный силлабический стих 8 + 6 слогов:

Белолица-круглолица / красная девица
При долинушке стояла, / калину ломала.

Мера четвертая: восьмистопный силлабо-тонический стих с цезурой и с перекрестной рифмой.

Под ракиitou зеленой / русский раненый лежал.
Он к груди, штыком пронзенной,/ крест свой медный прижимал.

Основы
систематизации
стиховых структур

Огромное количество собранных известных нам текстов народных песен с напевами и без напевов обязывает нас систематизировать их по стиховым разновидностям (а не только по сюжетам или жанровым признакам).

В каждой основной народно-песенной стиховой системе имеется значительное разнообразие типов стиховых структур. Отбор и систематизация песенных структурных типов стиха привели нас к составлению наглядной таблицы, в которой размещены эти типы в определенном порядке: от малосложных — к многосложным, от равновременных — к разновременным, от ранних — к поздним (см. таблицу 1).

В таблице указаны силлабические и тонические стиховые структуры с их нормами единиц счетного времени, выступающими в пении в качестве основы¹².

Нецезурованные формы тонического стихосложения показаны в таблице в порядке сопоставления с силлабическими нормами. Они размещены в клетках рядов — верхнего и бокового справа, как показатели нормативов бесцезурных типов стиха. В остальных клетках таблицы (6 × 6) показаны разные структуры силлабических стихов, размещенные в порядке возрастания количества слогов от 3 + 3 до 8 + 8 слогов в стиховой строке.

¹¹ В силлабо-тоническом стихе полустихия определяются цезурой, подкрепляемой рифмой с окончаниями: мужским (кусток, цветок), женским (гуляет, поет), дактилическим (травушка, славушка), гипердактилическим (повыступили, повытоптали).

¹² Нормы силлабо-тонических типов стихосложения в таблицу не включены, поскольку наименьшей мерой их является не слог, а стопа (к тому же многообразие типов этой системы находится в стадии изучения, равно как и многообразие типов «ученого» силлабического стиха кантов и псалмов).

ТАБЛИЦА 1

типовых структур стихов
с указанием количества слогов в стихах и полустихиях
и им соответствующего количества единиц времени

5	6	7	8	9	10	11
$\frac{5}{6}$	$\frac{6}{6}$	$\frac{7}{8}$	$\frac{8}{8}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{10}{10/12}$	$\frac{11}{12}$
$\frac{3+3}{4+4}$	$\frac{4+3}{4+4}$	$\frac{5+3}{6+4}$	$\frac{6+3}{6+4}$	$\frac{7+3}{8+4}$	$\frac{8+3}{8+4}$	$\frac{12}{12/14}$
$\frac{3+4}{4+4}$	$\frac{4+4}{4+4}$	$\frac{5+4}{6+4}$	$\frac{6+4}{6+4}$	$\frac{7+4}{8+4}$	$\frac{8+4}{8+4}$	$\frac{13}{12/14}$
$\frac{3+5}{4+6}$	$\frac{4+5}{4+6}$	$\frac{5+5}{6+6}$	$\frac{6+5}{6+6}$	$\frac{7+5}{8+6}$	$\frac{8+5}{8+6}$	$\frac{14}{14/16}$
$\frac{3+6}{4+6}$	$\frac{4+6}{4+6}$	$\frac{5+6}{6+6}$	$\frac{6+6}{6+6}$	$\frac{7+6}{8+6}$	$\frac{8+6}{8+6}$	$\frac{15}{16}$
$\frac{3+7}{4+8}$	$\frac{4+7}{4+8}$	$\frac{5+7}{6+8}$	$\frac{6+7}{6+8}$	$\frac{7+7}{8+8}$	$\frac{8+7}{8+8}$	$\frac{16}{16}$
$\frac{3+8}{4+8}$	$\frac{4+8}{4+8}$	$\frac{5+8}{6+8}$	$\frac{6+8}{6+8}$	$\frac{7+8}{8+8}$	$\frac{8+8}{8+8}$	$\frac{5+5+7}{6+6+8}$

Общее примечание к таблице: Горизонтально-вертикальный порядок расположения стиховых структур показывает изменение числа слогов в силлабическом стихе в сторону увеличения: по горизонтали — в первом полустихии, по вертикали — во втором. Ряды клеток, следующие по диагонали снизу вверх, слева направо, содержат одно какое-либо количество слогов с различным внутренним составом стиховых групп. Например, одиннадцатисложник от левого нижнего угла к правому верхнему представлен в наибольшем разнообразии внутрисоставных частей^{4*}.

Цифры в уголках клеток таблицы указывают количество слогов. Цифры в середине клетки означают: верхние — количество слогов, нижние — количество счетных (временных) единиц (в любых нотных измерениях). Количество слогов в бесцензурных стихах указано как норматив к счетному времени. Неизбежны отклонения в сторону уменьшения или увеличения: здесь имеется в виду постоянная общая временная значимость стиха и напева.

8

а) 3+3+3 сл.
3+3+3 ед. вр.

б) 3+3+3 сл.
3+3+3 ед. вр.

в) 5+5 сл.
6+6 ед. вр.

г) 6+6 сл.
6+6 ед. вр.

д) 7+4 сл.
8+8 ед. вр.

е) 7+4 сл.
8+8 ед. вр.

Сосредоточим внимание на этих группах. Прежде всего в таблице следует рассмотреть клетки с равносложными-равновременными полустушиями, расположенными по диагонали от верхнего левого угла к правому нижнему:

$$\frac{3+3}{4+4}; \frac{4+4}{4+4}; \frac{5+5}{6+6}; \frac{6+6}{6+6}; \frac{7+7}{8+8}; \frac{8+8}{8+8} \begin{array}{l} \text{слогов} \\ \text{счетных единиц} \end{array}$$

(см. прим. 8 а—е).

К этой группе стиховых структур примыкают группы с неравносложными, но равновременными полустушиями. Они заключены вместе с первыми в три больших квадрата, по четыре клетки в каждом, по этой же диагонали. Счетные единицы для всех клеток: в первом квадрате по 4+4 счетных единиц, во втором — по 6+6 единиц, в третьем — по 8+8 единиц. В примерах особенно заметны равновременность коротких слогов в полустушиях с четным количеством слогов и удлинение последнего слога (долгая слоговота) в стиховых строках с нечетным количеством слогов.

9

а) 4+3 сл.
3+3 ед. вр.

б) 3+4 сл.
3+3 ед. вр.

Не менее замечательна и разнообразна группа стихов с неравносложными полустушиями и неравновременными ритмическими формулами. Они заключены в четыре больших квадрата таблицы вверху, внизу и по сторонам слева и справа — крест-накрест. Не все стиховые структуры, указанные в этих клетках-квадратах, оди-

наково типичны или распространены в русских песнях. Наиболее ярко представлены типы:

$$\frac{5+3}{6+4}; \frac{7+5}{8+6}; \frac{8+5}{8+6}; \frac{8+6}{8+6} \text{ сл.} \\ \text{счет. ед.}$$

а) $\text{♩} = 152$ $\frac{5+3}{6+4}$ сл. $\frac{8+6}{8+6}$ ед.вр.

1. Не з-ли-ся, друж-ко, не з-ли-ся, не з-ли-ся, друж-ко, не з-ли-ся.
2. От-ку-пи мес-то, са-ди-ся, от-ку-пи мес-то, са-ди-ся.

б) $\text{♩} = 38$ $\frac{7+5}{8+6}$ сл. $\frac{8+6}{8+6}$ ед.вр.

Не-сколько ве-но-о-чи-ку на сте-н-ке ви-сеть, на стен-ке ви-сеть.

в) $\text{♩} = 102$ $\frac{8+6}{8+6}$ сл. $\frac{8+6}{8+6}$ ед.вр.

Как под ле-сом, под ле-соч-ком шел-ко-ва тра-ва...

г) $\text{♩} = 108$ $\frac{8+6}{8+6}$ сл. $\frac{8+6}{8+6}$ ед.вр.

1. В оа-ной пе-чи о-го-нь го-рит, а в дру-гой-то жар, жар,
2. Ве-зут ми-ло-го в сә-л-да-ты, а нам е-го жал-ко, ко,

д) Неторопливо $\text{♩} = 80$ $\frac{3+5}{4+6}$ сл. $\frac{4+6}{4+6}$ ед.вр.

1. Ре-чуш-ка, да че-го ты сто-ишь, ре-чуш-ка, да че-го ты сто-ишь?

е) $\text{♩} = 100$ $\frac{5+7}{8+6}$ сл. $\frac{8+6}{8+6}$ ед.вр.

На го-ре, го-ре, на го-ре, го-ре,
ах, да го-ро-до-чек ка-мен-ный, да
го-ро-до-чек ка-мен-ный.

Гораздо реже можно встретить структуры обратные:

$$\frac{3+5}{4+6}; \frac{5+7}{6+8}$$

В последнем примере (е) наблюдается редко встречающееся явление смены пульса (♩) и (♩).

В песнях со стихами этой группы в ритмоформулах происходит выравнивание временных пропорций и приведение полустихий к одновременности:

$$\frac{7+5}{8+8}; \frac{8+6}{8+8} \text{ сл.} \\ \text{счет. ед.}$$

а) $\text{♩} = 11$ $\frac{7+5}{8+8}$ сл. $\frac{8+6}{8+8}$ ед.вр.

Ритмическая формула стиха Ле-та-ет со-ко-ли-чек, со-кол вы-со-ко...

6) $\text{♩} = 72$

Ду-б-ро-в-ш-ка зе-лё-на-я всю ноч-ку шу-ме-ла, всю ноч-ку шу-ме-ла.

8+8 сл.
8+8 ед.вр.

Особо следует обратить внимание на стиховые группы, заключенные в квадратах, помещенных в левом нижнем и в правом верхнем углах таблицы. Большинство этих типов стихов дробятся на три стиховые группы с их одновременными величинами.

Подвижно

а) $\text{♩} = 84$

(И) Ва-сеч-ку (3) ма-туш-ка (3) на-уча-ла(4) Ва-сеч-ку(3) ма-туш-ка (3) на-уча-ла(4)...

3+3+4 сл.
4+4+4 ед.вр.

б) $\text{♩} = 180$

Ой, ко-ва-но(4) бу-шо-ва-но(4) ко-ле-со(3)
Ка-ти-ло-ся(4) по до-рож-ке(4) да-ле-но(3).

4+4+3 сл.
4+4+4 ед.вр.

К этой группе относится и стих 5+5+7 (см. в правом углу снизу). Он не типичен для русских песен. Широкое распространение получил на Украине, в Белоруссии, Литве, Польше. У русских он встречается в пограничных с этими регионами областях — Брянской, Смоленской, в свадебных песнях Белгородской области.

13 Не очень медленно

Ве-нич-ком взмах-нет (5), тя-же-ло вздох-нет (5), слёз-ка-ми о-боль-ет-ся (7), ай, лю-ли, лю-ли, ай, лю-ли, лю-ли, слёз-ка-ми о-боль-ет-ся.

5+5+7 сл.
6+6+8 ед.вр.

Трехсоставность поэтической строки (с двумя цезурами) мы встречаем в силлабических стихах свадебных песен ¹³:

Васечку (матушка) научала: 3+3+4
«Поедешь, (Васечка), у сугляды». 3+3+4

Стихи с двумя цезурами, организованные в строфы рифмой, были употребительны в кантах XVIII и в городских песнях XIX веков.

Среди бесцезурных стиховых структур наиболее распространены четыре типических вида:

тип «Камаринской» — 11 сл./12 ед., который встречается в плясовых и поздних лирических песнях;

тип 8 сл./8 ед.; 9 сл./8, 10 ед. — в свадебных песнях;

тип бесцезурного стиха с женским окончанием с долгими конечными слогами в ритмоформуле 12 сл./14 ед., присущей хороводным песням;

¹³ В этой группе все три части стиха одновременны, в них цезуры как бы равнозначны, слоговые ячейки подчиняются тактовой метрике: $\frac{3+3+4}{4+4+4}$; $\frac{4+4+3}{4+4+4}$ счет. ед.

тип 15 сл./16 ед., характерный для жанра частушки:

12
а) 11 сл. 12 ед. вр.
Ой, че-ре-му-ха, ты гус-тень-кий кус-ток, (11)

на че-ре-му-хе ла-зо-ре-вый цве-ток. (11)

Очень скоро

б) 8 сл. 8 ед. вр.
1. Ми-мо-кус-та ра-ки-то-ва (8)
2. До-ро-жень-ка про-би-та-я. (8)

в) 9 сл. 9 ед. вр.
Го-су-да-ры-ня ба-ры-ня, го-су-да-ры-ня ба-ры-ня...

г) 9 сл. 9 ед. вр.
Из-за ле-су, ле-су тём-но-го (9), из-за са-ди-ку зе-лё-но-го (9)...

Не спеша

д) 12 сл. 14 ед. вр.
1. Вдоль по у-ли-це, по у-ли-це ши-ро-кой...
3. Рас-сы-пал-ся кру-пен-жем-чуг, рас-сы-пал-ся. (12)

е) 15 сл. 16 ед. вр.
Е-дет трак-тор но-вень-кий да трак-то-рист мо-ло-день-кий. (15)
Я хо-те-ла руч-ку дать, е-го за-ды-мом не ви-дать. (15)

В чистом виде тоническая и силлабическая народные усложненные и смешанные системы стихосложения отчетливо выявляются в более ранних по происхождению жанрах.

В эпоху русского средневековья в одной и той же песне происходит скрещивание черт обоих видов стиха. В песнях с силлабической системой стихосложения может быть нарушен принцип равнотактности внутри полустихий. Наиболее же часты случаи перенесения долготы с последнего слога полустихия на ударный.

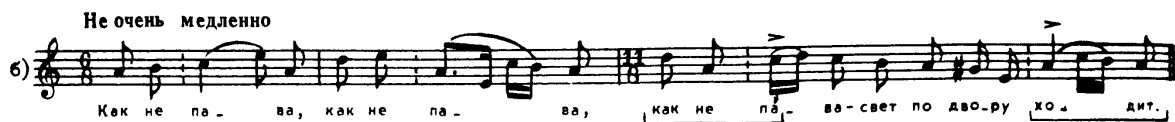
18 Скоро
а) 5+5 сл. 8+8 ед. вр.
1. Мо-лод-ца мо-лод-ца мо-ло-день-ка-я...
3. Хо-дит мой ми-лод-ца то-ю сто-ро-ной (5).

б) 7+7 сл. 8+8 ед. вр.
6. Пе-рейд-и-су-де руш-ка (7), на мо-ю сто-ро-нуш-ку (7)...

Умеренно быстро



В песнях с тоническим стихом выравнивается слогочислительность в строке, искусственно вычлениются полустихия, смещается акцент на неударные слоги.

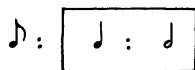


Тексты песен, в которых проступают черты двух и даже трех систем стихосложения, — полиструктурны. В этих случаях следует твердо помнить, что основная форма строения песенного стиха любой системы обязательно связана с той или иной ритмоформулой, показывающей его слогомотность, где один слог стиха соответствует одной единице времени и имеет один тон мелодического контура песенной строки.

Песни с чистой слогомотностью (то есть лишенные распевания слогов) в современном бытовании встречаются крайне редко. С течением времени в народной исполнительской практике возникла и развилась потребность расшатывания этого принципа изнутри. Свободное обращение со слогомотностью мы называем «распеванием» основы песенного стиха. При распевании в мелодии образуются внутрислоговые распевы по несколько звуков на один слог. В этом случае можно «выделить» опорные тоны, совпадающие с ритмической первоосновой стиха⁵.

При распевании текста появляются «лишние» слова или слоги, увеличивающие общее количество слогов в строке. Они легко распознаются в распетом стихе поскольку размещаются на единице времени слогомоты, раздробленной на мелкие доли; появляется в ритмике третья временная величина.

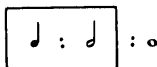
17



Чтобы снять эту ритмическую распетость и привести текст к первооснове с ее ритмоформулой, необходимо отбросить лишние слоги, размещенные внутри единицы времени слогомоты.

Ритмическая распетость образуется при увеличении общего счетного времени ритмоформулы, вследствие удлинения норматива коротких или долгих слогомот. В этом случае появляется новая временная величина крупнее долгой слогомоты.

18



Привести к ритмической основе такую строку нетрудно, надо только знать, какова должна быть слоголотность данного типа стиха в его стиховой первооснове по количеству слогов в стиховой строке и количеству счетных единиц времени, ей соответствующих (по таблице).

«Распевание» стиха в сторону увеличения количества слогов способствует возникновению новых стиховых структур. Распевание в одной песне всех трех элементов слоголотности: мелодии, текста и ритма — главная линия эволюции стиля народных песен; ибо через какие-то периоды времени в коллективной народной памяти откладываются вновь образовавшиеся типы стиховых структур, получившие собственную слоголотную формулу. Они чаще всего обнаруживаются в характерных жанрах данной эпохи¹⁴.

2

Ритмика стиха и напева

Распевание песенных основ

Наряду с чистыми (нераспетыми) формами тонического и силлабического песенного стиха, имеющими место в ранних песенных жанрах, существует множество распетых форм в песнях более позднего времени, сформиро-

вавшихся под воздействием интенсивного распевания песенных основ: мелодии, стиха, ритма.

Одним из первых существенных проявлений самостоятельного мелодического начала в песне являются внутрислоговые распевы, расшатывающие изнутри ритмическую основу слоголот.

На одном слове текста звучат два-три тона различной высоты, более мелкой длительности каждый. Образуются два вида ритмических пульсаций: обобщенная слоголотная для стиха и более изощренная, капризная, свободно развивающаяся — для мелодии¹⁵.

19 Скорее

а) Ой, мы про- со- си- я- ли, си- я- ли.

б) А мы про- со- се- я- ли, се- я- ли.

в) Аи во по- ле, аи, во по- ле.

¹⁴ Процесс распевания раскрывается в следующем очерке «Ритмика стиха и напева». Приемы «очищения» стиха от распевания, как и приемы реставрации стиховой первоосновы в мелодико-текстовой строфе показаны нами в двух аналитических статьях: «Высоко сокол летает» и «Эко сердце» (Руднева, 1973, 1978).

¹⁵ При сольфеджировании напева без текста каждая нота, пропетая с названием ее, предстает как мелодико-ритмическая слоголота. Текстовая слоголотность особенно заметна, если песню сначала просольфеджировать, потом собрать все мелкие доли времени мелодического распева в общую временную величину одного слога и спеть с текстом. В этом случае мелодическая лигатура слоголот текста проступает достаточно отчетливо.

Распевание стиха вытекает из тенденции заполнения времени слогами-ты «огласовкой» согласных с обособленной ритмической пульсацией.

20

Да-тра-ва мо-я, Т-ра-ву-ш-ка, Т-ра-ва мо-я ше-л-ко-ва.

Распетый стих образуется в результате «расщепления» единицы времени слога-ноты на более мелкие временные доли и заполнения этих долей дополнительными слогами. Образуется мелодико-ритмическая пульсация, придающая напеву большую подвижность и рельефность мелодического контура.

Распевание ритмических основ стиха и напева ведет к выравниванию временных пропорций между неравносложно-неравновременными полустихиями:

$$\frac{7+5}{8+8}; \frac{8+5}{8+8}; \frac{8+6}{8+8} \text{ сл. вместо } \frac{7+5}{8+6}; \frac{8+5}{8+6}; \frac{8+6}{8+6} \text{ сл.}$$

21

Вы - со - ко в по - д - не - бе - сын (т) ле - та - ет со - кол (б)...

7-й сл.
8-й сл. 8-й сл.

Распевание часто приводит к нарушению временного равновесия между равно-
временными частями стиха; воздействует на смещение временных акцентов с удар-
ных на неударные; выравнивает во времени разноструктурные строки основного
стиха и припевных слов.

22

ВОТ до-ма, до-ма (5) сам пан хо-зя-ин (5). Свя-тый же-чёр! (5)

5+5 с.в.
6+6 с.в.

Благодаря этому виду распевания происходит выход за рамки ритмической меры путем затягивания долгих слогов на ферматах, удлинения конечных слогов. Такое распевание приводит к смещению временных акцентов с ударных на неударные слоги.

23

a) $\text{♩} = 88$

Ты го-луб-ка на-ша бе-ла-я и по-дру-га на-ша ми-ла-я;
[Ты го-лу-бу-шка бе-ла-я и по-дру-женька ми-ла-я.]

b) $\text{♩} = 144$

Ни-ко-ла-юшка ма-тушка в во-скре-се-н-е спо-ро-ди-ла...

в) $\text{♩} = 84$

От-ле-та-ла ле-бе-ду-шка, от-ле-та-ла ле-бе-ду-шка...



При распевании основ мелодии и ритма возникают новые типовые ритмические формулы стихов и полустихий, формулы вторичного порядка, идущие от напева с иным показателем времени продолжительности стиховой строки. Эти вторичные формулы тоже становятся типическими признаками жанра, регионального и, шире, национального стиля.

В результате распевания стиховые строки получают минимум две типовые ритмические формулы: основную (первичную) и производную (вторичную).

24

а)
 Ду-бро-вухка зе-ле-на-я

$4 + \frac{1}{2}$ ед. вр. } первичная
 $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ сл.
 $6 + 6$ ед. вр. } вторичная

б)
 На у-ли-це дождь, дождь

6 ед. вр. } первичная
 6 сл.
 8 ед. вр. } вторичная

В некоторых песнях совмещаются одновременно обе формулы.

производный ритм

25
 Ой, под ле-сом, ой, под те-мным, ля-ли, ле-ли,

основной ритм

О-й, по-д ле-сом, ой, под те-мным, ду-ше-ль мой..

Производные ритмические формулы в качестве самостоятельных встречаются в более поздних по происхождению песнях, зачастую в разных вариантах напевов одного и того же текста¹⁶ (см. пример 11б).

Во многих лирических песнях наблюдается распевание всех трех компонентов.

28
 Да купил Вань-ка, Ванька се-бе ко-о-су для сво-во по-ко-су.

Одна у Хор

Да купил Вань-ка, Ванька се-бе ко-су для сво-во по-ко-су.

¹⁶ Некоторые структуры стиховых строк имеют по несколько вторичных ритмов, как, например, шестисложник в русских (белорусских, украинских) кантах.



- *) Выявление ритмической распетости
- **) Выявление стиховой распетости
- ***) Выявление мелодической распетости

Приведение к мере-основе ритма, стиха и напева.

В таких песнях слоги, то есть основу стиха, ритмоформулы и мелодического контура можно распознать только после выявления и снятия всех видов распетости, заполняющих музыкально-поэтическую строфу. Как бы ни были распеты стих, напев и ритм, их всегда можно привести к первооснове с присущей ей ритмоформулой. Для этого нужно освоить метод снятия поздних напластований с ранней первоосновы.



В приведенном примере после снятия стиховой распетости выявился четырнадцатисложный стих (его часто называют «шевченковским» или коломыечным стихом) с выравненными в полустипах ритмоинтонациями. В этом случае более отчетливо видны внутрислоговые распевы, которые тоже можно привести к одному тону слоги ноты методом выключения второстепенных, неопорных ладовых звуков ¹⁷.

Ритмоформулы
вторичного порядка

Существенным воздействием мелодии на ритмическую формулу песенного стиха с нечетным количеством слогов является перемещение долготы с последнего слога стиховой строки на иные слоги. Эти перемещения придают тексту и мелодике особую интонационную и динамическую выразительность. Приведем несколько примеров песен с одинаковым стихом в 5+5 слогов.



¹⁷ Таким методом выполнен наш анализ песни «Эко сердце» (Руднева, 1978).

д) 

е) 

ж) $\text{♩} = 12\frac{1}{4}$


Сюда же относятся и ритмические отступления от нормы счетного времени, своего рода ритмическое «распевание» слогов и всей ритмической формулы в сторону увеличения. Этот прием позволяет более свободно обращаться с временной величиной стиховой строки в целом и даже всей многосоставной строфы, изменять внутреннее временное строение частей, не отклоняясь от закономерной стройности архитектоники целого.

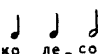
29


Одним из типичных приемов в свадебных и хороводных (со свадебной тематикой) песнях (чаще с бесцезурным стихом) является временная утяжеленность крайних и облегченность внутренних (средних) частей или опорных моментов в строфе. В песнях с цепной формой поэтической строфы один и тот же стих поется сначала на «ответной» (второй в начальной строфе), а потом на «вопросной» (первой в следующей строфе) ритмомелодической попевке.

30


В русском стихосложении важную роль играют трехсложные группы. Их ритмическая организация бывает выражена двумя формулами:

31

а) Ритм анапеста 
 ко - ле - со
 да - ле - ко

б) Ритм дактиля 
 ба - тьюш - ка
 ма - тьюш - ка

Анапестические трехсложники чаще встречаются в начале стиха:

32



и реже в конечных группах слов. Дактилические — в двухстишных строках на стыках двух стихов:

33

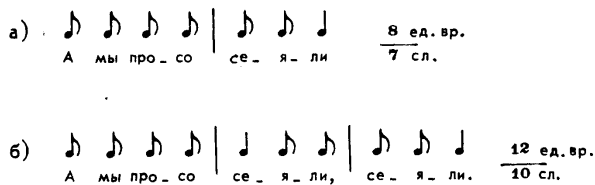


Долготы в одних случаях совпадают с ударными слогами, в других — увеличивают по времени неударные слоги.

Сопоставление двух трехсложных ритмов в одном произведении — один из важнейших ритмических компонентов в народных песнях.

Наиболее устойчивым приемом перемещения долготы с одного слога на другой при повторении слов в пении является зеркальное отражение трехсложной ритмической формулы вследствие раздвижения двух полустиший, образовавшейся и утвердившейся, в первую очередь, почти во всех вариантах песни «А мы просо сеяли».

34



Эта повторенность стиховой группы в зеркально отраженном ритме стала во многих свадебных песнях устойчивой ритмической формулой.

35



В свою очередь, расстояние между зеркально отраженными ритмоинтонациями в процессе эволюции заполняется повторением слова на разных ритмах. Здесь важно отметить и амфибрахическую ритмостопу с синкопой.

36



В южнорусских песнях ритмоформула типа «Просо» предстает в двухстрочной строфе с цепной формой следования стихов: АБ—БВ—ВГ; вопросная первая строка оканчивается дактилической тройкой, а ответная вторая строка — анапестической.

37

♩ = 92

2. Тра_ ва мо_ я шел_ ко_ ва_ я, а вся тра_ ва в лог лег_ ла.

3. А вся тра_ ва в лог лег_ ла, шел_ ко_ ва_ я, сте_ но_ ю.

4. Шел_ ко_ ва_ я, сте_ но_ ю, об_ мы_ ва_ ла_ ся, ро_ со_ ю.

5. Об_ мы_ ва_ ла_ ся, ро_ со_ ю, а в той ро_ се, ко_ ло_ дезь.

В Белгородской и Курской областях в подобных песнях эти «тройки» принимают иногда амфибрахический ритм. Особую динамичность песням придает цепная форма организации поэтических строф — в курской свадебной песне повторение трехсложности с зеркальным ритмическим отражением приняло несколько иную оригинальную форму.

38

♩ = 136

Чей- то конь, чей- то конь у во_ ро_ тах вы_ сту_ па_ ет,

ко_ пы_ том, ко_ пы_ том зем_ лю вы_ би_ ва... (ет)

б)

Чей- то конь, чей-то конь — простой ритм.

Чей- то конь, чей-то конь — измененный ритм.

Ритмы трехсложной стиховой группы широко используются в инструментальном сопровождении курских плясок. Они имеют свои местные названия: плясать в две ноги и три ноги¹⁸.

¹⁸ Выражение «плясать в три ноги» впервые упоминается в предисловии к сборнику Львова-Прача «Русские народные песни», датированному 1790 г., и по значению сходно с нашим. Там оно относится к характеристике цыганской пляски.

В сборнике народных песен Герстенберга и Дитмара, датированном 1797/98 г., есть песня под № 5 со словами:

Ка-бы ба-бе са-по-ги, са-по-ги:
У-да-ри-ла б в три но-ги, в три но-ги.

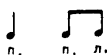
39

В белгородских плясовых песнях мы встречаем слова: «Как у нашего соседа весела была беседа, вся скотиночка играла. Мериночки во гудочки, а коровы то ревы, а быки в три ноги...» (Мат. Белгородского ОДНТ, 1956).

...«Старик, припевая сию песню, ударил в три ноги, и тогда открылся башкирский бал» (Лепехин И. Продолжение дневных записок путешествия академика и медицины доктора Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства в 1770 году. СПб., 1772. Ч. II. С. 114).

Дактилическая тройка называется «выбивать в две ноги»¹⁹.

40



Анапестическая тройка называется «выбивать в три ноги».

41



Амфибрахическая не фигурирует как тип и своего названия не имеет. (По крайней мере такое нам неизвестно.)

42



Полиритмия и полиметрия

В двенадцатимерных одиннадцатисложных стиховых структурах с ритмом в три ноги заложены основы полиметрии.

43 $\text{♩} = 170$

а)

Ритм в 3 ноги

б) **Скоро**

Ритм в 2 ноги

Полиметрия раскрывается на разных приемах тактирования плясовой песни «Камаринская».

44 $\text{♩} = 144$

а)

б)

в)

Ритм пляски в 3 ноги

По тексту слоги группируются в трехдольные такты (а).

¹⁹ П. — правая, Л. — левая нога.

По мелодии, ладу, типическому музыкальному акценту — в двудольные такты с затактом (б).

По ритму пляски в три ноги с акцентом на первом коротком звуке — в двудольные такты (без затакта) (в).

Песни с полиритмической структурой характерны для многих областей России. К подобным примерам можно отнести «Черемушку» (пример 14а), «Ой ты, мальчик-кудрявичик» и многие другие.

Для русской песенности чрезвычайно характерно наличие различной внутритактовой группировки единиц времени в одной песне. Интересно с этой точки зрения рассмотреть хороводную песню «Таня, Танюшка»²⁰.

45 $\text{♩} = 176$

РИТМ
ПЛЯСКИ
в 2 ноги

В следующих примерах при шестимерных тактах (структура стиха соответственно 6+5 и 7+5 слогов) внутритактовая группировка, так же как и в предыдущем примере, переменна:

46

Варьирование
ритмоформул.
Их локальные типы

Для вариантов многих песен, отличающихся друг от друга напевом, мелодико-текстовые ритмические формулы, как первичные, так и вторичные, константны. Три известных варианта песни «Как за речкою да за Дарьею» обладают следующей ритмоформулой:

47

²⁰ В целях сохранения единой метрической пульсации в песне мы выбрали постоянную меру времени (♩). Внутритактовая группировка имеет свои отличия.

Мы предполагаем, что курский вариант «Как за речкою огни горят» несет в себе первичную стиховую ритмооснову, но наиболее устойчивой оказалась вторичная ритмоформула.

Существуют «местные» варианты ритмических модификаций, но они не нарушают общего принципа соотношения долгих и коротких слогоновот.

В популярной в южнорусских областях свадебной песне «Дубровушка зеленая» скрещиваются два ритма: основной и вторичный. Такая ритмоструктура свойственна многим свадебным песням южных и западных областей России.

а) $\frac{4}{8}$ $J=60$

1. Дуб-ро-вуш-ка зе-ле-на-я, ла-ду, ла-ду,
ду-б-ро-вуш-ка зе-ле-на-я, ду-шель мо-я.

б) $\frac{6}{8}$ $J=13\frac{1}{2}$

За-зю-леч-ка лу-го-ва-я, ра-но, ра-но,
за-зю-леч-ка лу-го-ва-я, ра-ню-шень... (ко...)

Столь же распространен соподчиненный предыдущему примеру вариант, в котором ритмика представлена в своеобразных триольных соотношениях коротких и долгих слогоновот.

49

Дуб-ра-вуш-ка зе-ле-на-я, ла-ду, ла-ду,
дуб-ра-вушка зе-ле-на-я, ду-ша мо-я...

Идентичная первичная ритмоформула приобретает локальные черты за счет огласовки согласной и оригинального несовпадения мелодической и поэтической цезур, при полном сохранении общего количества единиц времени в строфе.

50

За го-ро-ю за кру-то-ю, ла-ду, ла-ду, за го-ро-ю за кру-то-ю, душель мо-я...

1. Э да за го-ро-ю за к-ру-то-ю, ла-ду, ла-ду, за го-ро-ю за кру-то-ю, душель мо-я, 2. За сте-но-ю ка-мен-но-ю, ла-ду, ла-ду, за сте-но-ю ка-мен-но-ю, душель мо-я...

Ритм в 3 ноги

Варьирование ритмических формул в одной песне посредством увеличения или уменьшения величины единиц времени — один из распространенных приемов в русской песенности. При цепном принципе перехода стиха из одной песенной строфы

в другую такой прием особенно рельефно выделяется в случае двойной подачи одного и того же текста на разных ритмических уровнях.

51

♩ = 100

1. Не бу-ди-те вы мла-ду-ю ра-но, ра-но по-ут-ру,

2. Вы тог-да ме-ня бу-ди-те, ко-гда сол-ныш-ко взой-дет,

вы тог-да ме-ня бу-ди-те, ког-да сол-ныш-ко взой-дет.

ког-да крас-но-е про-гля-нет, ро-са на зем-лю па-дет.

В особо развитой форме этот прием можно видеть при сопоставлении песенных текстов двух-и четырехстрочных частушек, распеваемых на один и тот же варьируемый напев.

52

♩ = 92

Е-дет трак-торно-венький, а трак-то-рист мла-денький.

Я хо-те-ла руч-кой дать, е-го за ды-мом не ви-дать.

Ой ты, ба-буш-ка Ма-лань-я,

чем ты ле-чишь от стра-дань-я?

Этот прием обнаруживается и в протяжных песнях с широким внутрислого-вым, стиховым и ритмическим распевом. Наличие мелких ритмоинтонаций, разбро-санных по всей песне, как бы подсказывает нам основную скрытую ритмоформулу нераспетых слогоновот как основу стиха в целой мелодико-текстовой строфе. Эти ма-лые ритмоинтонации, как «матрешки - рассыпушки» мелькают в напеве.

53

Пе-тер-бург-ска-я до-рож-ка

Пе-те-р-бу-р-ска-я слав-на до-рож-ка, да до-рож-ка Мос-ков-ска-я, Мос-ковска-я славна, ши-ро-ка...

б) Мос-ковс-ка-я

в) Вариант: слав-на-я до-рож-ка

Случаи стягивания и расширения ритмоформул могут встретиться в песнях раз-ных жанров, но приоритет здесь принадлежит лирической протяжной песне²¹.

54

♩ = 90

Во по-ле, во по-ле куз-ни-ца сто-я-ла.

²¹ Возможны случаи ритмического варьирования даже одного слова:

55

вы-со-конь-ко



Иногда ритмопопевки служат «ключиками» к раскрытию основ в сложных мелодико-текстовых и ритмических переплетениях, как, например, в песне из сборника Балакирева «Эко сердце».

Прием стягивания и расширения временных величин по принципу «матрешечности», обогащающий мелодику и ритмику народных песен, придает особую выразительность интонированию слова и напева.

По характерным особенностям, наличию часто употребляемых элементов и приемов ритмического выражения стиха и напева можно определить черты жанра. Так, например, варианты ритма трехсложного слова «сеяли» из традиционной песни «Просо» закрепились во множестве свадебных песен в качестве устойчивой ритмотонации (см. пример 34).

Изобилующие в кантах и псалмах XVI—XVIII веков вторичные ритмы восьмисложника 4 + 4 слога и шестисложника наиболее часто встречаются в современных им русских (а также украинских и белорусских) народных песнях.

56



Следовательно по ритмоформулам можно установить историческую эпоху, время возникновения, становления, развития и «истаивания» данной конкретной ритмики в народных песнях²². Характерно, что моменты ее «консервации» отмечаются нарушением прямой взаимосвязи структур текста и напева (например, в песне «Выйди, выйди, Иваньку») ^{6*}.

Наконец, народно-песенный стиль разных областей может распознаваться по часто употребительным локальным ритмическим «узорам», не встречающимся в напевах других регионов. Укажем на некоторые из них, наиболее заметные.

В повторяющихся словесных разделах формы долгие слоги заменяются короткими, и движение мелодии активизируется, а усечение единиц времени компенсируется фермой на последнем слоге (например, в песнях Смоленской области).



²² В процессе эволюции стиховых структур под новейшими наслоениями первоосновы песенной ритмики сохраняются. Их ритмоформулы превращаются в ритмопопевки «матрешечного» уровня.

Для ритмики напевов смоленских песен характерны ферматы или тенуто на опорных тонах мелодии, при четком ритмическом соотношении долгих и коротких слогов.



В песнях Брянской области заметна долгая остановка — фермата на ударном слоге окончаний стиха и недопевание последнего слабого слога.



Недопевание (сброс) слабых слогов в конце стиха наблюдается при дактилических окончаниях тонического стиха в свадебных песнях и плачах, а также внутри строк многих лирических песен.

В песнях Псковской области употребительны синкопы на неударных слогах ²³.



Песни Воронежской области изобилуют произвольной переменностью размера. При общей двухмерности в строфу вторгаются трехдольные такты, в связи с нарушением кратности чередования коротких слогов или внезапными внутрислоговыми распевами.



Особый интерес представляют песни с весьма своеобразными внутрискрочными микротактами в напевах северных районов страны. В них преобладают тексты,

²³ Подобные синкопы на разных слогах в русских песнях встречаются редко. Чаще бывают мелодические синкопы внутри одного слога. Ими богаты песни Красноярского края.

сложенные тоническим стихом. Мера времени мелодико-стиховых строк равна десяти-пятнадцатидольным тактам высшего порядка.

62

а)

1. Да на гор - ке де - рев - це (да) вы - со - конь - ко вы - рос - ло.
 2. Вы со - конь - ко вы - рос - ло, (да) со - бо - ля - ми об - рос - ло.
 6. Шо за э - тим вы со - ким (да) ту - ли - лась, хо - ро - ни - лась.

б)

Уж ты ё - л - ка, ёл - ка - со - сен - ка, да зе - ле - на ёл - ка ку - дря - ва - я.

в)

1. Ты бе - рез - ка, бе - рез - ка мо - я, 2. Да зе - ле - на - я, ку - де - ва - та - я.
 4. Да не са - ма со - бой рас - ки - ну - лась.

3. Да ты к че - му ра - но рас - ки - ну - ла - ся?
 5. Да рас - ки - да - ли вет - ры буй - ны - е...

г)

[А] На сту - ли, на бар - ха - ти, да || на ков - ри на крас - ном зо - ло - ти,
 На ков - ри на крас - ном зо - ло - ти, да про - тив зер - ка - ла хру - сталь - но - го.

В песнях севера России, в частности Мурманской области, на коротких слогах тонического стиха появляются долготы, выделяющие неударные слоги. Это особенно заметно в традиционных свадебных песнях (см. пример 62 г, а также: Балашов и Красовская, 1969, № 20, 22, 25).

Во всех случаях ритмического своеобразия и изощренности в песнях соблюдается строгая закономерность музыкально-поэтической архитектоники целого.

Метроритмика
и тактовая черта

Помимо ритмического и мелодического многообразия разных видов и структур распетого народного стиха, можно выделить некоторые особенности ритма и метра в песнях, где преобладает метрическая организация мелодической строфы-меры.

Следует обратить внимание на некоторые, ставшие типическими, особенности собственно музыкальной метроритмики. Здесь мы впервые вводим термины «метрика», «метрический», «метроритмика». Еще К. Квитка в своих исследованиях ритмики народных песен стремился подчеркнуть многозначность термина «ритмика», одинаково важного для стиха и для напева, и ограниченность значения термина «метрика», используемого только для тех произведений, где сама ритмика строго подчинена метрическому началу организации времени в сочетании ее с организованным в стопы ритмом стиха (Квитка, 1973, с. 40—46).

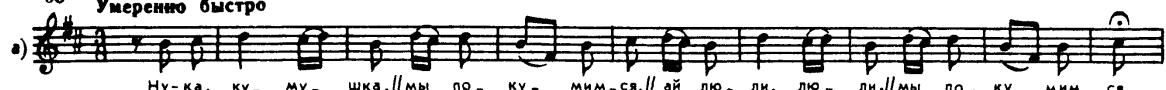
Мы позволяем себе говорить о метрике, в первую очередь, как о проявлении стопности в ритмике напевов песен. Позднее она пришла в прямое соответствие со стопностью силлабо-тонического стиха.

Здесь вступает в силу значение термина «такт», «такт высшего порядка», «микротакт» — как выражения определенной метрической музыкально-ритмической стопности. Метрический счет времени по тактам — прерогатива мелодической стро-

фики и цепочки стрóf. Метрика, как основа текста и напева, как бы подчиняет себе ритмику; она часто отодвигает на задний план своеобразие и оригинальность соотношений долгих и коротких слогов, равных ритмике стиха, нивелирует их, становится сама средством интонационной выразительности. Метрический счет времени — это уже музыкальная стопность, подчиняющая себе многие, еще не поддающиеся стиховому стопному регламенту особенности ритмики распевов русского тоического и силлабического стиха, уже перекрещивающихся между собою в одних и тех же песнях.

Обозначения метра в виде дроби (числитель — количество единиц времени, знаменатель — величина единицы времени) не всегда соответствуют счету единиц коротких слогов, бывают знаменатели, соответствующие единице времени долгой слогов. Ниже даются примеры двух песен со структурой в пять слогов на шесть единиц времени, где короткие слоговы равны восьмой доле, а длинные — одной четвертной. Однако показатели в знаменателях у них разные (песни даются в редакции Н. Римского-Корсакова).

63 Умеренно быстро

а) 

Умеренно быстро

б) 

Анализ большого количества песенных образцов позволяет предположить, что в русской народной песне певцы пришли к музыкальной стопности поздно. Она прежде всего закрепились в подвижных, с четкой слоговотностью, песнях и, особенно, в лирических протяжных, где мелодика разлилась широко, поглотила текст и потребовала четкой ритмической метрики по тактам — векам, отмечающим важнейшие изгибы мелодической линии, опорные текстовые зарубки и своеобразные ладовые «крепления». В этих песнях такт образовался как новый строительный элемент. Он крупнее слоговотных (коротких или долгих) единиц времени, но мельче строчных построений, разделенных смысловой цезурой. Это как бы микротакт в тактах высшего порядка²⁴.

Таким образом, мы приходим к заключению, что ритмическая стопность в русских народных песнях появилась раньше, чем метрическая стопность силлаботонического стиха, где стиховые строки стали измеряться количеством ямбов, хореев, дактилей и т. п. Строки же через рифмованные окончания стали объединяться в двух- и четырехстрочные поэтические строфы. Последние потребовали себе нового мелодико-ритмического выражения на уровне не одного стиха, а одной целой поэтической строфы²⁵.

Именно поэтому мы следующий раздел посвящаем типовым явлениям метрической тактовой организации песенных стрóf и оригинальным разновидностям сочетания тактов внутри стрóf, еще не сложившихся в поэтические силлаботонические формы.

²⁴ См. ниже очерки «О расстановке тактовых черт» и жанрово-стилистический анализ песни «Надоели ночи, надоскучили».

водных и городских народных песнях, остановимся на песнях со смешанными и сложными размерами.

В первую очередь, следует отметить в качестве особо характерного вида пяти-дольные размеры (такты) в хороводных песнях.

а) $6\frac{1}{4}$ $\text{♩} = 66$

У во-рот тра-ва ле-бе-да, ай, да лю-ли, лю-ли, ле-бе-да.

б) $\text{♩} = 40\frac{1}{4}$

А у-ли-ца ма-ла, хо-ро-вод ве-лик, и ой ля-ли, ля-ли, ли-ли, ле-лей.

Очень употребительны пятидольные такты, чередующиеся с четырех- или шести-дольными. Вторжение пятидольности в иные размеры типично для свадебных песен.

а) 65 $\text{♩} = 4\frac{1}{4}$ *Одна*

Что го-рит, го-рит, да не пе-ре-го-рит, да

Все

что сы-рой (от) бор, да с ель-нич-ком.

б) $5\frac{1}{4}$ $5\frac{1}{4}$ $5\frac{1}{4}$

Конь бе-жит, конь бе-жит, да

$9\frac{1}{2}$ 16

ко-ло-кол зве-нит, ко-ло-ко-л зве-нит.

в) $\text{♩} = 176$

Ты до-ли-на, ты до-ли-на, ты до-ли-нуш-ка мо-я.

г) $\text{♩} = 9\frac{1}{2}$

Да ю на-с ны-ня бе-лай де-нь...

д) $\text{♩} = 9\frac{1}{2}$

Ой, вы вет-ры-ве-те-роч-ки,
вы не дуй-те, не бу-шуй-те...

В двухстрочных песнях иногда встречаются как бы скрытые пятидольники. Одну из таких песен Римский-Корсаков оформил в виде двух пятидольных тактов.



Скрытая пятимерность высшего порядка проступает в строфе песни «Далалынь, далалынь».



Скрытую пятидольность мы находим и в ритмике стиховых строк песни «Что да на матушке на Волге» (Трутовский, 1953, № 46). Особенно наглядно она выступает при переводе ритмики в более мелкие единицы времени.



В смоленской песне «На проходе все веселые наши деньки» при повторении стиха на варьированном мелодическом материале внутритактовая группировка изменяется.



В редких случаях при типовой послоговой норме стиха с нечетным количеством слогов (5+5) ему соответствует нечетное количество счетных единиц времени, например в запеве волоческой песни «Где мы ходили».



Однако вся мелодико-текстовая строфа показывает, что начальные усеченные ритмоформулы 5/6 на 5/5 компенсируются в последующих хоровых строках песни:

$$\frac{(5+5) + (5+5+5+3)}{(5+5) + (6+7+7+6)} \text{ сл.} \\ \text{счет. ед.}$$

Вспомним, что еще М. Глинка ввел в свадебные хоры обеих своих опер структуру стиха, приведенную выше, и придал ей слогоритмическую адекватность:

$$\frac{5+5+5+3}{5+5+5+5} \text{ сл.} \\ \text{счет. ед.}$$

71 Быстро, решительно (♩=202)
Хор

а) С. Лель та ин-ствен-ный, у по-и-тель-ный! Ты вос-тор-ги-лешь в се-ра-це нам.

А. Лель та ин-ствен-ный, у по-и-тель-ный! Ты вос-тор-ги-лешь в се-ра-це нам.

Т. Лель та ин-ствен-ный, у по-и-тель-ный! Ты вос-тор-ги-лешь в се-ра-це нам.

В. Лель та ин-ствен-ный, у по-и-тель-ный! Ты вос-тор-ги-лешь в се-ра-це нам.

С. Сла-вим вла-сть тво-ю и мо-гу-щест-во, не-из-беж-ны-е на зем-ле!

А. Сла-вим вла-сть тво-ю и мо-гу-щест-во, не-из-беж-ны-е на зем-ле!

Т. Сла-вим вла-сть тво-ю и мо-гу-щест-во, не-из-беж-ны-е на зем-ле!

В. Сла-вим вла-сть тво-ю и мо-гу-щест-во, не-из-беж-ны-е на зем-ле!

Оживленно ♩=116
Хор девушек (за кулисами)

б) Раз-гу-ля-ли-ся, раз-ли-ва-ли-ся во-ди-веш-ни-е по лу-гам.

Вслед за М. Глинкой пятидольность тактов используют в своей музыке А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский.

В разделе «Стихосложение» мы упоминали о своеобразии ритмики двенадцатисложных стихов, имеющих женское окончание. Обычно последние два слога в них долгие, а общее число единиц времени в ритмической строке — четырнадцать. Сгруппированные внутри такта, они укладываются в меру 7/4 (знаменатель соответствует величине долгого слога).

72 ♩=96

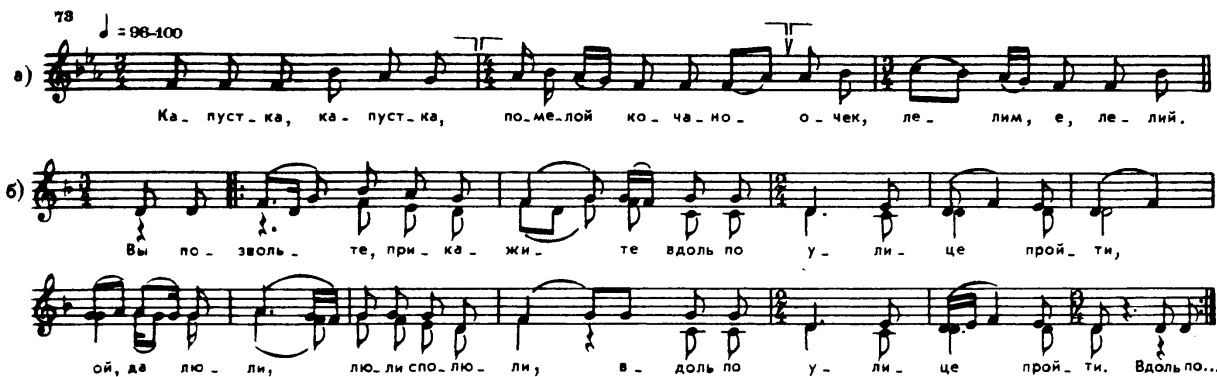
а) Ой, ты се-ди-к мой, се-ди-к, ви-но-гра-дик, ой, ле-ли, а-ли ле-ли, ле-ли, ви-но-гра-дик.



В хороводных песнях семидольность образовалась из отсчета единиц времени, равных долгим слогонотам женских окончаний двенадцатисложного стиха. Она стала типовой как мера времени для других видов стиха с анапестическим началом и дактилическим окончанием, например в северной былине «Про старого», где семимерность получила иную внутритактовую организацию: 1 + 3 + 3 (см. пример 3 б).

Достаточно богато в хороводных песнях представлены разнообразные переменные размеры. Чаще всего они встречаются в локальных стилях, например в песнях Курской области.

В песне «Капустка, капустка» наблюдается случай несовпадения музыкальной и поэтической цезур. По стиху десятимерная строфа делится на 3 + 4 + 3 единицы времени, а по мелодическому рисунку — на 3 + 3 + 4 единицы.



Здесь этот контраст подчеркивается еще исполнительской цезурой, предусматривающей паузу-вздых.

Переменные и смешанные размеры встречаются и в протяжных песнях, но не в качестве типических жанровых признаков; в каждой такой песне они более или менее индивидуальны.

Совмещение первичных ритмоформул с их разновидностями

Наиболее устоявшиеся музыкально-поэтические ритмоформулы во многих песнях, отделившись от основного типа стиха, выступают как собственно музыкальные. Они поются уже с другими структурами стиховых строк, иной слогочислительности.



В первой песне произошла ритмическая модификация. Вместо ожидаемых в шестимерных тактах пятисложников появляется семисложник со структурой 4 + 3 сл./ 6 + 6 ед. вр. Во второй песне структура соответствует стиху 5 + 3 сл./ 6 + 4 ед. вр., а текст слагается по норме 7 + 4 слога.

Устойчивые слогочислительные структуры силлабической системы стихосложения становятся ритмоопорой многих песен с тоническим складом стиха.

Например, в песне «Выходило, вылетало» счетное время всей строфы группируется как $8 + 5$ единиц измерения (♩) (сравнить с количеством слогов текста песни «Как под лесом, под лесочком, шелкова трава»: $8 + 5$ слогов). А в песне «Хитёр-мудёр» счетное время такта высшего порядка на одном стихе группируется как $3 + 3 + 4$ единицы времени (сравнить с количеством слогов в тексте песни «Васечку матушка провожала» — $3 + 3 + 4$ слога).

75 ♩ = 10½

а) Как под ле- сом, под ле- соч- ком, шел- ко- ва тра- ва.
 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5
 Вы- хо- ди- ло, вы- ле- та- ло трид- цать три ко- рабля да из- за Ду- най.

б) ♩ = 112

Ва- сеч- ку ма- тушка на- у- ча- ла: По- е- дешь, Ва- сеч- ка, у су- гля- ды...
 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4
 Хи- тёр- му- дёр да наш И- ван- го- спо- дин, хит- рей, муд- рей да е- го не бы- ло.

Явления полиструктурности, где устойчивые типовые ритмоформулы чистого тонического или силлабического стиха сочетаются со стиховыми структурами противоположной системы стихосложения, наблюдаются во многих народных песнях, принадлежащих к различным региональным традициям.

Так ритмоформула свадебных песен типа «Не тесан терем, не тесан» с общей цезурой в стихе и напеве $5 + 3$ сл./ $6 + 4$ ед. вр., сливаясь в единую неделимую формулу в десять единиц, сочетается с неделимым тоническим девятисложным стихом, в котором дактилическое окончание выполняет функцию отсекаемой трехсложной группы силлабического восьмисложника.

78

а) Не те- сан те- ре́м, не те- сан, то́лько хо- ро- шо рас- кра- шен.
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

б) Под по- лем, по- лем, по- лец- ком ле- жа- ла до- ро- ж- ка ков- рил- ком, у-
 ком, у- то- ре- на ши- ро- ко доб- рым ко- мо- нем, ай, кто эв- ту до- ро- ж- ку у- то- рил...
 Конец

Возможная цезура в стихе песни «Под полем-полечком» признаком стиха не является, до конца текста не выдерживается.

Показательна для подобных песен десятимерность стиховой строки, несоблюдение мелодической цезуры, рыхлость в цезуровании между строфами^{8*}.

Другой случай полиструктурности наблюдается в хороводной песне с силлабическим стихом $5 + 5$ слогов «Вдоль по улице» (Лядов, 1959, № 55). Каждое полустилишие распето на ритмоформуле, типической для свадебной песни с тоническим стихом в восемь-десять слогов, такой, как «Из-за лесу, лесу темного» (Римский-Корсаков, № 81). В обеих песнях музыкальная строка состоит из девяти счетных единиц с внутренней группировкой $2 + 3 + 4$ или $3 + 4 + 2$ единицы. В лядовском варианте песни внутри строфы имеют место обе формулы. Но при строфическом анализе этой песни вырисовываются иные цезуры между строками мелодии, а именно $3 + 4 + 2$ единицы времени на строку. Начальный двухмерный такт свадебной песни ока-

зывается в конце структурной формулы хороводной, где он даже не воспринимается как конечный или начальный, а служит временной связкой между пятисложными ритмоформулами; здесь происходит смещение цезуры — мелодической и стиховой.

а) 77

б) Довольно медленно

Общие итоги

Вместо заключения предлагаем результаты целостного анализа трех лирических песен²⁵.

Анализ первой песни, «Ходила младшенька» (см. Римский-Корсаков, № 27), показывает возможное сокращение стиха, если принимать его как распетый 7 + 4 сл./ 8 + 8 , и приведение его к предполагаемой первооснове 4 + 3 сл./ 4 + 4 .

а) 78 Очень быстро

б)

в) $\text{♩} = 120$

г) Умеренно $\text{♩} = 66$

Сравнение вариантов песни «Ходила младшенька» показывает становление позднего стиха 7 + 4 как типа, с присущей ему ритмической формулой 8 + 6 счетных единиц (пример 78б), и дальнейшее его разрастание до 7 + 6 слогов с ритмической формулой 8 + 8 счетных единиц (пример 78в).

Стих 7 + 4/8 + 8 с дальнейшей тенденцией к распеванию внутри мелодической строфы²⁶ стал эталоном (типом) для других песен (пример 78 г).

Приводим два варианта подтекстовки песни «Не кокуй, кокушечка» (Русские народные песни Красноярского края, 1962, № 65). Первый вариант (а) — нотиро-

²⁵ Нет необходимости показывать полностью все этапы анализа: даются только его целевые результаты.

²⁶ Один и тот же поэтический сюжет необязателен. Важно наличие признаков развития стиховых структур от ранних к поздним. Преемственная связь между ними устанавливается путем анализа и снятия поздних наслоений с первоначальной основы.

ванная фонограмма с распетым стихом; второй (б) — та же мелодия, но со стихом, приведенным к структурной первооснове.

79 $\text{♩} = 88$

а)

б)

Основным текстом является стих 6 + 6 слогов, распетый на производной, вторичной восьмимерной ритмической формуле полустипшия (пример 79 в). Под эту формулу будут стянуты все звуки мелодии по форме внутрислоговых распевов.

Более детальный анализ «очищенной» шестисложной стиховой строки позволяет установить членение ее на 3 + 3 слога, требующее иной ритмики. В нее «укладываются» первые строфы песенного текста, поэтические образы которого заимствованы из свадебных песен.

80

а) Ритм вторичный Ритм первичный

б) «Матрешки»

Этот трехсложный ритм в виде «матрешек» проступает в ритмопопевках (пример 80 в).

Установленная выше ритмическая формула неделимой шестисложной стиховой строки указывает на поздние стилевые наслоения. Здесь она тоже становится реальной и прослеживается во всех последующих строфах.

Третий, еще более поздний стилевой пласт характеризуется распетостью стиха (см. оригинал подтекстовки) и наличием внутрислоговых распевов даже на слогах, не входящих в основную слогочислительную стиховую группу.

Песня «Ах ты, поле мое» представляет собой опыт «реставрации» текста музыкально-поэтической строфы, неверно подтекстованной в оригинальной записи (Трутовский, 1953, № 12).

81 Медленно, спокойно

а)

б)

Путем анализа устанавливается трехстрочное строение мелодии, требующее трех стиховых строк. При наличии в стихе двух полустипшия, одно должно быть повторено. На основе установленной шестимерности ритмической формулы пяти- и шестисложной мелодико-текстовой строки и по аналогии с другой записью (Лядов, 1860, № 109) нами восстановлена наиболее вероятная подтекстовка.

Музыковедам-фольклористам приходится иметь дело с множеством разнообразных произведений устного народного творчества (исчисляемых десятками тысяч), собранных за последние два века. Определить принадлежность каждого из них к той или иной исторической эпохе, установить жанровые признаки, межнациональные связи, черты стиля одной местности и прочее помогают результаты анализа песен и исследования всех элементов их музыкально-поэтического языка. Вопросы ритмики стиха и напева в русских народных песнях, рассмотренные в данном разделе, имеют первостепенное значение при изучении теории и истории русского музыкально-поэтического фольклора.

3

Строфическая организация русских народных песен

Изучение многообразных структурных форм народных песен приводит нас к выводу, что на протяжении многих столетий совершенствование русской народно-песенной поэзии было направлено, в первую очередь, в сторону образования нормативной стиховой строки тонической или силлабической систем стихосложения, и лишь с XVIII века, под влиянием кантовой культуры и профессиональной поэзии, в народных песнях появились рифмованные строфы²⁷.

Пока совершался длительный процесс развития типов и форм песенного стиха от малосложного к многосложному, от нерифмованного к рифмованному, от вольного стиха к строфическому, в музыке песенные напевы развивались от однострочности (стих-напев) к многострочной музыкальной строфе²⁸. Мелодическая строфика — сначала двух-, потом трех- и, наконец, четырехстрочная — образовалась значительно раньше, чем поэтическая. На типических формах музыкальной строфы сложились разнообразные формы распевания стиха в поэтическую строфу, органически связанную с напевом и подчиненную ему. Элементарная (двухстрочная) музыкальная строфика в песнях развилась раньше поэтической под воздействием становления разнообразных форм бытового музицирования: два хора в игрищах; хоровая свадебная песня и причет невесты; двуххорный канон в величальной свадебной песне, где одна группа «приказывает», то есть поет текст песни, а другая «лелёкает» — исполняет припев; запева и хор в календарных, свадебных и хороводных песнях.

Двух-, трех- и, особенно, четырехстрочность музыкальной строфы на длительное время стала нормой для многих песен²⁹.

Устойчивость музыкальной структуры песни, с ее типическими формами музыкальной строфики, позволяет нам изучать исторический процесс развития поэтических песенных строфических форм в творчестве народа, а также профессиональных композиторов и поэтов, ибо познаются строфические формы песенной поэзии только через связь с музыкой. Мы имеем возможность наблюдать разнообразие форм распевания одного стиха на музыкальной строфе, подчас приводящее к

²⁷ Этому предшествовал длительный период внедрения рифмы между стиховыми и полустиховыми строками как художественного приема, способствующего звонкости и певучести текста, но еще далекого от того, чтобы принять на себя функции формообразующего начала, ведущего к обособленному становлению поэтической строфичности вне музыки.

²⁸ Музыкально-поэтическая строфа — законченное музыкально-поэтическое построение, которое становится мерой для всех последующих разделов песенной формы. Для образования строфы необходимо по меньшей мере два стиха или два самостоятельных музыкальных построения при повторенном, раздельном цезурой или сопровождаемом припевными словами (словом) стихе³⁰.

²⁹ Последняя дожила до нашего времени и стала выражением собственно жанра песни.

весьма сложным соотношениям напева и текста. Особая роль при этом отводится припевным словам³⁰.

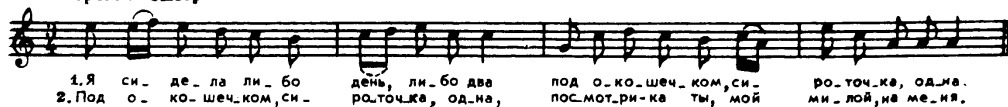
Предположительно в конце XVII века (а возможно и раньше) двух- и четырехстрочная музыкальная строфа начинает заполняться двумя нерифмованными стихами вместо распетого одного, но вне музыки текст песни еще не организуется в двухстрочные строфы.

Например, текст песни без напева:

Я сидела либо день, либо два
Под окошечком, сироточка, одна.
Посмотри-ка ты, мой милый, на меня:
Такова ли я и смолоду была?

В пении, на повторяющемся двухстрочном напеве АБ поется текст в последовательности: АБ, БВ, ВГ и т. д.

82 Умеренно быстро



А	Я сидела либо день, либо два	А
Б	Под окошечком, сироточка, одна.	Б
А	Под окошечком, сироточка, одна.	Б
Б	Посмотри-ка ты, мой милый, на меня:	В
А	Посмотри-ка ты, мой милый, на меня:	В
Б	Такова ли я и смолоду была?	Г ³¹

Каждая вторая строка в строфе переходит в начало повторяющейся музыкальной строфы. Такой принцип организации поэтического текста называется цепным.

Введение в мелодическую строфу двух стиховых строк выдерживало длительную борьбу с традицией использования одного стиха в мелострофе. Особенно это заметно в свадебных, хороводных и плясовых песнях. При цепном принципе организации музыкально-поэтической строфы повторение стиха приводило к лучшему усвоению текста песни.

Когда речь идет о народных традициях распевания песенных текстов, имеется в виду преимущественно крестьянская среда. Именно в ней хранились все песенные богатства, накопленные русским народом за тысячелетия. Сюда, в эту «устную библиотеку», проникали лучшие произведения профессионалов-горожан, — произведения, по тематике и художественным образам близкие трудовым народным массам. Называя их условно «крестьянскими», мы учитываем, что общение между городом и деревней, между профессионалами-горожанами и сельскими самородками и в отдаленные времена, например в эпоху раннего средневековья, давало возможность

³⁰ Припев состоит из слов или словосочетаний, не имеющих прямого смыслового значения и не прибавляющих к содержанию стиха ничего нового. Припевные слова вносят в строение строфы индивидуальные особенности, расширяя объем напева и указывая на его жанровую принадлежность. Припевные слова — это своего рода жанровая «визитная карточка» песни. Например, в свадебных песнях припевами являются слова «ладу, ладу» и «душень мой», в новогодних поздравительных — «коляда, маляда» и «авсень, таусень», в весенних ритуальных песнях — «лелим ё лелим», в подблюдных песнях-гаданиях — «слава» и «кому вынется, тому сбудется», в трудовых — «эх, раз, еще раз» или «эй, ухнем», в походных-военных — «раз-два, горе не беда», в хороводных — «ай люли, лёшеньки» или их модификация и т. д.

³¹ Здесь и далее буквы слева обозначают мелодическую строфу, а справа — поэтическую.

крестьянству пополнять свой запас песен произведениями, рожденными в городских условиях³².

В середине XVII века в России стали появляться новые музыкально-поэтические песенные формы. Они развивались в городе под влиянием «ученого»³³ силлабического стиха, распеваемого на напевы кантов — новых видов городской бытовой песни.

Воздействие традиций национальной музыкально-поэтической песенной культуры на эти городские формы музицирования огромно. В тексте городских кантов уже заметен новый вид поэтической строфы, требующей мелодико-текстовой четырехстрочности. Однако песни с четырехстрочной поэтической строфой утвердились в сельской среде лишь в XIX веке через внедрение в широкие народные массы городских песен на слова русских поэтов. В свою очередь, это новое качество строения музыкально-поэтической строфы способствовало дальнейшему развитию форм народных песен города и деревни, повело к расширению строф, в частности к появлению двухчастной строфы, как, например, в известной песне «Дубинушка».

Скрещивание черт тонического и силлабического народно-песенных стихов в процессе распевания их и длительное «сосуществование» стиха и напева в народной песне, где приоритет становления четырехстрочной строфы принадлежит мелодии, подготовило реформу в стихосложении, осуществленную русскими поэтами XVIII—XIX веков.

Суть реформы в поэзии сводится к созданию стопного силлабо-тонического стиха и организации стихов в строфы. Решающую роль сыграло утверждение системы рифмовки стихов. Песня как поэтический и музыкальный жанр прочно вошла в творчество поэтов и композиторов. Это наиболее демократический и массовый вид искусства, в котором особенно ярко проступают черты народности.

Простые
песенные формы
(одно-, двух-, трехстрочные)

Развитие музыкальной и поэтической песенной формы можно представить следующим образом. Первичные, самые простые типы сочетания стихов с напевом соответствуют формуле $\frac{\text{напев}}{\text{текст}} - A^{34}$. Такая форма на-

зывается однострочной. Музыкальные и поэтические строки еще не организованы в строфу — на однострочный напев, соответствующий одной строке текста, поются все последующие стихи.



³² Однако в настоящее время еще нет исследовательского труда о музыкально-поэтическом стиле народной песни города и деревни эпохи русского средневековья. Материалы по этой теме можно найти в работе Н. Кохановской (Кохановская, 1860).

³³ «Ученого» — т. е. авторского, литературного, профессионального. Этот пласт бытовой музыкальной культуры (каны, псалмы) находится в стадии исследования.

³⁴ Строки стиха и строки напева обозначаются нами буквами русского алфавита каждая в отдельности, но во взаимной связи в виде дроби: $\frac{A}{A} \frac{A}{B} \frac{A}{B}$.

А	Жил-был Терентий-муж,	А
А	У Терентья жена молода,	Б
А	Прасковья Ивановна.	В

Однострочная форма встречается в плачах, колыбельных, игровых песнях, характерна она и для более поздних по времени видов и жанров, связанных с повествованием (например, былины) ^{10*}.

Для развития музыкальной строфики однострочная форма явилась исходной, двухстрочность — первичный простейший вид строфики; трехстрочность — устойчивый вид, переходный к четырехстрочности; последняя — это уже классическая форма песенной строфы.

Подобные формы мы относим к простым видам музыкально-поэтической строфики. Их внутреннее музыкальное наполнение АА, АБ — в двухстрочности, ААБ, АББ, АБВ — в трехстрочности, ААББ, АБАБ, АБВВ, АБВГ — в четырехстрочности. Мелодическая строка может варьироваться (А¹, Б¹ и т. д.).

Значительно больше вариантов представляет музыкально-поэтическая строфика.

Двухстрочные напевы АБ в календарных, новогодних песнях заполняются стихом и припевными словами ^{11*}:

84 Умеренно



А	Я хожу ли похожу,	А
Б	Баусень.	П
А ¹	Я ищу ли поищу,	Б
Б	Баусень	П

Умеренно быстро



А	Таусень!	П
Б	Вот ходили мы,	А
А	Таусень,	П
Б	Вот искали мы.	Б



А	Таусень!	П
Б	Тут живут люди,	А
А	Таусень,	П
Б	Богатые.	Б ^{12*}

В свадебных и календарных трудовых песнях двухстрочные напевы (АБ) часто поются на повторяющийся стих:

85 Не спеша
♩ = 112



А	Я не знала, не ведала,	А
Б	Я не знала, не ведала,	А
А	Ко мне сваха приехала,	Б
Б	Ко мне сваха приехала.	Б

В свадебной песне Саратовской области нам встретилась переходная форма от однострочности к двухстрочности типа

АА напев

АА текст



Позднее поэтические строфы сдвоились за счет сокращения повторяемых стихов, образовалась полная двухстрочная музыкально-поэтическая строфа как сокращенный вариант.

А	Я не знала, не ведала,	А
Б	Ко мне сваха приехала.	Б

Если сравнить нашу позднюю запись свадебной песни, сделанную от крестьянки в 1945 году, с аналогичной записью Н. Римского-Корсакова от В. Энгельгардт в 1876 году, мы увидим, что уже тогда процесс сокращения повторов текста происходил довольно интенсивно. Наша запись более точная и полная — традиционная³⁵, хотя и с иным текстом (см. пример 66, 10а)^{13*}. Запись Римского-Корсакова:

А	Не тесан терем, не тесан,	А
Б	Только хорошо раскрашен.	Б
А	Не учен Лука, не учен,	В
Б	Только хорошо наряжен.	Г

Наша запись:

А	Не злися, дружок, не злися.	А
Б	Не злися, дружок, не злися.	А
А	Откупи место, садися,	Б ^{14*}
Б	Откупи место, садися.	Б

Среди поздних эпических и лирических песен встречаются формы с двухстрочным напевом и текстом. Их формула — $\frac{\text{напев} — \text{АБ, АБ}}{\text{текст} — \text{АБ, ВГ}}$. Например, песня-былина «Про Добрыню». Текст ее, представленный отдельно от музыки, в двухстрочные строфы не укладывается:

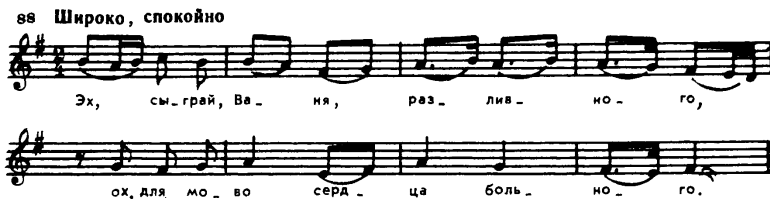
Что не белая береза к земле клонится,
 Не шелковая трава приклоняется, (2)
 То сын перед матерью поклоняется.
 Кланялся Добрынюшка родной матушке,
 Просит он великого благословения:
 «Ты благослови меня, родная матушка,
 Ехать в дальние орды, во немирная!»
 Говорила тут ему родная матушка:
 «На кого покидаешь ты молоду жену, (2)
 Молоду жену, малых детушек?»

³⁵ См. аналогичные песни в сб. «Народные песни Брянщины», 1972 (№ 72—74, 76).



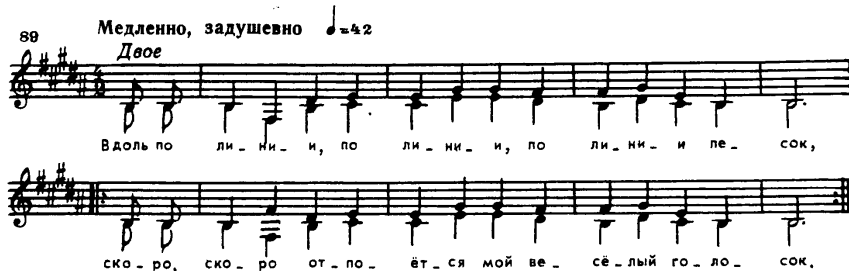
Отсутствие стиховой строфики в подобных песнях позволяет исполнителю-певцу иногда прибегать к приему «цепной» связи строк, если это требуется по смыслу³⁶.

С появлением рифмы стихотворение само по себе и без музыкальной строфики стало складываться в поэтические строфы. В народном творчестве нагляднее всего это проявилось в частушечном жанре, в двухстрочных «страданиях».



А	Сыграй, Ваня, разливного	А
Б	Для мово сердца больного.	Б
А	Ой ты, бабушка Маланья,	В
Б	Чем ты лечишь от страдания?	Г

В современных «страданиях» рифма сохраняет музыкально-поэтическую строфу даже при повторяющемся однострочном напеве.



А	Вдоль по линии, по линии, по линии песок.	А
А	Скоро, скоро отпоется мой веселый голосок.	Б



³⁶ Бывает наоборот: при сплошной «цепочке» иногда новая строфа начинается со следующей строки, и «цепочка» прерывается.

А На заре заря зарила, А
 А На заре платки дарила. Б

Трехстрочное строфическое строение встречается в ранних свадебных, календарно-хороводных и лирических песнях.

В поэтической строфе микротрехстрочность образуется вследствие распевания силлабического стиха, через повторение его отдельных полустихий или через введение строчки припевных слов.

Один из самых древних видов — повторение второго трехсложного полустихия в семисложном стихе, типичное для хороводных песен весеннего цикла. Мелодия состоит из трех равных по времени построений, а в тексте повторяется полустих.



А Как во городе А
 Б Царевна, Б ^{15*}
 В Царевна. Б

Повторение первого полустихия при трех разных мелодических построениях встречается в свадебных и лирических песнях.



А Травка сухобылка, А
 Б Травка сухобылка А
 В На горе стояла. Б



А Ой, думы, мои думы, А
 Б Ой, думы, мои думы, А
 В Думушки большие. Б

Трехстрочность с припевом преобладает в календарных песнях (см. пример 73 а).



А Что и к Валюшке А
 Б Подружки пришли. Б
 А Святой вечер! П

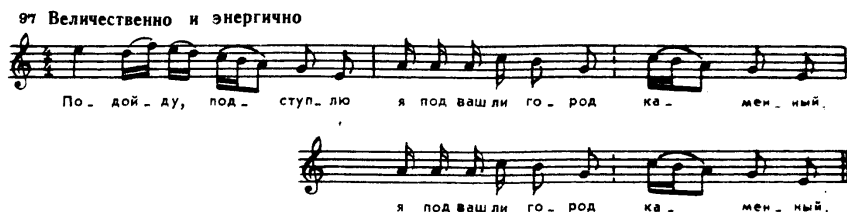


А Делим е, лелим! П
Б Высоко, высоко А
В Соколка летала. Б



А Э уле! П
Б Не клен, не береза, А
В Э уле! П

Очень распространена трехстрочность с повторением второй строки напева и стиха в хороводных песнях.



А Подойду, подступлю А
Б Я под ваш ли город каменный, Б
Б Я под ваш ли город каменный. Б

Виды четырёхстрочных форм

Преобладающая форма музыкально-поэтической строфы в народных песнях четырехстрочная. Это классическая форма организации строфики. В ранних ее проявлениях мы видим повторность двухстрочной мелодии: перекрестную — АБАБ — и смежную — ААББ³⁷. Значительно реже в народной практике встречается форма напева АБВВ (в свадебных, выросших из трехстрочности АБВ), и самая редкая в крестьянских песнях, получившая развитие позднее через бытовую городскую песенную культуру, — форма АБВГ.

Первые две разновидности музыкальной четырехстрочной строфы чаще всего встречаются в песнях с действием: календарных, свадебных величальных, плясовых и хороводных. Обе формы напева имеют очень разнообразные поэтические варианты. Мы выделяем пять наиболее характерных типов четырехстрочной музыкально-поэтической строфы.

Первый тип, самый простой, встречается в плясовых песнях типа «Посею лебеду на берегу» и в свадебных величальных песнях, например «Стелется и вьется»:

ААББ — напев
ААББ — текст

³⁷ Употребление нами терминов из теории стихосложения облегчает понимание явлений, общих для поэзии и музыки.

98 Скоро



А	Посею лебеду на берегу,	А
А	Посею лебеду на берегу,	А
Б	Мою крупную рассадку,	Б
Б	Мою крупную зеленую.	Б ¹

99 ♩ = 78



А	Стелется и вьется,	А
А	Стелется и вьется	А
Б	По лугам травка шелкова,	Б
Б	По лугам травка шелкова.	Б

Второй тип имеет формулу:

ААББ напев ³⁸
ААабаб текст

100 Умеренно



А	Как по морю,	А
А	Как по морю,	А
Б	Как по морю, морю синему,	аб
Б	Как по морю, морю синему.	аб

Третий тип образуется по принципу двухстрочного цепного строения, рассмотренного выше (см. пример 82), но усложненного.

101

Живо



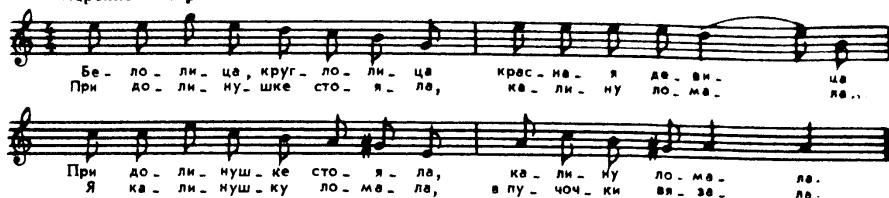
³⁸ Малые буквы употребляются здесь для обозначения временной значимости текста и мелодии. Каждая строка А равна 4/4 при слогоноте (А) и (аб).

А	По улице мостовой	А
А	Шла девица за водой.	Б
Б	Шла девица за водой	Б
Б	За холодной ключевой.	В

А	Шла девица за водой	Б
А	За холодной ключевой,	В
Б	За холодной ключевой	В
Б	За ней парень молодой.	Г

В приведенном примере повторность поэтических строк встречается не только между строфами, но и внутри них. Более характерен следующий случай, когда цепной принцип действует только между строфами:

102 Умеренно быстро



А	Белолица, круглолица	А
А	Красная девица	Б
Б	При долинушке стояла,	В
Б	Калину ломала.	Г

А	При долинушке стояла,	В
А	Калину ломала.	Г
Б	Я калинушку ломала,	Д
Б	В пучочки вязала.	Е

Четвертый тип музыкально-поэтической строфы встречается в сочетании с обоими указанными типами напевов. Он основан на принципе повторения текста стиха, но с вариацией — вместо первого полуступишия поются припевные слова, а второе полуступишия повторяется. Формула поэтического текста стабильна — АБПБ, а формы мелодии вариантны (см. пример 63 а).

103 118



А	Ой, весна, весна,	А
А	Что ты нам принесла?	Б
А¹	Ой, люли, люли,	П
А	Что ты нам принесла?	Б

104 Скоро



А	Заиграй, моя волынка,	А
А	Завалай, моя дубинка.	Б
Б	Любо, люблю моей дочке,	П
Б	Завалай, моя дубинка.	Б

Такая форма употребительна в свадебных величальных и в хороводных песнях со свадебной тематикой, особенно в тех, где при трехсоставности стиха в качестве отсекаемого полустихия выступает трехсложная конечная группа стиха. Это один из существенных признаков свадебной песни.



А = абв	Ой, ковано, бушовано / колесо,	Аб = абв	16*
Б = где	Ой, ляли, ой, ляли, / колесо.	Пб = ппв	



А = аа ♩	Да хмель ты мой, хмелинушка, / хмель яровой,	Аб = абв
Б = вв ♩	Э ле, али лей, лели, / хмель яровой.	Пб = ппв

Пятый тип музыкально-поэтической строфы в сочетании с обоими типами музыкальной строфы встречается очень часто. Он состоит из двух полустихов или стихов, а во второй половине музыкальной строфы поются припевные слова, равные двум строчкам основного текста. Образуется двойной припев — ПП.



А	У меня ль во садочке,	А
А	У меня ль во прекрасном,	Б
Б	Люшеньки, люли,	П
Б	Люшеньки люли.	П



А	Земляниченька спела зрела	А
Б	На... на пригорке выросла.	Б
А	Цветочек, цветик аленький,	П
Б	Ро... розовый, малиновый.	П

В музыкальных строфах, помимо устоявшихся типов перекрестной и смежной повторности, бывают также и иные соотношения частей, например АБВВ, при любом типе организации поэтического текста.



А	Чего, Манечка,	А
Б	Не вечеряешь	Б
В	У своего родного татка,	В
В	У своего родного татка?	В



А	У ворот, ворот, ворот, да	А
Б	Ворот батюшкиных,	Б
В	Ай, Дунай, мой Дунай,	П
В	Ай, веселый Дунай.	П

В данном случае мы не исчерпываем все возможные варианты музыкально-поэтической строфы хороводных, плясовых, свадебных, игровых и календарных песен (то есть «песен с действием»), в основе которых лежит четырехстрочность мелодии при распевании силлабического стиха с повторением его частей и вводом припевных слов, а также с введением двустушия. Здесь показаны наиболее типичные формы действенных жанров.

Нельзя пройти мимо некоторых образцов усложненных форм песен этого рода, где скрещиваются две-три простые формы в одной строфе; это естественное развитие формообразования за счет расширения либо напева, либо стиховой строки.

В песне «А мы просо сеяли» первичная микротрехстрочность в мелодии и в тексте (абв/абв), благодаря двойному повторению второго полустушия и введению припевных слов, превращается в более сложную, расширенную до шести-строчности или двухстрочности высшего порядка — АА/АП^{17*}.



А = абв — А мы просо (сеяли) сеяли — абб = А
 А = абв — Ой, дид, ладо, (сеяли) сеяли — пбб = П^{17*}

Другой пример — свадебная песня «Да по речушке утенушка плавала»:



А	Да по речушке утенушка	A = аб
Б	Плавала, плавала, ах,	B = бб
Б	Плавала, плавала.	B = бб

Третий пример — свадебная песня «Дубровушка зеленая» (см. пример 48а).

А	{	аб Дубровушка зеленая,	A = аб
		в Ладу, ладу.	П
Б	{	гд Дубровушка зеленая,	A = аб
		в ¹ Душень моя.	П ¹

Еще более сложно выглядит музыкально-поэтическая строфика песни «Веничком взмахнет» (см. пример 13).

А	{	а Веничком взмахнет,	A = а
		б Тяжело вздохнет,	
В		Слезками обольется,	в
В	{	г Ай, люли, люли,	П = п
		г ¹ Ай, люли, люли,	
В ¹		Слезками обольется	В ^{18*}

Интересна строфическая форма свадебной величальной (холостому) «Чей-то конь» (см. пример 38). Она включает два стиха А + Б, и в дальнейшем строфы организуются по цепному принципу $\frac{AB}{AB}, \frac{AB}{BB}, \frac{AB}{BG}$; стихотворные строки, кроме первой и последней, поются два раза. Ритмически они равнозначны А + А + А + А.



А = аб	Чей-то конь / чей-то конь	A = аа
Б = В	У воротах выступает,	Б
В = гд	Копытом, копытом	В = вв
Г = Е	Землю выбивает.	Г

Полустишия в основном силлабическом стихе неравносложны и неравновременны; мера стиха и исходная слогонотная ритмоформула (А + Б) составляет 3 + 6 сл./4 + 6 ед. вр.

Чей-то конь / у во-рот вы-сту-па-ет,
 Ко-пы-том / зем-лю вы-би-ва-ет,
 Уш-ка-ми / не-бо до-ста-ва-ет,
 Глаз-ка-ми / звез-доч-ки счи-та-ет,
 Хво-сти-ком / сле-док за-ме-та-ет.^{18а*}

В поэтической строфе сложенность каждого стиха выравнивается; дважды повторенное первое трехсложное полустушище составляет шесть слогов и тем самым уравнивается со вторым полустушищем: «Копытом (копытом) / землю выбивает» — $(3+3) + 6$. Повторности трехсложного полустушища подчиняются все стиховые строки. Это позволяет распетый стих А делить на два условных полустушища А (аа) + Б мел./Б $(3+3) + 6$ сл., а всю строфу А + Б на четыре составных полустушища А + Б + В + Г мел./ $6+6+6+6$ сл. Однако повторенные трехсложные группы весьма оригинально «обыгрываются» ритмически как две малые ячейки, по времени соотносимые со вторым шестисложным полустушищем — $(a+a^1) + + Б$ ритм / $(5+5) + 10$ (ст. ст.). Здесь капризно изломанный ритм придает мелодическим интонациям изысканно-изящный оттенок.

Вся строфическая структура просматривается в трех измерениях³⁹:

1. Основная двухстрочная форма из двух распетых стихов:

Мелодия	А + Б
Текст	А + Б
Ритм	А + Б
Структура стиха	12 + 12
Счетное время	20 + 20 (♩)

2. Внутренне-четырёхсоставная, на распетых полустушищах:

Мелодия	— (А + Б)	+ (В + Г)
Текст	— (А + Б)	+ (В + Г)
Ритм	— (А + Б)	+ (А + Б)
Структ. стиха	— (6 + 6)	+ (6 + 6)
Счет. вр.	— (10 + 10)	+ (10 + 10) (♩)

3. Внутренне-шестисоставная по реальным полустушищам с цезурами:

Мелодия	— (а + б)	+ В	+ (г + д)	+ Е
Текст	— (а + а)	+ Б	+ (в + в)	+ Г
Ритм	— (а + а ¹)	+ Б	+ (а + а ¹)	+ Б
Структ. стиха	— (3 + 3)	+ 6	+ (3 + 3)	+ 6
Счетн. вр.	— (5 + 5)	+ 10	+ (5 + 5)	+ 10 (♩)

Большую роль в усложнении простых строфических форм играют исполнительские приемы.

Сложные
строфические формы
лирических песен

Большой интерес представляют строфические формы лирических песен, в которых усложнен распев стиха внутри строфы и первая строфа отличается от второй и последующих. Многие песни с трудом поддаются

внутреннему членению вследствие рыхлости стиховой формы, взаимовлияния тонической и силлабической систем, зарождения ритмической стопности. Цезуры музыкальные не совпадают с цезурами поэтическими, часто рассекают на части не только стих, но отдельные слова. В членении текста важно ориентироваться на первооснову стиха, а не на его распетый вид, а в членении напева исходить из структуры последнего.

Один из типических признаков формы лирических песен — переход полустушища с конца первой строфы на начало следующей. «Цепочка», связывающая все строфы между собой, заключается в запеве второй и последующих строф. Этот прием породил в лирических песнях сложные, «двухстрофные» формы¹⁸⁶.

Вот одна из них: первая строфа двухстрочна, а вторая и все последующие трехстрочны.

³⁹ Разное начертание буквенных обозначений трех измерений определяет масштабность составных частей строфы: А — полный распетый стих — полустрофа; А — четвертая часть строфы, равная большому полустушищу; а — мера малого чистого полустушища.

114 $\text{♩} = 70$

1. Ве- се- ла- я, ох, да бе-се- душка, где ба- тюш- ка пьет.

2. Где ба- тюшка пьет...

О- н пь- е- т, не пь- ет, да ро- ди- тель мой, ме- ня, мла- ду, шлет.

1-я строфа	запев	А	Веселая, ох, да бесе́душка,	А
	хор	Б	Где ба́тюшка пьет,	Б
2-я строфа	запев	В	Где ба́тюшка пьет.	Б
	хор	А	Он пьет, не пьет да роди́тель мой,	В
3-я строфа		Б	Меня, мла́ду, шлет.	Г
	запев	В	Меня, мла́ду, шлет.	Г
	хор	А	А я, мла́да-младе́шенька,	Д
		Б	Замешка́лася.	Е

Другой вариант двухстрофности встречается реже, но принцип его развития тот же. В нем первая строфа — четырехстрочная с развитым запевом, а вторая — трехстрочная.

115 $\text{♩} = 56$

1. Сне- га бе- лы- е, пу- ши- сты, вы- па- да-ли на мо- ря, эх,

а- ни па- ли на мо- ря, эх, по- кры- ва- ли все по- ля.

2. По- кры- ва- ли все по- ля, эх...

Од- но по- ле не по- кры- то, эх, по- ле ба- тюш- ки мо- во.

1-я строфа	запев	А	Снега белые пушисты	А
		Б	Выпадали на моря, эх,	Б
	хор	В	Они пали на моря, эх,	В
		Г	Покрывали все поля.	Г
2-я строфа	запев	Б	Покрывали все поля, эх,	Г
	хор	В	Одно поле не покрыто, эх,	Д
		Г	Поле батюшки мово.	Е
3-я строфа	запев	Б	Поле батюшки мово.	Е
	хор	В	Среди поля есть кусточек	Ж
		Г	Одинешенек стоит.	З

Здесь первая строфа — зачин — вплотную приблизилась к структуре народных городских песен. Однако в последующих строфах мы видим традиционный прием цепной передачи стиховой строчки из первой строфы во вторую по форме строфы-меры, характерный для крестьянских распевов народных лирических песен.

Иначе выглядит заполнение двухстрофности в песнях «Горы Воробьевские» или «Надоели ночи», но и в них соблюдена «цепная» передача стиховой строки из одной строфы в другую.

Внимательное изучение этих видов строфических форм открывает нам сложный и длительный процесс творческих поисков структуры стиха, разраставшегося до

четырнадцати-пятнадцати слогов. Здесь происходит процесс перемены функций: два силлабических полустихия как бы обособляются и превращаются в два стиха.

В данной работе нам представляется возможным лишь указать на огромную роль развития музыкальной строфики, идущей впереди поэтической и оказавшей влияние на становление последней.

Двухстрофность, как более сложный вид формы народной песни, типична для песен лирических, развивавшихся на рубеже XVII — XVIII веков. Иная форма двухстрофности обнаружена в целом ряде старинных календарных песен Стародубского и других районов Брянской области, в свадебных песнях Рязанской, в таночных песнях Курской областей, близких календарным⁴⁰.

Городские
народные песни

В строфическом строении городских песен конца XVIII, XIX и начала XX века выявляются новые формы, не встречавшиеся нам в песнях, именуемых «традицион-

ным» (то есть крестьянским) фольклором.

Выше было сказано, что для городской песни типично стопное силлабо-тоническое стихосложение, подготовленное длительным процессом скрещивания черт силлабики и тоники в старинных песнях. Мы также говорили, что музыкальная четырехстрочность с ее двумя отстоявшимися формами — перекрестной (АБАБ) и смежной (ААББ) периодичности — оказала влияние на развитие строфики в поэзии. Этому помогло также постепенное заполнение стихов рифмованными окончаниями — сначала смежной, а затем, в более развитых стихах, полуперекрестной (через строчку) и перекрестной рифмовкой. Зарождение на основе равного количества слогов и равного количества ударений силлабо-тонического стиха, посредством рифмы организованного в строфы, помимо музыкального компонента песен, позволило разделить русскую поэзию на песенную и не песенную. Городская песня придерживалась выработанных веками норм музыкально-поэтической песенной строфики. Первые песенные тексты поэтов создавались на уже известные напевы, а также с учетом их ритмической и строфической схемы. Поэтическая, ритмическая организованная строфика песен на слова русских поэтов повела творческую мысль певцов и музыкантов по пути расширения строфических форм с заметной преемственностью и зависимостью их от коренных основ народного творчества с его вековыми традициями. Формы городской песенной строфики предстают пред нами как формы высшего порядка, где вместо строки-стиха или полустиха исходной единицей становится поэтическая строфа, деленная на полустрофы.

Так, простейшим видом строфики городской песни является однострофность стиха и напева⁴¹:

АБВГ — напев

АБВГ — текст

По рифмованию и музыкальному построению строфа часто, подобно делению стиха на полустихи, делится на полустрофы:

АБ — напев

АБ — текст

Каждой полустрофе соответствует один силлабо-тонический стих. Примером может служить песня «Сережа-пастушок», распетая по формуле двухстрофных лирических песен (см. пример 116б — первую строфу).

⁴⁰ Поскольку календарные песни по своему происхождению древнее, необходимо изучить процесс скрещивания или наслоения в этих жанрах признаков более позднего стиля. Подобная задача ставилась автором в статье «О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце» (Руднева, 1978, с. 6 — 29).

⁴¹ В песнях с силлабо-тоническим стихом строки четверостишия обозначаются нами строчными буквами; полные стихи на полустрофе — прописными буквами.

116 Умеренно

а) 1. По-след-ний час раз-лу-ки с то-бой, мой до-ро-гой,
не ви-жу, кро-ме ску-ки, у-те-хи ни-ка-кой.

б) 1. Ты по-след-ний день раз-лу-ки исто-бой, мой до-ро-гой,
2. С то-бой, мой до-ро-гой,
и не ви-жу а я, кро-ме ску-ки, у-те-хи ни-ка-кой.

I

строфа	мелодия	текст	рифмовка
А	А	Последний час разлуки	А а
Б	Б	С тобой, мой дорогой,	Б б
В	В	Не вижу, кроме скуки,	В а
Г	Г	Утехи никакой.	Г б

Здесь четырехстрочная строфа делится по рифмованию и по музыкальному построению на две полустрофы — А + Б. Все последующие строфы будут соответствовать строфам стихотворения (четверостишиям).

В крестьянском варианте последующие строфы-меры будут трехстрочны (см. пример № 116 б — 2-ю строфу):

строфа-запев	строфа-мера
I $\frac{AB}{AB}$	II $\frac{BA'Г}{BВГ}$
В С тобой, мой дорогой,	Б
А' И не вижу а я, кроме скуки,	В 19°
Г Утехи никакой.	Г

Другой тип городской песенной строфики состоит из пяти строк, соответствующих пяти мелодическим построениям.

117 Медленно

За-му-чен ты же-лой не во-лей, ты слав-но-ю смерть-ю по-чил,
в борь-бе за ра-бо-че-е де-ло ты го-ло-ву чест-но сло-жил,
ты го-ло-ву чест-но сло-жил.

А	А	Замучен тяжелой неволей,	А	а
Б	Б	Ты славною смертью почил.	Б	б
В	В	В борьбе за рабочее дело	В	в
Г	Г	Ты голову честно сложил,	Г	б
б	Д	Ты голову честно сложил.	Г	б

В таком типе строфического строения сохраняется народный прием повторения последней строчки текста, но в ином виде. В лирических песнях это прием связывания двух строф, здесь же творческая мысль пошла по пути расширения традиционной четырехстрочной строфы до пятистрочной. Повторение последней стиховой строчки замкнулось внутри строфы подобно типической форме кантов. Этот тип мы встречаем и в песнях на слова профессиональных поэтов («Бородино» М. Лермонтова); он отразился и в профессиональной музыке, например в песне А. Гурилева «Однозвучно гремит колокольчик»⁴².

Третий тип приводит к дальнейшему расширению строфы — к шестистрочности. Его первичный вид — трехстрочный — уже известен нам по хороводным и лирическим женским песням. Если в песнях древнего происхождения повторялось полустилише, то здесь повторяется полустрофа (АББ — абвгвг).

118 Сурово. Медленно



Запев (соло)	А	А	Ревела буря, дождь шумел.	А	а
		Б	Во мраке молнии блистали,	Б	б
		В	И беспрерывно гром гремел.	В	а
Припев (хор)	Б	Г	И ветры в дебрях бушевали.	Г	б
		В	И беспрерывно гром гремел.	В	а
		Г	И ветры в дебрях бушевали.	Г	б

Строфическое строение подобных песен образовалось в тесной связи с исполнительскими традициями сольного запева целой строфы и хорового припева-подхвата на повторении второй полустрофы. Этот тип очень употребителен в городских песнях и позднетрадиционном фольклоре южных областей России.

Другой вид шестистрочности построен на основе «тернарной» поэтической строфы и рифмовки:

119 Широко, певуче



⁴² См. также романсы М. Глинки «Я помню чудное мгновенье», «В крови горит огонь желанья».

Результаты анализа русских кантовых песнопений дают нам право говорить о том, что русская кантовая городская культура рубежа XVII—XVIII веков дала нам богатые ритмические и строфические формы и оказала в этом отношении большое влияние на стихосложение и строфику городских и поздних крестьянских песен XIX—XX веков.

А	{	А	Есть на Волге утес,	А	а	} А
		Б	Диким мохом оброс	Б	а	
А'	{	В	От вершины до самого края.	В	б	} Б
		Г (А')	И стоит сотни лет,	Г	в	
		Д (Б)	Только мохом одет,	Д	в	
		В'	Ни нужды, ни заботы не зная.	Е	б	

Самый развитый тип песенной городской строфики — двухчастность, объединяющая две простые строфы. Первая часть (I) представляет запевную строфу текста песни, а вторая (II) — строфу с припевными словами. Это форма — АБ/АП — высшего порядка с внутренним заполнением четырехстрочных музыкальных строф контрастного характера.

180 **Медленно**
Запев

Мно- го пе- сен слы- хал, я в род- ной сто- ро- не, в них про ра- дость и го- ре мне пе- ли. **Все**
Из всех пе- сен одна в па- мять вре- за- лась мне - э- то пес- ня ра- бо- чей ар- те- ли.
Припев
Эй, ду- би- нуш- ка, ух- нем, эй, зе- лё- на- я, са-
- ма пой- дет, по- дёр- нем, по- дёр- нем, да ух- нем!

Первая часть (I)	А	А	Много песен слышал я в родной стороне,	А	}
		Б	В них про радость и горе мне пели,	Б	
		В	Из всех песен одна в память врезалась мне,	В	
Вторая часть (II)	П	Г	Это песня рабочей артели.	Г	}
		Д	Эй, дубинушка, ухнем!	Д	
		Д	Эх, зеленая, сама пойдет,	Е	
		Д'	Подернем, подернем	Ж	
		Е	Да ухнем!	Д'	

Общие итоги

Двухчастная форма городских песен («Дубинушка») возвращает нас к самой ранней форме двухстрочной строфы, которую мы встречаем в древних новогодних, свадебных песнях:

А	Я хожу ли, похожу,	А	А	Я ишу ли, поищу,	А
Б	Баусень!	П	Б	Баусень!	П

Более развитый по сравнению с колядкой пример этого типа мы видим в весенней песне:

181 **Умеренно быстро**

Сто- я- ло тут ко- со- во де- ре- во. Вью, вью, вью, вью, вью, вью.
Вью, вью, вью, вью, вью, вью.

А	Стояло тут косо	А	А	Стояло тут косо	А
Б	Вью, вью, вью, вью, вью, вью.	П	Б	Вью, вью, вью, вью, вью, вью.	П

Усложняется эта форма в четырехстрочных хороводных песнях следующего типа: ААББ — напев
АБПП — текст
Песни этого типа при делении на полустрофы (АБ) будут иметь форму, аналогичную предыдущим: АБ — напев
АП — текст

122 Скоро

Ой, че-ре-муш-ка, ты гу-стен-ь-кий ку-сток, на че-ре-муш-ке ла-зо-ре-вый цве-ток.
Ой, ле-ли, да ле-ли, а ле-ли, а ли лей, ле-ли, лей ле-ли.

А	А	Ой, черемушка, ты густенький кусток,	А	}	А
Б	Б	На черемушке лазоревый цветок,	Б		
Б	{	А Ой, лели, да лели, а лели,	П	}	П
Б	Б	А ли лей, лели лей, лели.	П		

Наряду с развитыми строфическими формами среди современных песен мы встречаем как бы возвращение к простейшим однострочным и двухстрочным построениям строф.

123 Умеренно

В са-ду, са-доч-ку во зе-лё-ном там со-ло-вей-ко рас-пе-вал.
В са-ду, са-доч-ку во зе-лё-ном там со-ло-вей-ко рас-пе-вал.

Запев	{	А В саду, садочку во зеленом	А	}	А
А	Б	Там соловейко распевал,	Б		
Хор	{	А В саду, садочку во зеленом	А	}	А
А	Б	Там соловейко распевал.	Б		

124 Темп марша

Не-да-ром пом-нят-ся по-хо-ды в го-рах вы-со-ких и кру-тых.
Не-да-ром пом-нят-ся по-хо-ды в го-рах вы-со-ких и кру-тых.

Запев	{	А Недаром помнятся походы	А	}	А
А	А	В горах высоких и крутых,	Б		
Хор	{	Б Недаром помнятся походы	А	}	А
Б	В	В горах высоких и крутых.	Б		

Еще предстоит изучить многие образцы современного песенного творчества, новую советскую массовую песню. Немало песен роднится с жанром лирической, революционной, эпической и хороводно-плясовой песни, а также с песнями советских композиторов, развивающих традиции городских песенных видов — лирики, героики и танцевальной музыки.

Разбор строфики песен прошлых времен уже указывает на то, что происходит непрерывный процесс усложнения, развития, разрастания строфических и двухчастных форм изнутри и, пожалуй, в результате общего культурного подъема народных масс, музыкального просвещения, образования и развития художественной самодеятельности, этот процесс будет развиваться в сторону классических циклических форм по линии усвоения новообразований, происходящих от взаимообщения народного творчества многих стран мира с советским народным творчеством. Помогут этому международные конкурсы, фестивали, встречи участников художественной самодеятельности.

^{1*} Проблемы изучения русского песенного стиха занимали А. Рудневу на протяжении длительного периода ее творческой жизни. Результаты ее исследований в этой области были опубликованы лишь в 1969 г. в Болгарии. Правда, ранее, в 1967 г., исследование было размножено ротапринтным путем и стало предметом обсуждения на заседании фольклорной комиссии СК РСФСР. В своем лекционном курсе «Русское народное творчество», который она читала в Московской консерватории с конца 50-х до начала 80-х гг., эти проблемы рассматривались постоянно. Консерватория была творческой лабораторией ученого. Вопросы русского песенного стихосложения, ритмики, техника моделирования «обобщенной слоговой ритмики» были основательно разработаны и введены в практику. Студенты выполняли анализы расшифрованных народных песен, основываясь на теоретических разработках Рудневой.

Свойственные Рудневой щедрость и открытость характера, увлеченность изучаемой в данный момент проблематикой приводили к тому, что многие постулаты, термины, научные открытия, сделанные ею, входили в жизнь, научный обиход еще до публикации. Так произошло, например, с термином «слогонота». Можно принимать или не принимать его, но нужно признать, что он уже получил широкое распространение, им пользуются ученые — филологи и музыковеды, часто даже не ссылаясь на автора (Банин, 1982, с. 107).

В свою очередь, Руднева, разрабатывая стройную систему анализа, учитывала научные достижения своих предшественников и современников: Ф. Колессы, К. Квитки, Е. Гиппиуса, В. Гошовского.

Являясь достойной и последовательной ученицей К. Квитки, Руднева в своем методе анализа народных песен (в том числе и в разработке отдельных тем, на основании результатов которых и осуществлялся этот анализ) применяла основные разработанные им принципы «для определения схем песенных форм»:

суммирование длительностей звуков внутрислогового распева;

выравнивание пунктирных ритмов (из этого принципа впоследствии появилась обязательная установка Рудневой на соотношение 1:2 при анализе обобщенной ритмики;

учет различных фермат исполнительского или регионально-традиционного плана;

особое внимание к паузам.

См. работу К. Квитки «Ритмическая форма типа АВВА в песнях славянских народов», а также некоторые другие статьи, опубликованные в «Избранных трудах» (1971).

^{2*} На наш взгляд важно, что исследователь обращает внимание на произнесение песенного силлабического стиха без каких бы то ни было акцентов. Это характерная особенность силлабики. Недаром Б. Асафьев сравнивал силлабический стих со звучанием органа, где всё — сплошной поток и нет никаких акцентов. Акцентность появляется в профессиональной, иначе — книжной, или «ученой», силлабике и сопряжена с определенным видом рифмы и рифмовки. Кантовая силлабика — своеобразная творческая лаборатория, где происходит кристаллизация силлабо-тонической ритмической стопности.

^{3*} В современном понимании термина «стих» еще достаточно много неясного. Ученые-филологи пока не пришли к окончательному решению, что понимать под народно-песенным стихом. Теоретические взгляды разных ученых на проблему народно-песенного стиха подробно рассмотрены в книге М. Штокмара (1952). В статье А. Банина, вышедшей еще при жизни А. Рудневой, в историческом ракурсе рассмотрены все наиболее значительные работы по этому вопросу (1982).

Решение проблем, связанных с народно-песенным стихом, осложняется незнанием исследователями-филологами законов развития музыкальной речи. Руднева, не претендуя на всеохватность системы, вводит вполне определенные критерии таких понятий, как песенный стих и полустихие. Последний термин традиционно употребляем исследователями русской песенной речи начиная с XVIII в. В современных исследованиях музыковедов-фольклористов используется также термин «синтагма» (В. Елатов, С. Грица, В. Щуров). Он многозначен, пришел в фольклористику из других областей науки. Часто термин «синтагма» определяет часть песенного стиха менее полустихия.

^{4*} Скрупулезный анализ обширнейших песенных материалов позволил Рудневой составить подробную таблицу стиховых разнородностей и их временных пропорций в народных песнях. Давая всевоз-

можные варианты стиховых структур, Руднева между тем подчеркивала, что не все они в одинаковой мере типичны для русских песен. Этим и объясняется отсутствие примеров на ряд структур.

5* Руднева пользуется терминами «распетый» и «чистый» стих. Другие исследователи в аналогичных случаях употребляют термины «распространительный» и «чистый» стих (В. Гошовский, С. Браз), «приводный» и «основной» (Б. Рабинович), «расширенный» и «нерасширенный чистый» (А. Банин).

6* Последний пример анализировался и другими исследователями-фольклористами, в частности В. Гошовским (Гошовский, 1971, с. 222—225) и Б. Луканюком (1980, с. 83—107), И. Земцовским. Руднева считала, что песня «Выйди, выйди, Иваньку» несет в себе черты как ранних календарных песен, так и городской кантовой культуры. Определяющим элементом песенной структуры она считала мелодическое ядро напева, подчиняющее себе структуру стиха. Руднева писала, что ритмическое шестимерное зерно в этой песне требует стиховой пятимерной строфы. Несоответствие стиховых строк мелодическим в данном случае не является помехой. Мало того, контрастность структур поэтического текста и музыкальной строфы сообщает песне большую оригинальность и включает в себе «основной закон народного творчества строить „без гвоздей“, то есть перекрывать цезуры сплошными строками текста и соединять последние в крупные рифмованные построения. (Архив Рудневой, анализ песни «Выйди, выйди, Иваньку».)

7* А. Руднева ничего не говорит о стопности высшего порядка в организации песен с профессиональным силлабо-тоническим стихом в такты, ограничиваясь лишь хорейской и дактилической тактовой стопностью. И вместе с тем и в народных песнях городского стиля, и в поздних крестьянских песнях, в особенности в профессиональной музыке русских и советских композиторов, мы довольно часто сталкиваемся с таким явлением, как стопы высшего порядка, когда в музыкальный такт объединяются две или три более простые стиховые стопы. Стопы высшего порядка — это результат эволюции стопности, а также творческого метода композитора или исполнителя, его прочтения силлабо-тонического текста. Исследователь же в данном случае ограничился более простыми и типическими формами организации силлабо-тоники в музыкальные такты.

8* Рудневой было подмечено интереснейшее явление перекрытия цезур в стихе, напеве, музыкальной ритмике, свидетельствующее о песенной эволюции. Этой проблемой она занималась в последние годы жизни. Был собран, проанализирован и подготовлен огромный фактологический материал, однако сделать обобщения автор не успел.

9* Позволим себе дополнить рабочее определение строфы, данное Рудневой. Строфа — группа музыкальных или поэтических строк, объединенных содержанием и связанных между собой определенной ритмической и мелодической организацией напева, рифмовкой и интонацией поэтического текста. Руднева использует рабочее понятие строфы как меры для всего песенного текста. Однако в песнях более позднего происхождения понятие строфы как меры начинает постепенно себя изживать.

10* Действительно, в однострочных формах преобладают стихи тонического склада. Силлабический вид стиха предполагает деление, цезурованность, как минимум, два микропостроения в тексте. Возможны варианты организации поэтической и текстовой формы песни типа $\frac{A}{aB}$, что указывает на мелодическую однострочность. Такую форму можно рассматривать как переходную.

11* Руднева выделяет здесь не все виды мелодической строфики русских песен, ограничиваясь наиболее типичными.

12* Музыкальная строфа в подобных примерах имеет четкие границы, поэтический текст подчиняется музыкальной логике. Припев очень часто разделяет незаконченный по смыслу стих.

13* Можно предположить, что поэтические строфы «сдвоились за счет сокращения повторяемых стихов». Но вряд ли этот процесс зависит от времени записи. Музыканты-фольклористы при полевых записях неоднократно сталкиваются с явлением, когда певцы сокращают текст, чтобы сэкономить время.

14* В рассмотренных примерах форма представлена Рудневой как форма высшего порядка. Каждая строка, в свою очередь, делится на два полустишия 5 + 3 слога.

15* Данный пример представляет собой не поэтическую строфу, а строку, которая делится на три микропостроения или три микростроки. Такое смешение понятий микрострок и самостоятельных стиховых строк обусловлено тем, что Руднева опирается, в основном, на законы тонического стихосложения. Поэтому неоднократно при определении строфической структуры в работе встречается различное толкование этого понятия. Строка (музыкальная и поэтическая) может соответствовать

стиху (тоническому, силлабическому с перекрытой цезурой), а также полустихию (силлабического, силлабо-тонического стиха). В мелодическом отношении строка имеет относительно завершенную, закругленную форму, соответствует развитой попевке; микрострока по мелодии соответствует мотиву, требующему дальнейшего мелодического развития.

^{16*} Применение Рудневой в одних случаях прописных и строчных букв, в других — только прописных не всегда достаточно убедительно. Так получается потому, что исследователь берет неравноценный в историческом стилевом плане материал для подтверждения своих положений.

^{17*} Употребление термина «двухстрочность высшего порядка» более уместно по отношению к образцам городской песенной культуры. На наш взгляд, в песне «Просо» две тернарные музыкально-поэтические строки расширены до шестистрочности.

^{17а*} В данном случае пунктирные тактовые черты показывают микротрехстрочность.

^{18*} Позволим себе не согласиться с трактовкой формы этой песни. Здесь уже шесть самостоятельных музыкально-поэтических строк, объединенных в двухстрочную строфу высшего порядка.

^{18а*}

В первой строке данной песни второе полустихие распето до семи слогов. Нормативный же шестисложный полустих сохраняется во всех последующих поэтических строках.

^{18б*}

В ряде народных песен мы сталкиваемся с таким явлением, когда в основе песни лежат два различных вида музыкально-поэтической строфы. Такой тип строфы Руднев называет двухстрофным. Первоначально он зарождается как разновидность многострофности в кантовой культуре, где понятие строфа изживает себя как мера, затем закрепляется в народных песнях, по преимуществу лирических, а также в поздних календарных.

Такая форма нашла широкое распространение в восточнославянских шуточных песнях, чему во многом способствовала фольклоризация шуточных кантов. Примерами многострофности могут служить фольклоризировавшиеся у русских и белорусов шуточные каны «Служил я у пана», «Чечеточка», «Бычок» и т. п.

^{19*} Многострочность — один из типичнейших признаков кантовой культуры. На первых порах кант использовал готовые формы народно-песенной мелодической строфы — двух-, трех- и четырехстрочные, создав новый вид строфы — поэтическую. Он обобщил достижения народно-песенной строфики в четырехстрочной поэтической строфе — катрене типа АБВГ, где все строки насыщены самостоятельным текстом. Затем были выработаны оригинальные типы строфики — пяти-, шести-, семистрочные и т. д., вплоть до сорока восьми и более строк, т. е. многострочные.

Мелодическая строфа долгое время базировалась на двух-трех самостоятельных музыкальных строках, излагаемых либо секвентно, либо с использованием точной и варьированной повторности, идущей от народно-песенного творчества. Дальнейшее развитие мелодической многострочности происходит в революционной песне, которая использовала кантовые структуры стиха, ритмику, строфику, мелодико-интонационные обороты. Примером оригинальной кантовой пятистрочной строфы может служить песня «Замучен тяжелой неволей»:

Мел. АБВГД
Текст АБВГГ

В революционной песне «Слушай» мы находим девятистрочную музыкально-поэтическую строфу: мел. АБВГАБ В Г Д, в песне «Смело, товарищи, в ногу» — шестистрочную: мел. АБВГВГ
текст АБВГДЕЖЗП , текст АБВГВГ

Этот тип строфы из канта перешел в поздние лирические песни. Текст можно рассматривать как трехстрочность высшего порядка АББ, простой структурный вид которой первоначально сформировался в крестьянской народной песне.

Девятистрочность мы также находим в революционной песне «Смело, друзья, не теряйте»:

Мел. АБАВГГДДЕ¹
Текст АБВГДЕЖЗЗ

Наряду с многострочностью, в народных и, в особенности, революционных песнях были использованы и другие типы строфики, которые выработала кантовая культура, в том числе многочастность, строфы с многострочными припевами и т. д. Дальнейшее развитие строфических песенных форм мы наблюдаем в песнях советских композиторов, в городской и бытовой музыкальной культуре — авторской песне (песнях современных «бардов» и «менестрелей»), в политических песнях протеста.

О расстановке тактовых черт в русских народных песнях ¹

Тактовая черта — один из важнейших знаков в современной системе музыкальной нотации. В нотной полиграфии имеется несколько разновидностей тактовой черты, применяемых в соответствии с редакционным замыслом. Ими пользуются и фольклористы.

В композиторских произведениях тактовые черты ставит сам автор согласно своему способу выражения музыкальной мысли. В народных песнях тактовые черты ставит автор нотации, исходя из определенной интерпретации исполнителя. Исполнитель волен допускать те или иные отклонения в поэтическом тексте, мелодии и, особенно, в ритме, удлиняя или укорачивая величину основной слогоноты. Фольклорист же обязан выявить общую логику строфического строения песни как таковой и особыми знаками отразить ее индивидуальный распев.

Обычным руководством для расстановки тактовых черт в любом произведении, и конечно в напевах народных песен, служат либо музыкальные акценты, либо грамматические ударения в словах поэтического текста, либо и то и другое вместе, хотя в большинстве случаев и этого оказывается недостаточно.

Песня с ее структурными особенностями — это произведение искусства, в котором текст и напев, объединенные в определенной ритмической пропорции, образуют архитектурное единство. Типы взаимодействия текста, мелодии и ритма в народных песнях разнообразны. В одних песнях ведущим началом является структура стиха, положенного в их основу. В других — таким началом становится ритм: стабильная ритмическая формула и четкая музыкально-ритмическая стопность «руководят» размещением текста, развитием напева. В третьих — организатором строения песенной строфы оказывается мелодия, подчиняющая своему развитию стих и «размывающая» его ритмическую формулу. При расстановке тактовых черт каждый из этих компонентов предъявляет свои требования. Однако, независимо от того, что является ведущим началом в той или иной песне, при ее тактировании, в первую очередь, целесообразно обращаться к стиху, устанавливая его формообразующую роль, и лишь затем переключать внимание на другие элементы песенной структуры, также подсказывающие способ расстановки тактовых черт различной значимости.

Утвердившееся в школьной теории и практике отношение к тактовой черте (имеется в виду сплошная вертикальная черта, определяющая размер простых тактов) в фольклористике изживает себя. Теперь эта черта находит должное место в моментах завершения целых строк стиха-напева, обрамляя их ритмоформулы в такты высшего порядка как меру времени основного строительного материала. Внутри же многомерной формулы такта высшего порядка для выявления микротактовых ячеек начинают функционировать «легкие» пунктирные тактовые черты без обозначения размера. Освобожденные от «частокола» сплошных тактовых черт и смены размеров, мелодико-текстовые ритмически организованные строки в этом случае способствуют непосредственному восприятию музыкальных и поэтических достоинств произведения. Песня «просится» в форму изложения по законам начерта-

ния стиховых строк поэтического произведения, где нет ученических знаков (таких, как отметки ударений, цезуры, деления на стопы и прочее), что, однако, не мешает профессиональному чтецу или рядовому читателю уловить и ритмическую пульсацию, и темп, и динамику произведения, и в то же время привести от себя исполнительские нюансы, открывающие красоту и богатство содержания.

Во множестве песен наблюдается мелодическая, стиховая и ритмическая распетость слоговотной основы, воздействующая на форму строфы, на междустрофные и внутрострофные сцепления. В этих случаях логически обоснованная расстановка тактовых черт становится особо затруднительной. Лишь снятием (на время анализа) всех признаков распетости и приведением строфы к первичной форме общей слоговотности (один слог, одна единица времени, один по высоте звук) можно установить точки соединения частей строфы, выявить внутренние микроструктуры отдельных построений. В свою очередь, полный текст позволяет найти правильное решение в расстановке сплошных и пунктирных тактовых черт и вместе с тем глубже почувствовать значимость и красоту творческих приемов распевания.

Прежде чем ставить тактовые черты, следует произвести тщательный анализ строфического строения песни с учетом своеобразия всех его компонентов. Результат анализа обычно выражается в многосоставной буквенно-цифровой формуле, а словесные комментарии к ней позволяют в полной мере осветить и явления типологического характера, и индивидуальные черты, присущие только данному произведению, и установить заметные «нарушения» формы, приносимые исполнителем.

Мы исходим из положений, что песенный стих в просодии (без пения) имеет собственную ритмическую базу, заключающуюся в простейшем соотношении коротких и длинных слогов как 1:2, что в устоявшейся стиховой строке-мере⁴³ с четным количеством слогов все слоги короткие, а в строке с нечетным количеством слогов последний слог обязательно долгий⁴⁴.

Как известно, строфический анализ опирается на структурный тип и род стиха, предусматривающий в тоническом — неделимость стиха, в силлабическом — разделение стиха на полустихия с присущими им ритмоформулами и мелодическими построениями, а в силлабо-тоническом — еще и деление стиха на стопы.

I

Важнейший признак тонического стиха — неделимость — заставляет нас в музыкально-поэтической строфе прежде всего отделить сплошной тактовой чертой один стих от другого и тем самым выявить такт высшего порядка, соответствующий неделимой строке ритма стиха и напева.

Другие не менее важные признаки — ритмически повторяющееся количество ударений и постоянство их места в начале и в конце стиха — обязывают произвести внутростиховые выделения микротактов. Пунктирные тактовые черты ставятся перед основными ударениями в стихе.



⁴³ Под строкой-мерой понимается и целый стих, и полустихие.

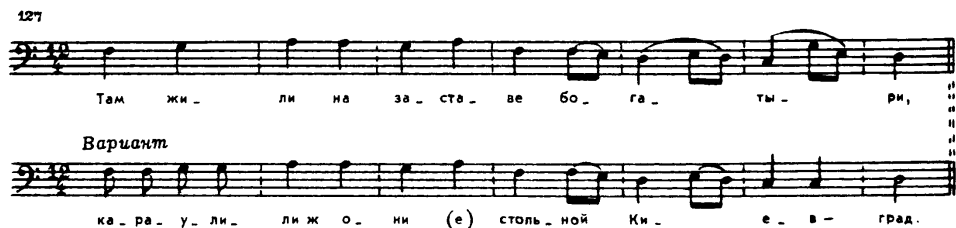
⁴⁴ Ритмоформулы стиха обозначаются в виде дроби, в числитель записывается количество слогов, в знаменатель — количество счетных единиц времени. В ритмоформулах с подписанным текстом наоборот: единицы времени находятся в числителе, а количество слогов — в знаменателе.



Поскольку количество слогов в стиховой строке тонического стиха не является признаком, ибо число их в разных стиховых строках одного произведения колеблется в сторону уменьшения и увеличения, выявилась некоторая закономерность, а именно: в песнях, где мера времени в строке стабилизируется, внутри такта высшего порядка происходит постоянная ритмическая перегруппировка: больше слогов — больше коротких слогов, меньше слогов — больше долгих слогов.



Стабилизация меры времени бывает настолько устойчивой и, можно сказать, организующе-заметной, что местами в отдельных строках произведения позволяет исполнителю и даже заставляет его подчинить ритмику текста неизменной метрической пульсации напева в целом. Эту меру подсказывает непрерывное, из строки в строку, течение мелодического потока.



В напевах с тоническим стихом почти всегда появляется необходимость проставлять дополнительные пунктирные черты в качестве второстепенных, разбивающих общую меру времени такта высшего порядка на собственно двух-трехмерные микротакты.



Мелкое деление на микротакты внутри мелодико-текстовой строки напрашивается в напевах с капризным музыкальным ритмом чередования долгих и коротких слогов. Долготы слогов в таких песнях бывают нарочитыми и часто попадают на неударные слоги (см. пример 62 в) ^{2*}.

На примере однострочного многомерного (пятнадцать долей) напева с мало-сложным (семь слогов) текстом можно проследить пределы возможного дробления ритмоформулы на микротакты путем последовательного его заполнения пунктирными чертами.

129

Уж мы вьем, вьем бо- ро- ду у Ва- силь- я на по- ле. За- ви...

Уж мы вьем, вьем бо- ро- ду у Ва- силь- я на по- ле.

Уж мы вьем, вьем бо- ро- ду у Ва- силь- я на по- ле.

Уж мы вьем, вьем бо- ро- ду у Ва- силь- я на по- ле. За- ви...

В последней строке нашего примера показан прием тактирования с позиций музыкальной метрики. Получилось регулярное чередование пятимерных тактов со связующим тактом между повторяемыми мелодическими строками, заполненными разными стихами.

Замечено, что в песнях с тоническим стихом сплошное следование повторяющегося напева позволяет при метрической музыкальной организации микротактов соединять в единый такт конечные доли одного построения с начальными долями последующего.

Музыкальная тактировка возможна только после основательного анализа ритмики напева, соотнесенной со стиховыми цезурами. В этом случае будет ощутима теоретическая фольклористическая и общая подготовка автора записи и уверенность в сознательном избрании им данного принципа тактировки. Важно отметить, что здесь сплошная тактовая черта как бы восстанавливается в правах измерителя тактометра.

Распространенным музыкально-строфическим типом песен с тоническим стихом является *д в у х с т р о ч н о с т ь*. При структуре напева АБ стихи либо повторяются (АА), либо сменяются (АБ) и в дальнейшем при цепной организации строфы переходят в последующие строфы (АБ — БВ — ВГ и т. д.). Встречаются напевы с припевными словами АП — БП. В этом случае в каждой строфе сменяется только один стих, как и при цепной организации музыкально-поэтической строфики.

В двухстрочных формах появляется необходимость учитывать внутрострофную и междустрофную связь между стихами.

Во многих песнях при структуре напева АБ и смене стихов *р и т м и ч е с к а я* формула остается единой — АА. Она как канва, на которой вышивается узор мелодии и накладываются словесные краски. В таких песнях еще более ощутима необходимость выделить такты высшего порядка по стиховым цезурам и разметить внутри них малые такты пунктирными чертами. Но без учета слоговой структуры мелодии может получить иную метрическую тактовую организацию. Пользоваться последней можно в чисто музыкальных целях, например, в инструментальных пьесах, при обработках, где композитор намечает свои гармонические вехи, влияющие на расстановку тактовых черт. В фольклористических публикациях тактирование без учета строфических и междустрофных цезур по стихам, а также без внутрислоговых микротактов не рекомендуется.

130 **весьма умеренно**

а) 
Из-за ле-су, ле-су тём-но-го, // из-за са-ди-ку зе-лё-но-го, // из-за-

б) 
Из-за ле-су, ле-су тём-но-го, // из-за са-ди-ку зе-лё-но-го, // из-за-

Особую сложность для тактирования представляют песни с двухстишными строфами, в которых мера времени стихов одинакова, а внутристрочная ритмическая организация микротактов в напевах А и Б разная. Здесь необходимо следить за тем, чтобы внутренние пунктирные тактовые черты, подчеркивающие признаки тонического стиха, стояли на своих местах независимо от ритмических перемещений внутри такта высшего порядка. Это требование относится и к пунктирным второстепенным чертам, организующим ритмику слогонот⁴⁵.

Тревожно. Быстрым говорком

131 $\text{♩} = 168$

Не про- шу я у, ты ма- туш-ка, я ни зла- то, ни се- реб- ра,
я ни зла- то, ни се- реб- ра, я про- шу у, ты, ма- туш-ка...

Тоническому стиху свойственны напевы с крупным счетом единиц времени в неделимой строке. Есть немало песен девяти-, десяти-, одиннадцати — и более многомерных мелодико-текстовых строк (см. пример 62 б).

Интерес представляют некоторые напевы в десять, одиннадцать, четырнадцать счетных единиц времени в такте высшего порядка с причудливой внутренней группировкой микротактов. Особо следует обратить внимание на сбивающую размер частицу «да», перекрывающую цезуру между стихами. Эта частица появляется во второй музыкально-поэтической строке. При повторении стиха в начале следующей строфы она исчезает (см. пример 62 а).

В двухстрочных песнях, так же как и в однострочных, наблюдается стабильность ритмоформул, требующая неуклонного подчинения счету такта высшего порядка и его внутритактовых пунктирных отсеков. Имеется в виду популярная ритмоформула стиха в песнях типа «Из-за лесу, лесу темного». Она встречается в песнях с разными текстами и вариантами напева и, конечно, с исполнительскими местными отклонениями в размещении распетого текста внутри такта высшего порядка. В связи с этим авторскую запись нотировщика подобной песни, игнорировавшего стабильность типовой структуры, подстерегает неудача. Запевные слова в начале и между строфами группируются по акцентам в тексте, смещая микротактовые вехи в угоду смещенному стиху. Наша редакция основана на стабильности ритмоформулы типа $9/4 = 2 + 3 + 4$ единицы.

Версия	Музыка	Либретто
Модель		Из - за ле - су, ле - су тем - но - го,
Оригинал	132 ♩ ⁸⁰ <i>Соло</i>	<i>Хор</i> 1. До - ро - га - я на... на - ша го - стинь - ка, да
Потактовая редакция модели	<i>Потакт</i>	1. До - ро - га - я на - ша го - стинь - ка, (да)

⁴⁵ Для ясности ритмические разнотения отмечены в примерах скобками.

Практически применяя результаты анализа песен с тоническим стихосложением, мы приходим к следующим заключениям:

общую сумму счетных единиц времени ритмоформулы стиха-напева выставлять при ключе, определяя его как такт высшего порядка;

внутри мелодико-текстовой строки, перед основными ударными слогами тонического стиха — конечным и начальным — проставлять пунктирные тактовые черты;

дополнительные (побочные) пунктирные тактовые черты следует выставлять по мере надобности, если на то указывает ритмическое строение мелодико-текстовой строфы и междустрофных соединений при непрерывном течении мелодии.

К окончательному тактированию по музыкальным показателям следует переходить, если в том будет необходимость, только после тщательного анализа микротактированной строфы и учета ритмического развития в непрерывном течении напева. В этих случаях необходимы примечания, сноски, оговорки о возможных несовпадениях стиховой цезуры с музыкальной, о приоритете музыки над словом и прочее.

Важнейшим признаком силлабической народной и «ученой» (кантовой) систем стихосложения считается обязательная цезура, делящая стихи на полустишия. В песнях с таким стихом каждое полустишие имеет свою ритмоформулу и свое мелодическое выражение. В нотах сплошные тактовые черты ставятся между полустишиями. Читаются такие стихи ровно, без ударений, с выделением в ритмической пульсации долгих (обычно конечных) слогов, независимо от местонахождения смыслового или грамматического ударения⁴⁶.

В поздних силлабических стихах, вышедших за рамки десятисложности (5+5), необходимо подчеркнуть еще один не менее важный признак — постоянное количество слогов в стихе — и разбивать многосложные полустишия на внутристрочные микротакты посредством пунктирных тактовых черт местного значения.

⁴⁶ См. раздел «О русском народно-песенном стихосложении» в предшествующем очерке.

В четырнадцатисложных цезурованных стихах (8 + 6) пунктирные тактовые черты ставятся в обоих полустишиях: в первом — в качестве разделителя восьмисложника на «ложные полустишия в полустишии» (здесь цезура не признак), во втором — в качестве регулятора временного ритмического отсечения женского окончания с долгими слогами (см. пример 27). В тактировании многое зависит и от того, какими временными единицами будут помечаться долгие и короткие слогоноты. Одна и та же ритмоформула в разных местных вариантах записи, по воле авторов нотации, будет обозначена разными временными знаками. Они, как «матрешки», по типу формулы будут одинаковы, а по знаковой величине слогонот разные.

134

а) Ве-се-ла-я бе-се-душ-ка, где ба-тюш-ка пьет.

б) Ка-ли-ну-шка с ма-ли-но-ю ла-зурь-е-вой цвет.

В мелодиях без внутрислоговых распевов обычно употребляются «ходовые ритмические величины» восьмая и четверть, реже четверть и половинная. Чем богаче внутрислоговые распевы, заполненные распетым стихом, тем крупнее величина нераспеты (освобожденной от мелодического и текстового ритма) слогоноты.

Подвижно

135 $\text{♩} = 126$

а) Хо-ди-ла б я, гу-ля-ла б я...

Медленно

б) $\text{♩} = 56$ Что вы-ро-ем мы, мы че-ре-му-шку.

в) $\text{♩} = 36$ Ой, рас-са-до-ве-ни-нь-ка-я в по-ле че-ре... ой, че-ре... че-ре-му... муш-ка.

Чем крупнее временные знаки слогонот, тем сложнее становится группировка внутри такта высшего порядка; появляется потребность разбить мелодико-текстовую строку на микротакты местного значения ⁴⁷.

Надобность в микротактовых группировках возникает еще и потому, что при распевании текста на внутрислоговых распевах разрушается чистая структура слого-нотности силлабического стиха. Количество слогов внутри полустиший начинает колебаться, и тем самым как бы аннулируется важный признак силлабичности — равнотактность всех стихов текста песни. Чтобы найти структуру чистого стиха, требуется путем сокращения слогов привести его к норме, обусловленной основной ритмоформулой. Этому следует научиться каждому, кто работает с народной песней ⁴⁸.

136 $\text{♩} = 56$ Одна

а) Не ко-куй-ка, мо-я, ой, да ко-ку-шеч-ка, ой, да

Хор

б) Не ко-куй, ку-ку-шка,

⁴⁷ Это особенно заметно в тактировке протяжных песен с распетым стихом.

⁴⁸ Промежуточные этапы моделирования см. в примере 79.



Нелегко справиться с расстановкой тактовых черт, когда в одной и той же песне встречаются наложения признаков одной стиховой структуры на другую. В одних случаях на исходную тоническую основу накладываются признаки силлабического стиха (см. пример 137 а), в других, наоборот, на явную силлабическую структуру накладываются признаки тонической системы (137 б).

137 Умеренно

а) Как по мо-рю, как по мо-рю, как по мо-рю, мо-рю си- не-му, как по мо-рю, мо-рю си- не-му...

Умеренно быстро

б) Ну- ка, ку- муш- ка, мы по- ку- мим- ся...

Образовавшиеся в результате распевания ритмики чистого стиха и вторжения признаков иной системы стихосложения вторичные (теперь уже музыкальные) ритмоформулы становятся типовыми и приобретают особое значение в становлении новых строфических структур. Они обогащают образное содержание музыкально-песенной строфы, придают ей изысканность, особую выразительность и способствуют разнообразию мелодического интонирования с помощью ритмоинтонаций, словоинтонаций.

Привлекают внимание силлабические десяти-одиннадцатисложники с общей мерой времени двенадцать единиц

$$\left(\frac{10}{12} \text{ сл.}^3 \text{ ; } \frac{11}{12} \text{ сл.} \right) \cdot$$

Две смысловые цезуры делят стиховые строки на три группы:

$$\frac{3+3+4 \text{ сл.}}{4+4+4 \text{ счет. ед.}} ; \frac{4+4+3 \text{ сл.}}{4+4+4 \text{ счет. ед.}}$$

138

Ой, и чей-то конь да по бе-реж-ку же про-е-хал, ой, ле-ли, а-ли лей, ле-ли, да про-ез-жал.

На примере соединения признаков трех стиховых систем, с присущей каждой из них ритмической организацией, в мелодико-поэтической строфе одной песни имеет место усложненная расстановка тактовых черт высшего порядка и пунктирных черт микротактов⁴⁹.

⁴⁹ Аналитический очерк, посвященный этой песне, см. на с. 177—189.

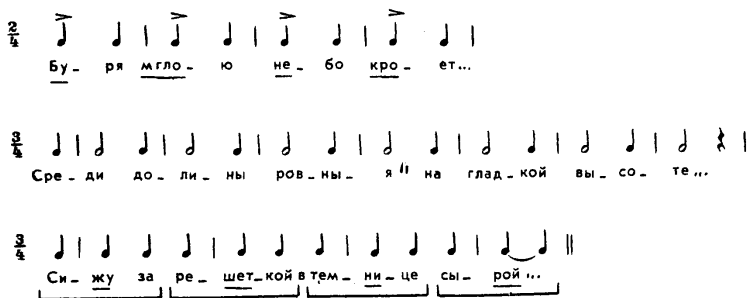
ности (признак тонического стиха) и б) разновременности с подчеркиванием долгих слогов (признак силлабического стихосложения):

142.



Тактирование произведений с силлабо-тоническим стихом не представляет трудности, ибо утвердившаяся практика расстановки тактовых черт перед ударными или долгими слогонотами делают музыкальные такты-стопы только хорейскими или дактилическими.

143



Однако осевшие в крестьянском репертуаре городские песни с силлабо-тоническим стихом часто приобретают весьма своеобразное ритмическое выражение, в котором соотношения слогов в стопах одной и той же песни могут быть и равновременными (см. пример 144 б), и разновременными (см. пример 144 в).



Весьма сложным примером тактирования является песня «Под ракитой зеленой»:



Склад стиха поздний, встречается в лирических протяжных песнях и в частушках. В стихе два полустишия $8+7=15$ слогов. Строфическая формула имеет следующее выражение:

Напев	А	Б
Текст	А	Б
Ритм	А	Б
Структура стиха	8	7 сл.
Счетное время	12 (♩)	12 (♩) ед.

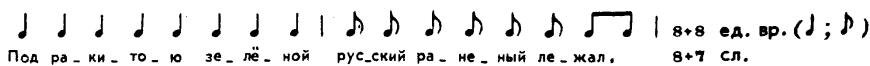
Примечание. При исполнении в первый раз поет солист, второй раз то же самое повторяет хор. Полная мелодикотекстовая строфа четырехстрочна — $\frac{АБАБ}{АБАБ}$.

По времени строка А вдвое длиннее строки Б. Слогонотность требует одинакового количества счетных единиц, но сами единицы качественно соотносятся как 2:1 (излюбленный в народном творчестве прием). Ритмоформулы восьми-, семи-сложников распеты по стиховому принципу до двенадцати единиц времени, но между собой они соотносятся как $12/4$ к $6/4$ (при едином отсчете единиц времени в целом).

Стих, на первый взгляд, содержит в себе черты силлабо-тонической структуры с делением полустиший на хореические стопы. Однако анализ показывает нечто иное.

146

1. Простой пятнадцатисложник А+Б



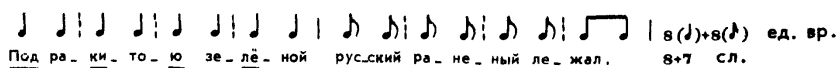
2. Пэон третий



3. Ионик восходящий



4. Хорей равновременный



5. Хорей разновременный



6. Оригинал-ритм песни





8. Окончательная редакция



Выведенной таблице выведено восемь различных ритмоформул к тексту первого стиха песни. Сам стих несет в себе не столько силлабо-тоническую стопность, сколько черты позднего (достопного) силлабического стиха, требующего цезуры и, главное, певучего интонирования с вытягиванием долгих слогов (зе-ЛЕ-НОЙ и ле-Л) и ровным звучанием нараспев — коротких. Стих может быть прочтен как двенадцатисложник в ритме частушечного пэона третьего сечения ударениями в каждом полустиишии; но этому мешает смена мер времени (А — четверти, в Б — восьмые), разбивающая мерность пульсации стиха. Более близок к оригиналу ритм и оника восходящего. Его мы находим в оригинале в полустиишии Б; его также заметил в своей записи В. Г. Захаров. Четвертая строка строки показаны в ритмах стопного хорея. Равновременные и разновременные слоговоты стопности находят отражение в ритме строки А оригинала.

Можно было бы согласиться с тактированием в записи В. Захарова. Он в строке поделил ударные слоги (они же еще и долгие), поставив перед ними тактовые черточки, а в строке Б разделил сплошной тактовой чертой оба полустишия, заключив паузу в такт высшего порядка строки А. Во втором ритме полустишия Б он заметил весомость трехмерности восходящего ионика, как бы откликающегося на трехмерную пульсацию строки А. Однако оказалось возможным и еще одно, как нам кажется, более правильное решение, основанное на восприятии течения всей мелодии, выходящей за пределы одного стиха. Мелодия, имея меру времени всего стиха $12 + 6/4 = 18/4$, подчеркивает чеканку шага воинской песни марше. Трехмерность походных песен свойственна русскому маршу («Уж ты мое», «Наш паровоз», «Священная война»). Она имеет место и в данной песне, однако здесь ведущей становится четырехдольность микротакта. Трехмерность вступает в свои права в конце строки А, подает эту меру строке Б, а строка Б перебрасывает «мостик» четырехмерности на начало в затакт повторяющегося напева А. В этом окружении четыре неравномерных слога в напеве А воспринимаются как расширение четырехдольного такта до шестидольного (ни в коем случае не как сужение четырехдольности до двух трехдольных тактов). Эту особенность в распределении тактов весьма важно чувствовать и уметь выделить. Распределенный такт контрастирует с моторностью временных единиц в полустишии Б, что представляется нам исключительной творческой находкой в архитектонике целого произведения. Хочется отметить правомочность внутритактового шестидольного ритма, замеченного еще в кантах и песнях XVII—XVIII веков, предвосхищающего хореическую трехмерность более позднего времени⁵⁰.



⁵⁰ Маленькая деталь — пунктирная тактовая черта внутри четырехдольного такта в строке Б — «дет РА не-ный», как отголосок ритмо-слогоинтонации строки А, вносит затактовость по отношению к синкопе-ударению и подчеркивает чеканный шаг марша.

Данный анализ показывает, насколько порой сложно в поздних песнях с признаками силлабо-тонического стихосложения переплетаются типические ритмоформулы и ритмоинтонации первичного (стихового) и вторичного (музыкального) порядка, образовавшиеся в процессе эволюции музыкально-поэтического языка за многие столетия, и насколько талантливы авторы подобных песен, с огромным вкусом и чувством меры отбирающие все лучшее из богатств, накопленных народным творчеством^{3*}.

На основании сказанного можно подвести некоторые итоги. Тактовые черты в музыке композиторов, в народно-инструментальной музыке без слов несут совершенно иную нагрузку, чем тактовые черты в народной песне, где они, будучи регуляторами строфической архитектоники, незримо «дирижируют» исполнением песни, стягивая воедино выразительные свойства интонации — слова — напева — ритмики. Наши требования к тактированию народных песен в настоящее время основываются на соблюдении элементарных условий научно-теоретической обработки песни, на глубоком анализе и прочном знании песенного фонда. Этому следует непрестанно учиться. На одной интуиции и слушании исполнительской интерпретации в фонограммах (а она может быть очень субъективной), без знания законов архитектоники нельзя добиться истины. Наш опыт тоже далеко еще не исчерпал все возможности постижения мудрости народного творчества, однако мы держим в руках ключ к овладению ею. Ключ этот — знание твердых основ зодчества в поэзии и музыке, знание путей, по которым оно развивается.

Грамотной расстановке тактовых черт в новой, еще неизвестной песне должен предшествовать тщательный анализ. Необходимо:

выявить природу стиха, его вид, структуру, его ритмическое и, наконец, мелодическое выражение, степень распетости всех компонентов песни;

определить составные части строфического строения песни с учетом цезур в тексте, в мелодии, в ритмике;

отделить от песни, как таковой, особенности исполнительской интерпретации (установить, в какой степени исполнитель выявляет или затушевывает природу песни — ее структурные формы и типологические закономерности).

Самая большая ошибка в тактировании подстерегает автора, если он идет на поводу у исполнителя песни и подчиняется его капризам, его фантазии. Пусть эта фантазия будет гениальной, но она не должна заслонять структуры песни, которая сложилась в определенной музыкальной среде. Автор нотации обязан обнаружить и учесть родственные связи данной песни с вариантами, разбросанными по всей русской территории.

Редактировать песню следует на основе учета всех показателей: музыкальных, стиховых, ритмических, структурно-строфических. Музыканты всегда должны держать в поле зрения значительность функций мелодии и ритмики и во всех трудных случаях столкновения «интересов» текста и мелодии помнить, что определяющим элементом всегда будет ритмика. Тенденция фольклористов-филологов игнорировать мелодико-текстовую ритмику в строфической организации вызывает своеобразные трения между ними и музыкантами. Здесь важно проявлять гибкость в выборе приоритета музыкальных и текстовых показателей. От этого тоже зависит расстановка тактовых черт.

Расставлять сплошные тактовые черты следует прежде всего между стихами и полустихиями. Они определяют такты высшего порядка внутри основных частей строфы и обрамляют их ритмоформулы.

Пунктирные тактовые черты внутри тактов высшего порядка следует расставлять последовательно по мере выявления признаков данного типа стиха, а также выделяя местные микротакты в зависимости от течения мелодии, от ритмических особенностей, от новых словообразований, вставных и припевных слов.

Утверждение своих принципов тактирования (например, только по стиху или только по акцентам) не должно заслонять индивидуальный облик каждой конкрет-

ной песни; главное — предусмотреть возможные, часто неожиданные наслоения при знаках одного стиля на другой.

Важна также поправка на местные, диалектные музыкальные и текстовые особенности, с которыми приходится считаться, но не следует выпускать из поля зрения и первичную основу общерусского варианта.

Весьма важно приобрести необходимые навыки выявления в песне исходной слогонотонной основы посредством снятия всех видов распетости — стиховой, мелодической, ритмической, строфической, — что позволит установить основу строения произведения. Вместе с тем понимание характера разных видов распетости в одной песне помогает оценить достоинства индивидуальных качеств произведения, понять его художественный замысел и образную символику, сконцентрированную в повторяющейся мелодической строфе, заполняемой сменяющимся текстом.

II

Знакомство с рукописями и публикациями записей XVIII века дает немало примеров некачественного деления народных произведений на такты.

Происходило это, как нам кажется, не от небрежности автора записи или переписчика, допустившего ошибку, а, скорее, от сложностей ритмической организации многих песен, с одной стороны, и от ограниченного понимания принципов тактовой организации произведения — с другой. Важно отметить, что теория того времени предусматривала разбивку временных единиц на группы в две, три, четыре, шесть долей ($2/4$, $3/4$, $6/4$, С, $3/2$, $6/2$). Эти ключевые обозначения встречаются во множестве случаев. Думается, что нет основания современному редактору исправлять слуховые записи авторов тех времен без необходимого уважения к труду и без доверия к качеству выполненной задачи. Важно проникнуть в дух эпохи бытования анализируемого произведения и поискать возможные аналогии в поздних, уже достоверных публикациях.

В самых ранних записях кантов и псалм тактовых черт не существовало (см. Ливанова, 1953). Были цезуры, отмечавшие составные части строф, однако при ключе всюду выставлены тактовые размеры. Определялся размер на основании подсчета общего количества пульсирующих единиц времени и деления их суммы на ту или иную меру такта. Во многих случаях такое деление соответствовало истине. Однако в целом ряде произведений со сложными ритмическими построениями, приходящими в противоречие с данным размером, обнаруживается несостоятельность такого метода.

В приведенном ниже примере строфа состоит из двадцати восьми счетных единиц времени. Общая сумма делится на четыре, и при ключе стоит размер С. Однако цезура между двумя стихами делит эту сумму на две части по $14/4$, а структура «ученого» силлабического стиха $7+6$ слогов разбивает четырнадцатидольник пополам на $\frac{7+7}{4}$ — с очень своеобразным ритмическим соотношением их ритмоформул — $A+B$.

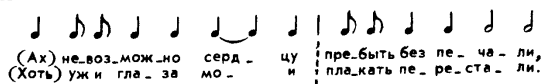
14 ед. вр. = 7*7 (d)
12 сл. = 7+6 сл.

14 ед. вр. = 7*7 (d)
12 сл. = 7+6 сл.

При внимательном проникновении в структуру стиха с долгими ритмическими длительностями, с женским окончанием шестисложника (Б), обнаруживается знакомый

рисунок народного двенадцатисложника с женским окончанием, соответствующего четырнадцати единицам времени, что характерно для хороводных песен.

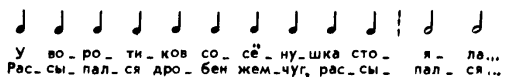
149


7+7 ед. вр. (J)
7+6 сл.
12 сл.

(Ах) не_воз_мож_но серд_цу | пре_быть без пе_ча_ли,
(Хоть) уж и гла_за мо_и | пла_кать пе_ре_ста_ли.


14 ед. вр.
12 сл.

Не_воз_мож_но серд_цу пре_быть без пе_ча_ли,
Уж и гла_за мо_и пла_кать пе_ре_ста_ли.


14 ед. вр.

У во_ро_ти_ков со_се_н_у_шка сто_я_ла...
Рас_сы_пал_ся дро_бен жем_чуг, рас_сы_пал_ся...

В наших записях целого ряда песен при двенадцатисложном стихе с обязательным женским окончанием на долгих слогах время всегда будет четырнадцатимерным, его легко уложить в размер $7 \cdot \frac{(3+2+2)}{2}$ или $\frac{(3+4)}{2}$.

При небольшой «реставрации» силлабический «ученый» тринадцатисложник $7+6 = А+Б$ превращается в сплошной народный двенадцатисложник. Стабильным для обоих является женское окончание (Б) с долгими слогами, исчезает между полустихиями цезура, а ритмоформула выравнивается в последование десяти коротких и двух долгих слогов двенадцатисложника.

Поскольку оба стиха канта имеют одинаковое ритмическое построение, они оба подписаны нами под одну ритмическую стиховую строку.

На ритмических аналогиях легко увидеть связь данного примера с народными традициями и установить единственно возможное решение в определении тактов высшего порядка (не по полустихиям, а по целому стиху) и их внутренней группировки на равные такты-меры ($7/2$).

В сборнике Кирши Данилова в мелодиях без подтекстовки имеются обозначения простых размеров и соответственные им тактовые черты. Только в напевах № 10, 16, 24, 46, где мелодические фразы имеют пятнадцатимерную ритмику, тактового обозначения при ключе нет, а тактовые черты либо совсем отсутствуют, либо, появившись вначале, потом исчезают, что свидетельствует о неуверенности автора в определении размера.

150

а) 

б) 

работая над подтекстовкой напевов в сборнике Кирши Данилова, опытный редактор Беляев не поверил в существование пятнадцатимерных напевов в сборнике и переписал их в восемнадцатимерные, считая, что переписчик допустил ошибку. Упрек писателю мы видим только в песнях с пятнадцатимерными строками. Напевы эти нельзя считать неполноценными. Приведенный пример в таком размере очень приглядателен, элегантен и отличается особой легкостью декламации. В наших материалах мы имеем достаточно образцов с пятнадцатимерными тактами высшего порядка. Все они являются высокохудожественными, структурно-логически организованными песнями русского Севера.



В данном случае мы склонны видеть в подлиннике не ошибку в ритме мелодии, а несостоятельность автора записи в определении тактовой меры. Ошибку реставратора В. Беляева надо понимать как незнание подобных народных образцов и тенденцию установить ритм песен по аналогии с ритмом песен № 47, 49, 50 того же сборника.

Первые публикации народных песен В. Трутовского тоже показывают случаи затруднения автора и при подтекстовке лирических песен, и при разбивке на такты строк с нечетным количеством единиц времени.

В песне «Что да на матушке на Волге» он, так же как и другие авторы, подсчитал общее количество единиц времени (сорок четыре четверти) и разделил на четыре. Отсюда возник размер в 4/4, который по ходу мелодии оказался непригодным.

Общее строение песни: $\frac{5+5+5+7}{2}$ — позволило нам расставить тактовые размеры и цезуры несколько иначе.



В сборнике «Песни Печоры» вариант песни с тем же общим счетным временем и по-добными тактами высшего порядка, но более мелкими величинами слоговот (♩ : ♩) записан в XX столетии: тактировка ее удачнее, однако мы можем предложить бо-лее простую тактовую меру, сохраняющую внутри строфы такты высшего порядка мелодико-текстовых строк.

153

♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |
 Что на ма- ту-шке на Вол- ге
 Не чер- ным- то за- чер- не- лось,
 Не чер- ным- то за- чер- не- лось,
 Не бе- лым- то за- бе- ле- лось.

8 ед. вр.
 8 сл.

$\frac{5}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ |
 $\frac{5}{2}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ |
 Что на ма- ту-шке на Вол- ге Не чер- ным-то за- чер- не- лось,

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | $\frac{7}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ |
 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | $\frac{7}{2}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ |
 Не чер- ным-то за- чер- не- лось, Не бе- лым-то за- бе- ле- лось.

Тот же В. Трутовский дважды пытается «уложить» время песни «Ах, по морю, морю синему» (с общим числом единиц времени $5 + 5 + 6 + 6 = 22$) в двудольный размер, и всякий раз неудачно.

15½ Довольно медленно

а) ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |
 Ах, по мо-рю, ах, по мо-рю, ах, по ма-рю, ма-рю си-не-му, ах, по ма-рю, ма-рю си-не-му...

Довольно медленно

б) ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ |
 Ах, по ма-рю, ах, по ма-рю, ах, по ма-рю, ма-рю си-не-му, ах, по ма-рю, ма-рю си-не-му...

155

а) $\frac{2}{4}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |

б) $\frac{2}{4}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |

в) $\frac{5}{4}$ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ |

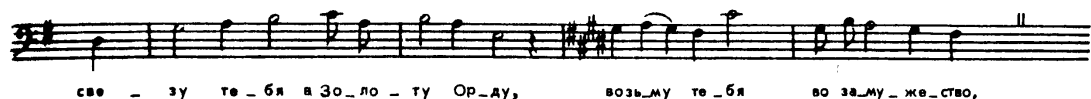
Ах, по мо-рю, ах, по ма-рю,

♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |
 ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |
 $\frac{8}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |
 ах, по ма-рю, ма-рю си-не-му, ах, по ма-рю, ма-рю си-не-му...

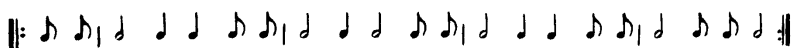
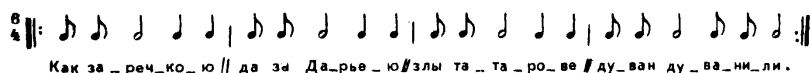
этой же песней столкнулся М. Балакирев (6 + 5 + 6 + 7 ед. = 24), обозначив ее размер как 3/2, и тоже не совсем удачно (Балакирев, 1957, № 3).

Смещение тактовых черт в двух вариантах изложения мелодии песни «Как зашкою да за Дарьею» мы встречаем у Н. Римского-Корсакова. Этим примером он воспользовался в момент нагнетания драматической ситуации в опере «Сказание невидимом граде Китеже».

156 Довольно медленно



157

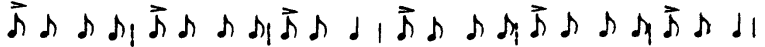
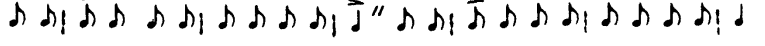


Как за реч_ко_ю // да за Да_рье_ю // злы та_та_ро_ве // ду_ван ду_ва_ни_ли.

В последней четверти XIX века Ю. Мельгунов впервые нарушает привычную тактировку «Камаринской», с ее двудольным затактовым началом, утвердившимся благодаря М. Глинке. Записав ее от рожечников, Мельгунов впервые ставит размер 3/4 (Мельгунов, 1885, № 15). Позднее мы установили полиметрическую природу двенадцатимерной мелодической строки этой плясовой песни, которая легко раскладывается на дву-, трех-, четырехдольные тактовые меры. Исследование «Камаринской» в курской культуре показало возможность пения в размере 3/4, игры в размере 2/4 с затактом и танца в размере 2/4 без затакта.

158



- а) $\frac{12}{8}$ 
 Ах, та _ кой - ся _ кой ка _ ма _ ринский му_жик, // он не хо _ чет со _ ей ба _ ры не слу _ жить.
- б) $\frac{8}{4}$ 
 в) $\frac{2}{4}$ 
 г) $\frac{2}{4}$ 

Н. Пальчиков в отличие от Глинки и Римского-Корсакова, тактировавших девяти-мерные строки песни «Из-за лесу, лесу темного» в трехдольном размере, впервые по- пытался изложить свой вариант записи в размере $\frac{5+4}{4}$, соблюдая цезуры меж- ду мелодико-стиховыми строками и избегая затактов.

160 $\text{♩} = 72$

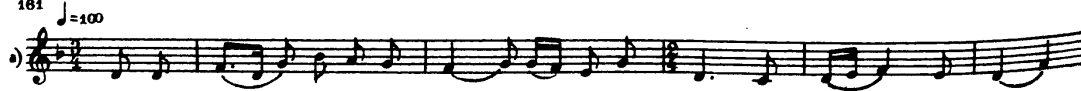
а) 
 Из - за ле - су, ле - су те́м - но - го, из - за гор бы - ло вы - со - ки - их...

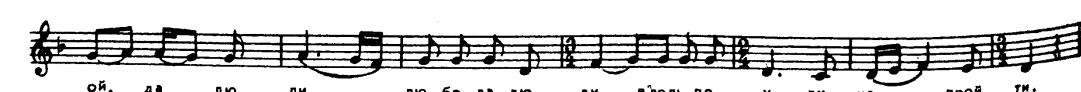
б) 

В сборниках XX века имеются случаи изложения песен с цезурами между строками в свободном, без ключевых обозначений размере (сборники В. Захарова). При подобном отношении к размеру любая ошибка автора или редактора будет восприниматься как заданное явление и не может быть исправлена, тогда как «контрольное» ключевое обозначение такта высшего порядка всегда подскажет путь к исправлению таких ошибок.

Не избежал ошибок в своих работах и автор настоящей статьи. Так, в книге «Курские танки и карагоды» среди множества примеров есть песня «Вы позвольте, прикажите» (Руднева, 1975, № 98, 137 б), записанная в разное время от разных исполнителей и тактированная по-разному. В первом варианте тактовые черты представлены согласно обычной школьной практике и возражений с этой позиции не вызывают; во втором варианте автор попытался отграничить мелодико-текстовые строки, проставив такты высшего порядка, но отклонился от принципа, выставив в затакт начало второй строки напева и текста, а при повторении в конце строфы передви- нул тактовую черту на начало строки.

161 $\text{♩} = 100$

а) 
 Вы поз - воль - те, при_ка - жи - те вдоль по у - ли - це прой - ти,

б) 
 ой, да лю - ли, лю_бо, да лю - ли, вдоль по у - ли - це прой - ти.

♩ = 100 - 104 [♩. ♩]

6) Вы поз-воль - те, при-ка-жи - те вдоль по у - ли-це прой-ти,
 ой, да лю-ли, лю-бо, да лю-ли, в - вдоль по у - ли-це прой-ти.

*)

6) Вы по-зволь - те, при-ка-жи - те вдоль по у - ли-це прой-ти,
 8) ой, да лю-ли, лю-бо, да лю-ли, в - вдоль по у - ли-це прой-ти.

*)

воль - те вар. 7/4

**) ли вар. 7/4

Привлекает внимание публикация нотаций Л. Лебединского исполнительской интерпретации оперных арий и народных песен знаменитым русским певцом Ф. Шаляпиным (Лебединский, 1973). Обратившись к клавирам опер Даргомыжского и Мусоргского, Лебединский показал творческий метод Шаляпина в работе над ариями Мельника и Бориса, сопоставляя на параллельных строках подлинник и трактовку его певцом, выявляя интонационные, ритмические и темповые отступления от оригинала.

В нотации исполненной Шаляпиным «Лучинушки» Лебединский, не имея нотного подлинника для сравнения с трактовкой исполнителя, зафиксировал нотами ритмоструктуру четырех строф песни в собственном понимании ритмомеры песни, как таковой, восприняв ее с «пересказа» певца. Исполнительские отступления от установленной в нотах «нормы» он пометил особыми знаками над нотами, уточнив продолжительность времени звучания каждой из них.

„ЛУЧИНУШКА“ в исполнении Ф. И. Шаляпина

Оригинал

1. Лу-чи-на мо-я, лу-чи-ну-ш-ка ба-рё-зо-ва-я!

2. Что же ты, мо-я лу-чи-ну-ш-ка, не яс-но го-ришь?

3. И-ли ты, мо-я лу-чи-ну-ш-ка, в пе-чи не бы-ла?

4. А-ли ты, мо-я лу-чи-ну-ш-ка, сле-зь-ми об-ли-та?

1.25 3 1.25 1.5

1. Что же ты, мо-я лу-чи-ну-шка, не яс-но го-ришь?

2. Не яс-но го-ришь, не вспы-хи-ва-ешь?

1.25

3. А-ли ты, мо-я бе-ре-зо-ва, не вы-су-ше-на?

0.75 3 1.75 *

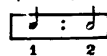
4. А-ли те-бя(с)ве-кровь лю-та-я во-дой по-ли-ла?

Естественно у читателя возникает вопрос: действительно ли «модель» подлинника шаляпинского варианта была такой, какой ее показал автор нотации? Выполненный нами жанрово-стилистический анализ позволил установить более верную, на наш взгляд, форму (модель) шаляпинского варианта и придать ей тактовую упорядоченность⁵¹.

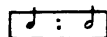
О стихе песни „Лучинушка”

силлабический
десятисложник

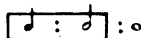
Коротк. долг.



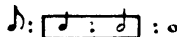
Основа позднего (XVII–XVIII вв.) стиха: разносложные и разновременные полустихи.

$$\begin{array}{r} 8+6 \text{ од.вр.} \\ \hline 7+5 \text{ сл.} \end{array}$$


Вторичная формула: тонизация стиха в первом полустиишии и
распевание времени во втором.

$$\begin{array}{r} 8+8 \text{ ед.вр.} \\ \hline 7+5 \text{ сл.} \end{array}$$


Распевание текста первого полуступища до 9-ти слогов при
сохранении временных формул $\frac{9+9}{9+5}$ ед.вр.
сл.

$$\begin{array}{r} 8+8 \text{ од.вр.} \\ \hline 79+5 \text{ сл.} \end{array}$$


* 7/9 означает: 7 – основной состав слогов, 9 – распетая строка стиха.

Силлабический распетый стих (7/8+5), безударный** с долготами
и о, при коротких равных 8, с дроблением на 8

Лу-чи-на, (мо-я) лу-чи-нуш-ка, бе-рё-зо-ва-я!
Что же ты, (мо-я) лу-чи-нуш-ка, не яс-но го-ришь?
Не яс-но го-ришь, не вспы-хи-ва-ешь?
А-ли ты, (мо-я) лу-чи-нуш-ка, в пе-чи не бы-ла?
А-ли ты, (мо-я) лу-чи-нуш-ка, не вы-су-ше-ла?
А-ли ты, (мо-я) лу-чи-нуш-ка, сле-зми по-ли-та?
А-ли (те-бя) све-кров-лю-та-я, во-дой по-ли-ла?

Удвоения на долгих слогах не признак силлабического стиха.
Увеличение первого полуступища до 9 слогов делает его аналогичным тоническим стиховым

стиху типа плача:

Ро-ди-ма-я мо-я, ма-туш-ка,
От-да-ют ма-няв-чу-жи лю-ди.

Однако это только наложение черт тонического стиха на силлабический, поющийся ровно с выделением долгих слогов. Мелодия распевается по слогам во времени, а не подчиняется речитации.

Полученная форма-модель шалашинского варианта (см. первую строку много-строчного примера 164) позволяет точно и определенно показать членение строфы в стихи, стихов — на полуступища, с их неравносложностью и одновременностью тактах высшего порядка, а полуступища разбить на четырехдольные микротакты. Четкая структура песни способствует определению меры исполнительских отклонений от долготы той или иной доли такта, а также установлению момен-тов свободных ускорений и замедлений.

мо-я лу-чи-нуш-ка
Лу-чи-на, лу-чи-нуш-ка бе-рё-зо-ва-я!
1. Лу-чи-на, мо-я лу-чи-нуш-ка бе-рё-зо-ва-я!
2. Что же ты, мо-я лу-чи-нуш-ка, не яс-но го-ришь?
3. И-ли ты, мо-я лу-чи-нуш-ка, в пе-чи не бы-ла?
4. А-ли ты, мо-я лу-чи-нуш-ка, сле-з-ми об-ли-та?

Что же ты, мо - я лу - чи - нуш - ка, не яс - но го - ришь?
 Что же ты, мо - я лу - чи - нуш - ка, не яс - но го - ришь?
 Не я - с - но го - ришь, не вспл - хи - ва - ешь?
 А - ли ты, мо - я бе - ре - зо - ва, не вы - су - ше - на?
 А - ли те - бя свекровь лю - та - я во - дой по - ли - ла?

В данной песне с поздним силлабическим стихом не следует искать стопных тактовых акцентов силлабо-тоники и подгонять в тактировании под обязательные хореические стопы, ибо здесь акценты и ударения не являются признаками, мелодическое выпевание текста подчиняется плавной распетости коротких и длинных слогов, что понял или почувствовал Ф. Шаляпин.

Можно было бы приумножить случаи авторских поисков нотировщиков для решения тактовой проблемы, на практике показавших не только трудность самой проблемы, но и непрерывное упорное стремление к преодолению этой трудности. Можно было бы привести немало высказываний различных музыкантов, писавших о народной музыке вообще и затрагивающих вопрос применения тактовой черты в изложении русских народных песен, но позволим себе ограничиться лишь упоминанием наиболее видных авторов XIX и XX веков — Е. Болховитинова, А. Серова, В. Одоевского, П. Сокальского, Ф. Колессы, А. Кастальского, З. Эвальд, В. Беляева и моих учителей Г. Конюса и К. Квитки.

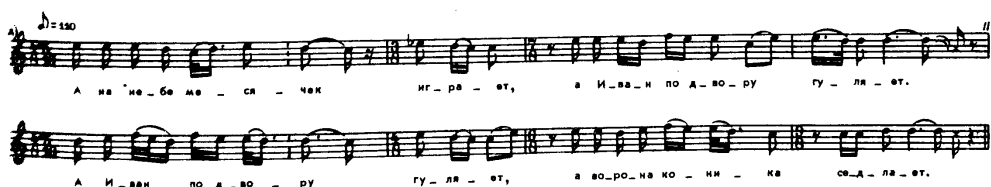
Остановимся подробнее на анализе тактирования песен из сборников Т. Лукьяновой, Д. Балашова и Ю. Красовской («Народные песни Брянщины», 1972; Балашов, Красовская, 1969) ⁵².

В сборнике Т. Лукьяновой есть пять одинаковых по структуре песен с разными текстами, распетыми на один формульный напев (№ 71—74, 76).

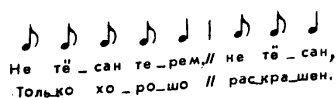
Выписанные одна за другой в непосредственной очередности, они показывают, насколько произвольно и недостаточно продуманно автор ставил тактовые черты внутри музыкально-поэтических строк стиха и между стихами. Правда, заметна тенденция обрамлять тактовыми чертами стиховые группы, но рамки ритмоформулы явно выпали из поля зрения автора.

Да не тѣ - са - н те - ре - м, не тѣ - са - н; то - ль - ко хо - ро - шо вы - пи - са - н,

⁵² Проблема тактирования песен в этих сборниках была посвящена статья М. Ройтерштейна в журнале «Советская музыка» (1972, № 11).



Песня под № 71 у Лукьяновой имеет тот же текст, что и в сборнике Н. Римского-Корсакова (100) № 76 (см. пример 66). Известно, что ритмическая структура силлабического стиха 5+3 слога составляет 6+4 единицы времени (♩) (Римский-Корсаков уложил напев одного стиха в 5/4):



Упомянутые песни из сборника Т. Лукьяновой соответствуют данной ритмостиховой структуре. Чтобы увидеть это, достаточно выписать стихи первой строфы каждой песни, без распетых слогов и слов, в чистом виде:

167

№ 20

Не те_сан те_рем, // не те_сан,
Толь_ко хо_ро_шо // раскра_шен.

№ 30

По_дай, ма_туш_ка, // гре_бе_нец
Че_сать ко_сот_ку // под ве_нец.

№ 28

Ой, сбо_ре, сбо_ре // Ма_ри_на,
Соб_ра_ла гос_тей // ксе_бе_в двор.

№ 22

Раз_го_ре_ла_ся // ка_ли_на,
Про_тив сол_нышка // сто_ив_чи.

№ 25

В не_бе ме_ся_чек // иг_ра_ет,
И_ван по дво_ру // гу_ля_ет.

Следует только заметить, что в песнях Брянщины исполнители делают на долгих слогах ферматы — небольшие в первом полустилии и долгие с последующими паузами в конечном полустилии строфы.

Какие же трудности испытывали нотировщик и редактор при подготовке песен к публикации?

Во-первых, уже упомянутое затягивание долгих слогов свыше положенной в ритмоформуле стиха меры. Время затягивания высчитано нотировщиками точно и соответственно введено в основную временную единицу слогоноты. Отсюда затруднения в счете времени внутри такта. Свободное ферматное затягивание долгой, а иногда и короткой, слогоноты в свадебных и иных песнях — типичная черта стиля для Смоленской и Брянской областей. Разница в том, что смоленские исполнительницы, делая «затяжки» внутри песенной строки, редко «вытягивают» конечные слоги и тем более, не делают больших заметных пауз. Для брянских исполнителей такие ферматы и паузы в концах строф есть признак стиля данной местности. Наша рекомендация выражается в ином начертании точно высчитанного времени затягивания:

168

а)



б)



а)



Надо:



а)



б)



Вторая немаловажная неловкость в тактировании обусловлена появлением восьмой паузы между первым и вторым полустушием. Она отрывается от долгой (с фермой) слогоноты первого полустушия. Но поскольку сама эта долгая нота в исполнении произвольно удлиняется, то пауза в этом такте кажется лишней, и редактор включает ее в следующий такт. Наше исправление заключается в возвращении этой паузы на законное, принадлежащее ей место (пример 168 в, г).

Третья сложность заключается в тексте. Исполнители увеличивали количество слогонов, употребляя трехсложные слова, например «под-ру-жек» вместо двухсложного «по-друг», вставляя междометия, всхлипывания, добавочные слова и слоги — «что», «да», «а», «и», «эй», — требовавшие ритмической пульсации. Отдельной ритмической единицы требовали и огласовки согласных: г'-ре-бе-нец; по-д'; с'-бо-ры и другие. Во всех случаях для них дробились короткие или длинные основные единицы времени слогонов, мелкие доли от которых заполнялись лишними «ритмослогами».

Только трижды в песнях № 71, 72, 73 (по сборнику) исполнители выделили «э» «эй» в дополнительное время, равное короткой слогоноте в одну восьмую, что тогда затрудняло редактору определение тактовых рамок для распетых слогонов. В сборнике возгласы помещены в начале такта: они явно нарушают его ритмический строй. В нашей редакции мы относим эти сверхслогоноты в затакт, к паузам в конце предыдущей строфы (пример 168 д).

В примере 169 мы предлагаем свою редакцию тактирования всех пяти вариантов напева с разными текстами. В нем мы учитываем данные, извлеченные из живого звучания, зафиксированного в фонограмме, и вынесенные нотировщиком на нотный стан. Но предварительно мы делаем анализ, который помогает отделить самую структурную основу песни от ее исполнительской интерпретации. Иными словами, мы выявляем силлабический стих, с присущей ему ритмической организацией, которая воздействует на мелодический контур, анализируем строение мелодической формы строфы с делением на полустрофы, фразы или мелодические строки. Все это позволяет нам установить основные вехи членения строфы по стихам и полустушиям. После этого при редактировании строфы мы ищем способы предельно точной фиксации в нотном тексте специфики строения песни и всех особенностей исполнительских приемов данного носителя традиций или данной стиливой среды.

1. (Да) не те - сен те - реж, не те - сен, то - ль - ко хо - ро - шо вы - пи - сан,

2. То - ль - ко хо - ро - шо вы - пи - сан, (да) пи - са - ли е - го плот - нн - ки. Эх,

3. (Да) пи - са - ли е - го плот - нн - чки (да) не то - по - ра - ми - по - ра - ми.

4. (А) по - дай, ма - ту - шка, г - ре - бе - нца рас - че - сать ко - сот - ку под ве - нец, эх,

5. рас - че - сать ко - сот - ку под ве - нец, под ве - нн - цом сто - ять с ло - лод - цом.

Музыкальные примеры с нотами и текстом:

Пример 1 (♩ = 180):

Ой, с бо - ра, с бо - ра ма - ри - на, со - б - ра - ла под - ру - жек и к се - бе в дво - р. Эй,
со - б - ра - ла по - д - ру - жек к се - бе в дво - р, по - са - ди - ла под - ру - жек вы - со - ко.

Пример 2 (♩ = 140):

Раз - го - ре - ла - ся ка - ли - на, (что) п - ро - тив со - л - ныш - на сто - нё - чи,
что про - тив со - л - ныш - на сто - нё - чи, да - ту - ши - л вет - ру - шек - на вту - шня.

Пример 3 (♩ = 150):

А на не - бе ме - ся - чек иг - ра - ет, а И - ван по д - во - ру гу - ля - ет,
А И - ван по д - во - ру гу - ля - ет, в во - ро - на ко - ни - ка се - д - ла - ет.

Следует помнить, что в песнях с одинаковой структурой строфы, стиха, напева, организацией счетного времени нельзя ставить тактовые черты в разных вариантах песни, и тем более в разных строфах внутри одной песни, по-разному, как это имеет место в песне № 71 сборника.

В статье М. Ройтерштейна «Народная песня и ее записи» правильно критикуется ошибка в распределении размеров в песне № 72, однако дело не в том, где должен стоять ключевой показатель в $1/16$ долю — после $4/8$ или перед, а в том, что этого обозначения вообще не должно было бы быть (см. нашу расстановку тактовых черт и обозначение их), как не должно было бы быть восьмой паузы во втором такте мелодико-текстовой строки, и, наконец, как не должно было бы быть вогласа «эй» и «э» в начале такта, его место в затакте в конце предыдущей строфы.

Такова наша методика расстановки тактовых черт в песнях с силлабической структурой стиха, имеющего постоянную типовую ритмическую формулу каждого полуступишия.

В сборнике «Свадебные песни Терского берега» (автор записей мелодий Ю. Красовская) есть шесть песен с разными текстами, поющими на один (варьированный) напев: № 20, 22, 25, 27, 28, 30. Они привлекли наше внимание пестротой тактовой организации, как внутри одной песни (№ 27), так и между разными песнями (№ 20, 28, 30). (См. пример 170 на стр. 97).

Как показывает анализ, форма строфы у всех песен одинакова; она состоит из двухстрочных музыкально-поэтических построений с цепной формой следования текста из строфы в строфу:

	I строфа	II строфа
мелодия	А Б	А Б
текст	А Б	Б В
ритм	А Б	А Б

170 $\text{♩} = 120$

При_об_се_ли_там_го_лу_бя_да_кру_гом_свет_лы_я_свет_ли_цы, кру_гом_свет_лы_я_свет_лицы(да)в_круг_сто_ло_вой_но_вой_гор_ни_цы, в_круг_сто...

Вы_во_дил_е_ё_ба_тю_шка_из_под_ли_по_вой_гря_доч_ки, из_под_ли_по_вой_гря_доч_ки, из_за_у_зор_ца_той_за_ве_сы, из_за_у...

На_ли_вай, на_пол_ни_вай(да)мой_ро_ди_мой_от_бра_тел_ко, мой_ро_ди_мой_от_бра_тел_ко(да)по_не_су_я_по_гор_ни_цы, по_гор...

171 $\text{♩} = 120$

1. Уж ты, ты_ся_кой, ты_ся_кой, да ты_крес_тов, крес_тный_ба_тюш_ка, 2. Ты_крес_тов, крес_тный_ба_тюш_ка(да)ты_си_дишь_под_обре_за_ми...

1. Вы_во_дил_е_ё_ба_тюш_ка_из_под_ли_по_вой_гря_доч_ки, 2. Из_под_ли_по_вой_гря_доч_ки, из_за_у_зор_ца_той_за_вес_ки...

Числовые данные о количестве слогов в стихах и количестве счетных единиц во времени показывают ритмическое распевание стиха и напева:

Структура стиха	8 + 8	8 + 8	слов
Счетное время	11 + 11	11 + 11	сч. ед.

Но в ритмике музыкально-поэтических строф есть присущая только им оригинальность: между строфами в двадцать две счетные единицы каждая — одна восьмая доля $\boxed{1}$, которая в одних текстах песен примыкает к началу новой строфы (1а), а в других — к концу предыдущей (1б):

Р	А + Б		А + Б
форма — 1	(11 + 11)		(11 + 11)
форма — 1 а	(11 + 11)		(12 + 11)
форма — 1 б	(11 + 12)	+ $\boxed{1}$ +	(11 + 12)
	одна строфа		другая строфа

Форма 1 а имеет место в № 20, 27, 28, 30; форма 1 б в № 22, 25 (см. пример 171 на стр. 97).

Восьмисложные стихи этих песен, поющих на один напев, имеют одинаковое строение: они неделимы, ударения падают на третий слог от начала и на третий — от конца. Мы их относим к роду классического народно-песенного тонического стихосложения. Вот их первичная ритмогруппировка по микротактам внутри стихов:

172

	8 ед. вр.
При_об_се_ли_там_го_лу_би	8 сл.
Кру_гом_свет_лы_е_свет_ли_цы.	
	8 сл.
Вы_во_д_ил_е_е_ба_т_ю_шка	
Из_под_ли_по_вой_гря_доч_ки.	
	8 сл.
На_ли_вай_да_при_пал_ни_вай,	
Мой_ро_ди_мый_от_ба_т_ю_шка...	
	8 сл.
Уж_ты_ты_сец_кой_ты_сец_кой,	
Ты_крест_ной_род_ной_ба_т_ю_шка...	
	8 сл.
Не_бе_лы_е_на_е_ха_ли,	
Что_чер_ны_е_как_во_ро_ны...	

При наличии устойчивой по количеству слогов стиховой строки в песнях, особенно свадебных, наблюдаются всевозможные варианты ритмических изменений, расширяющих общее время неделимого такта высшего порядка до девяти — одиннадцати и более единиц времени. Эти изменения происходят в результате временного ритмического «распевания» чистого ритма основы стиха.

Вот возможный путь разрастания или «распевания» ритмоформулы от восьми- до двенадцатимерности. (Мы здесь ограничимся примерами, близкими ритмике нашего напева-формулы.)

173

а)	8 ед. вр.
Уж_ты_ты_сец_кий_ты_сец_кий,	8 сл.
Ты_крес_тов_род_ный_ба_т_ю_шка.	
б)	9 ед. вр.
в)	9 ед. вр.

г)	9 ед. вр.
а)	10 ед. вр.
б)	11 ед. вр.

При исходном ритме у восьмисложника все слогоноты короткие (а). Наиболее частое увеличение времени осуществляется в результате удлинения одного слога в последней трехсложной группе: долгота на последнем слоге (б), долгота на ударном, третьем от конца слоге (в), долгота на неударном среднем слоге (г). Ритмоформулы с двумя долгими слогами: на ударном и на конечном слогах (д); на двух последних слогах, причем они либо оба равновременны, либо последний удлиняется (е).

В двухстрочных напевах с цепной формой перехода стихов из строфы в строфу наблюдаются либо одинаковые ритмические удлинения по форме А + А, как в песне «Из-за лесу, лесу темного», либо более сложные, как в нашем типовом напеве-формуле — с внутренним перенесением долготы в строке А на начальное ударение, а в строке Б — на конечный слог.

174

А -	11 ед. вр.
Уж ты, ты - сец_кой, ты - сец_кой, (да)	8 сл.
Б -	11 ед. вр.
Ты крес - тов, крес_т_ный ба - тю_шка,	8 сл.

Таким образом, мы имеем очень необычное решение ритмического распевания восьмисложных стихов с утяжелением начального ударного слога в строке А и конечного слога в строке Б. Поскольку переходящий из строфы в строфу стих поется и на мотив Б, и на мотив А (именно в такой последовательности), эти крайние утяжеления особенно приметны. Внутрислоговые же «стыки» разных стихов на напеве А + Б звучат особенно облегченно, они сливаются в легкую «куполообразную» линию, края которой опускаются с обеих сторон на долгие утяжеленные ритмопоры. Непрерывности льющейся мелодии особенно способствует вставная часть «да» на полудоле (), укорачивающая долготу последнего слога (А) и

перекрывающая цезуру между мелодико-текстовыми строками. В этом случае вся строфа предстает уже как единая нецезурованная линия, равная двадцати двум единицам времени. Мы неоднократно встречались с северными напевами свадебных песен и особенно плачей, с нормированной в двадцать две единицы времени устойчивой мелодией и со свободными сдвигами стиховых строк в разных мелодических строфах, по существу нарушающими постоянные цезуры между стихами и между поэтическими строфами (см.: Кондратьева, 1966, № 95 — 97).

175

начало строфы	середина строфы	конец строфы
Уж ты, ты - сец_кой, ты - сец - кон_ца) ты крес_тов, крес_т_ный ба - тю_шка...		
6(д)	5 1/2(д)	5 1/2(д)

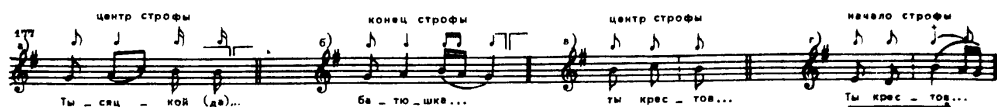
11+11 = (д) 22/2
5 + 2 + 5 1/2 + 5 1/2 + 2 + 5

Выше мы отметили «блуждающую» двадцать третью восьмую. В одних песнях она примыкает к концу строфы и удлиняет напев Б до двенадцати единиц времени. В других песнях она примыкает к началу следующей строфы, делая напев А более длинным (двенадцать единиц). Во всех случаях эта восьмая, независимо от то-

го, в какой позиции она закреплена, организует плавное «перекрытие» между-
строфной цезуры, создает ощущение «воздуха» между строфами, переливая один
и тот же текст-повтор из одной ритмической формы в другую.



Наконец, стоит особо прислушаться к синкопе как приему перемещения дол-
готы с ударного слога на неударный в последней трехсложной группе каждого сти-
ха (укороченной в середине строфы и удлиненной в конце ее). Этот прием также спо-
собствует плавности мелодической линии, перекрытию пунктира между двумя мик-
ротактами, сдвигу внутристрофной цезуры. Эта синкопа «обманула» бдительность
автора записи, всюду поставившего тактовую черту после ударного короткого
слога.



Внимательное рассмотрение всех песен в редакции Ю. Красовской показывает,
что автор не производил предварительного анализа мелодико-текстовой строфики,
не сделал необходимых выводов из своеобразия замечательного напева, благодаря
разным текстам служившего в свадебном обряде неким мелодическим рефреном
между эпизодами всего действа.

Рассмотрим тактировку песни № 27, которая доставила автору и редактору за-
писи больше хлопот вследствие ряда трудностей: нарушена стройность стиха, не вез-
де строки восьмисложны, есть шесть, семь или девять слогов, причем расширенной
до четырех слогов с гипердактилическим окончанием оказалась последняя трех-
сложная группа. Совершенно очевидно, что три разные по тактировке, но одина-
ковые по форме строфы получились у Красовской именно благодаря «своевольному»
исполнительскому размещению стиха на напеве. Поддаваясь на «текстовые про-
вокации» исполнителей, автор в разных строфах песни перемещал тактовые черты
с одного места на другое:



Приведение этих строф к единой, установленной нами, внутристрофной такти-
ровке показывает простоту организации слогов по стиху и облегчает восприятие
ставшего цельным напева. В примере 179 тактовую черту мы ставим между стихами.

Пунктирные черты внутри строки показывают единую пульсацию стиха и напева, скрепленных ритмически неделимым тактом высшего порядка.

179 $\text{♩} = 100$



2. Са-ма на-ша мел-ко тра-ва та-я, да не да-вай-ся роз-вар-ты-вать-ся, а...

3. Не да... [вай да - вай-ся] раз-вар-ты-вать-ся да ни ат-ла-су, ни бар-ха-ту, а...

4. Ни ат-ла-су, ни бар-ха-ту, да до-ро-гой, что фо-марь в зо-ло-те, а...

Но можно представить себе данный напев и без текста (в инструментальном звучании). Он естественно разложится на мелкие двух-, трехмерные такты. В этом случае снимется тактовая перегородка между стихами, а конечные ноты одной стиховой строки и начальные другой окажутся внутри одного такта-связки.

180 $\text{♩} = 100$



180 $\text{♩} = 100$

180 $\text{♩} = 100$

Вся мелодическая линия в этом случае воспринимается как нечто цельное, бесцельное, как неделимая мелодия широкого дыхания, а соединяющая строфы восьмая доля не позволяет мелодии замкнуться. Мелодическая цепочка строф может только «оборваться», чтобы через некоторое время снова включиться в звучание с другими (к новому эпизоду действия) текстами.

Редактируя песни, автор волен выбирать по своему усмотрению наиболее приемлемые формы тактирования, но важно, чтобы его замысел был ясен и четок. Ведь конечная цель автора — показать логику и красоту песенной архитектоники.

Примечания

^{1*} Очерк «О расстановке тактовых черт в русской народной песне» представляет собой полный авторский текст работы с одноименным названием, выполненной в 1979 г. Материал этого очерка предлагался в качестве дискуссионного на семинар молодых фольклористов, проходивший в Киеве в декабре 1979 г. В 1980 г. небольшой фрагмент методического характера был опубликован в Методических материалах Таганрогского педагогического института. Часть работы послужила основой статьи, вышедшей уже после смерти Рудневой, в сборнике «Музыкальная фольклористика», вып. 3 (М., 1986, с. 48—68). Эта статья концентрировала внимание читателей на разделе, посвященном критическому разбору тактирования в сборниках Балашова и Красовской (Л., 1969) и Лукьяновой (Брянск, 1972). Окончательная ее редакция была выполнена редактором-составителем вышеупомянутого издания А. Баниным. К сожалению, мы должны констатировать, что в работу вкрались досадные неточности и прямые ошибки. Во-первых, оказались недостаточно тщательно выверенными нотные примеры (см. № 17 и 18, с. 57 и № 27). Во-вторых, список названий источников нотных примеров не соответствует истине, так как у Рудневой нет и не было сборников «Песни Курской области» (1946), «Песни Белгородской области» (1972). Данные примеры имеют своими источниками полные записи 1946-го и 1972 г. Нотации их хранятся в фондах кабинета народной музыки Москов-

ской государственной консерватории. Нотация песни «Ой, чей-то конь» была опубликована в сборнике «Сторонка родная» (1978), составителем которого является Е. Засимова.

Наиболее досадные ошибки касаются примеров 29 а, б. Эти примеры не соответствуют положениям, которые они призваны иллюстрировать. Из всего текста работы (и данных очерков, в частности) следует вывод, что песня «Ну-ка, кумушка» имеет исходную силлабическую структуру с чертами тоничности, а «Как по морю» трактуется А. Рудневой как тоническая с чертами силлабики. В статье же примеры переставлены местами.

Последнее замечание касается анализа песни «Под ракитой зеленой». Руднева анализирует некий суммарный вариант песни, довольно близкий в мелодическом отношении к опубликованному В. Захаровым в сборнике «Сто русских народных песен» (1958) под названием «Ты не вейся, черный ворон» («Как на той горе Кавказа»). Однако строфическая организация в песне из сборника В. Захарова и в анализируемом примере разная, не говоря уже о поэтическом тексте. Побудила к данному анализу А. Рудневу одна из студенческих работ, нотаций-анализов (КНМ р. 8586). Этот оригинал мы и помещаем в данной книге.

Авторский вариант очерка «О расстановке тактовых черт» по сравнению с опубликованным материалом объемнее. Он дает более полное представление о позиции автора, включает, кроме установочных методических разделов, несколько небольших анализов, посвященных отдельным песням. Редакторы-составители данного издания сохраняют авторскую композицию, считая, что, несмотря на некоторую ее рыхлость, только она соответствует движению авторской мысли и способствует возникновению в сознании читателей непосредственной связи теоретических положений, высказанных ранее в очерке «О взаимосвязи стиха и напева в русской народной песне» и в данной работе. Практически статья «О расстановке тактовых черт...» подводит итог размышлениям автора о проблеме стиха и напева в русской народной песне.

^{2*} Позволим себе не согласиться с исследователем, утверждающим, что внутри тонического стиха надо обязательно проставлять добавочные пунктирные тактовые черты, достигая тем самым деления на двух-трехмерные микротакты. Такое членение, на наш взгляд, создает «новые заборы», против которых, кстати, выступает сам автор. Эти «заборы» появляются уже не из сплошных, а из пунктирных тактовых линий. Здесь сказывается субъективный подход исследователя. Условные тактовые черты проставляются с определенной целью помочь исполнителю справиться с пением нотного текста народных песен, раскрыть особенности исполнительского стиля, а также природу песенного текста. Поэтому микротактовые черты должны выделять лишь ударные слоги песенного тонического стиха.

^{3*} Лирическая солдатская песня «Под ракитой зеленой» представляет собой образец позднего традиционного творчества. В нем переплетаются и синтезируются черты стиля городской и крестьянской песни. В основе лежит дважды повторенный пятнадцатисложный силлабо-тонический хореический стих, организуемый мелодией в четырехстрочную музыкально-поэтическую строфу (мел. АБА 'Б') по принципу песенной силлабики. Поэтому тактирование нотного текста песни может иметь несколько различных вариантов в зависимости от того, какой принцип будет взят за основу. Помимо авторского варианта тактирования предлагаем следующие возможные. Первый вариант — по принципу песенной силлабики.



Такой принцип тактирования четко выявляет стилевые, а также образно-эмоциональные особенности песни — лиричные распевные нечетные строки (первая и третья) с метром 6/2 и энергичные четные строки, основанные на варьированной повторности одной мелодической попевки. Они идут в двойном ритмико-метрическом сокращении ($\frac{6}{4}$) и основываются на характерной ритмоинтонации шестивия. Такое тактирование по попевкам выявляет сплав лирики и строевой солдатской походной песни.

Второй вариант тактирования дается по принципу акцентности силлабо-тонического стиха и ритмических затягиваний длительностей.



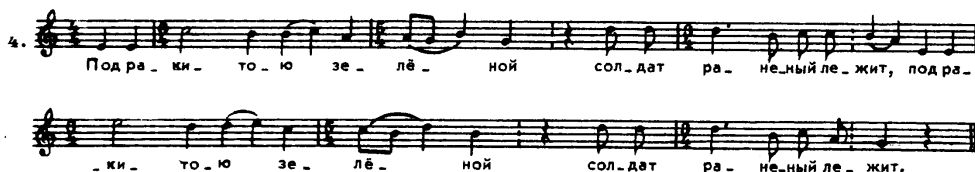
В этом случае весь мелодический материал становится более активным, энергичным, благодаря стопной скандированности музыкально-поэтического материала.

Третий вариант дается с учетом основных смысловых логических акцентов, присущих поэтическому тексту. Тактовыми чертами выделяются три основных ударения в стихе, а также три наиболее значимых слова в поэтическом тексте: ракитой, зелёной, раненый.



При этом образуется ряд тактов высшего порядка. Данный вариант характерен для профессиональной музыки. Он отличается метрической прихотливостью, естественностью тактовой фразировки музыкально-поэтического материала.

Возможны и другие авторские варианты тактирования песни. Например, при выделении не трех, а четырех основных логических ударений к выделенным ранее словам добавляется четвертое — ле́жит.



При выделении же двух основных логических ударений и наиболее значимых в содержательном отношении слов — под ракитой, раненый (что приводит к большей концентрации мысли) — образуется новый вариант тактирования песни.



Третий, четвертый и пятый варианты тактирования тесно связаны с разными художественными задачами, которые ставят себе композиторы, обращаясь к одному и тому же поэтическому тексту.

Позиция А. Рудневой в данном случае представляется нам необоснованной. Взятые ею примеры не идентичны. В песенном тексте «У воротиков сосенушка стояла» между шестисложными полустишиями цезура действительно отсутствует. В кантовом же стихе она не только ощутима, но и необходима. В данном случае тактировать мелодию надо только по полустишиям. Нет также необходимости давать микротактирование. Песенная силлабика предполагает отсутствие каких бы то ни было акцентов, которые заменяются ритмическими долготами.

Ладовое строение русских народных песен ^{1*}

О природе лада

В наших исследованиях мы придерживаемся следующего определения лада. Лад — это система организации музыкальных звуков, образующаяся в результате их ритмически обусловленного взаимоотношения и взаимоотталкивания. В процессе мелодико-ритмического распевания текста эти звуки, попеременно принимают на себя функции устоев или неустоев и в конечном счете выделяют из своей среды главный устой — тонику лада.

При огромном разнообразии ладовых структур определяющим началом для всех них являются два наклонения — мажорное и минорное. Последние зависят от качества сопряженной с тоникой терции — большой или малой. Мажорность или минорность ладовой окраски можно проследить начиная с самых ранних, обрядовых песен, основанных на трех звуках (мажорное согласие — большая терция — *соль-ля-си* — или минорная терция в трихорде — малая терция + большая секунда), и кончая современными распевками с опорой на мажорные и минорные трезвучия.

Каков бы ни был лад в напеве той или иной песни, малообъемный или многоступенный, у него всегда будет три обязательных опорно-ладовых устоя: тоника — устой-покой, двигательный устой и переменный устой. Тоника дает имя ладу; двигательный устой, заменитель тоники, управляет движением мелодии; переменный устой на какое-то время отстраняет первые два, лишая их функции устоев ⁵³.

Переменность устоев может быть в большей или меньшей степени закрепленной. Проявляется это по-разному в зависимости от индивидуальных свойств

181

а) $\text{♩} = 64$

Е - лий, мой е - лий, да раз-лив-ся ти-хонько слу-ч-ко-м да по-бе-реж-ку.

I II III

б) $\text{♩} = 128$

Пе-ре-пе-луш-ка ря-ба-я, о-на ле-теч-ку ра-да,

ой ла-ду, ла-ду, о-на теп-ло-му-ра... (да...)

I II III

⁵³ В мелодии из двух звуков каждый из них будет выполнять функцию либо устоя-покоя, либо двигательного.

♩ = 120

Ну - ка, ку - ма, ну - ка, ку - ма, по - ку - мим - ся, по - ку - мим - ся. V I II III

Не очень медленно

А и гу - сто, гу - сто на бе - ре - зе лись - ё, э, ой ли, ой лю - ли, на бе - ре - зе лись (ё!) V I II III

мелодии. Переменных устоев, как и двигательных может быть в одной песне несколько. Переводу одного и того же звука из положения устоя в положение неустоя во многом способствует ритмика (см. пример 181).

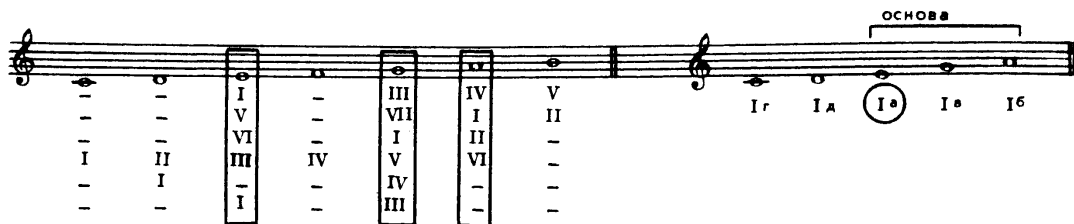
В центре любой ладовой системы находится Т—I (устой-покой) и ее «спутник» — двигательный устой. Определение устоя-покоя, его места в амбитусе, его соотношения с двигательным устоем, выявление переменного или нескольких переменных устоев, роли и места неустоев, тяготеющих к разным временным устоям и в конечном счете к одному устоя Т—I,— таков путь анализа лада. Важную роль в становлении лада играет развитие мелодической линии. Следование мелодии по опорным и неопорным звукам, подкрепленное ритмикой, настолько тесно связано с динамикой лада, что порой бывает трудно установить: лад ли держит в определенных рамках напев, или мелодия определяет лад. Во всяком случае, взаимозависимость их очевидна, как очевидна зависимость обоих (мелодии и лада) от жанра, от наличия припева и от прочих компонентов, например таких, как строфика. В большинстве случаев для народных напевов характерна внутрिलाдовая многофункциональность при интонационно-ритмической весомости одного звука. Перемена функций в одинаковой степени свойственна звукам и малообъемным, и широкоохватным напевам.

В песнях с диатоническим рабочим звукорядом, но с ангемитонной ладовой основой звуки, находящиеся в полутоновом соотношении, взаимно исключают друг друга. Звуки, находящиеся между собой в полутоновом сопряжении, вступают в антагонистические отношения, лишают друг друга состояния устойчивости или ладовой опорности, каждый из них уводит мелодию в свою ладовую сферу, направляет ее к иному переменному устоя, а порой принимает на себя временную функцию устоя.

182

Зво - ни - ли зво - ны в Нов - го - ро - да, звон - чей то - го во ка - мен - ной Моск - ве, Ф-но

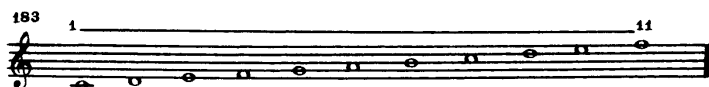
во ка - мен - ной Моск - ве. Ф-л



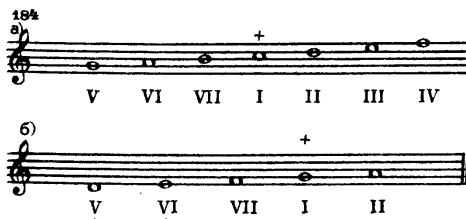
Знакомиться с ладами русских песен можно начиная от привычных нам «европейских» ладов с высокой VII ступенью натурального мажора и гармонического или мелодического минора, идя последовательно вглубь истории, рассматривать иные ладовые системы: обиходный лад как комплексную мажорно-минорную ладовую систему, семиступенные народные лады, гексахорды, пентатонику, дойдя таким образом до малообъемных терцово-квартовых и олиготонных образований.

Можно проследивать образование ладов и в другом порядке: от зародышевых явлений лада в мелодиях, состоящих из ритмически и интонационно организованных двух-трех звуков, переходя далее к мелодиям с постепенным прибавлением звуков в амбитусе, с расширением мелодического объема лада. Такой формально-исторический подход тоже возможен. Мы будем следовать привычному порядку рассмотрения ладообразования от «ранних к поздним»⁵⁴, чтобы показать наиболее типические из них в разных жанрах, разных исторических пластах и раскрыть характерные особенности локальных стилей.

Следует разграничивать понятия звукоряд мелодии и лад песни. Вне лада звуки амбитуса⁵⁵ могут обозначаться порядковыми номерами в поступенном движении.



Ладовую же организацию звуков определяет местонахождение основного тона, помечаемого римской цифрой I. Остальные звуки нумеруются римскими цифрами согласно их размещению вокруг тонического устоя: например, амбитус может равняться квинте (1—5-ый звуки), а ладовая организация показывает — I—V, VII—IV, VI—III или V—II ступени⁵⁶.



⁵⁴ Точнее от малообъемных к широкоохватным по диапазону напевам.

⁵⁵ Амбитус — интервал между крайними по высоте звуками мелодии. В понятие амбитуса входит и заполнение этого интервала звуками, на которых развивается мелодия. Амбитус — термин международный, как термины «аллегро», «ларго» и пр. Им пользуются в своих трудах фольклористы-музыковеды многих стран. По мере надобности мы будем употреблять этот термин наравне с термином «диапазон» и «звукоряд». Термин «амбитус» удобен тем, что объединяет понятие диапазона (крайние высотные точки звуковой амплитуды мелодии) и звукоряда (порядковый комплекс-шкала звуков, составляющих мелодию).

⁵⁶ Римская цифра с точкой снизу означает порядковую ступень лада, лежащую ниже тоники (I ступени).

Ныне не принято при определении лада выписывать звукоряд от тоники вверх с переносом на октаву ступеней, находящихся в мелодии ниже основного тона⁵⁷. Обозначение цифрами соотносимости их с тоникой исходит из нумерации ступеней гаммы лада.

Отсутствие отдельных звуков в ряде, неупотребляемых в мелодии, не должно отражаться на нумерации действующих тонов (например, в напевах ангемитонного склада). Здесь действует установленный отсчет ступеней по семи названиям диатонической гаммы. Каждому звуку гаммы отведено постоянное место на нотном стане, если этого звука нет в мелодии — его порядковый номер пропускается, но это не значит, что подобные мелодии рассматриваются как некоторые «осколки» от полного семиступенного лада.



При определенной звуковысотности мелодии неизбежны ключевые знаки альтерации. Согласно установленному в музыкальной грамоте правилу, постоянные знаки выставляются при ключе в соответствующих местах. Мы придерживаемся этого правила по отношению к тем звукам, альтерированная ступень которых входит в состав рабочих тонов напева. Обычные для близких к семиступенности ладов, чаще всего натурального мажора и минора, альтерированные ступени, отсутствующие в мелодии, при ключе либо не выставляются, либо ставятся в скобках.



⁵⁷ Выписывается только в рабочем порядке при анализе для уточнения и проверки строя.

Встречаются и такие напевы, в которых одна и та же ступень в верхнем регистре низкая, а в нижнем — высокая (имеется в виду система обиходного диатонического строя). В этом случае оба знака выставляются при ключе на разных линейках, если переменные ступени отделены интервалом октавы, и на одной, если переменность падает на одну высоту внутри амбитуса⁵⁸.

Для обозначения ладовых систем или ладовых типов за основу берутся ранее установленные определения. Пока нет надобности придумывать новые названия явлениям, получившим определения ранее, и полемизировать с исследователями русских народных ладов по поводу терминологии (А. Кастальский — «мажор с низкой септимой», Ф. Рубцов — «летний звукоряд»). Важно условиться, что именно подразумевается под тем или иным термином. Так, для малообъемных диатонических ангемитонных звукорядов и ладов пригоден общий термин «олиготоника» (олиго — мало, тон — звук). Для семиступенных остаются названия — народные лады (дорийский, миксолийский, эолийский и прочее). В учебниках теории музыки, а также в музыковедческой практике они называются народными, церковными, средневековыми, диатоническими, семиступенными и так далее. Значительное место в настоящем обзоре занимает широко распространенная в русских народных песнях обиходная диатоника^{2*}. По отношению к сложным явлениям, еще не отраженным в трудах исследователей, используются условные рабочие определения: «квинтовый лад с переменной (нейтральной) терцией».

Наш метод анализа музыкально-поэтической строфической структуры народных песен с разложением ее

на составные части помогает проследить внутрострофные перемещения устоев с одного тона на другой, установить моменты переменности и ладовых отклонений. Ладовый анализ раскрывает внутреннюю пульсацию мелодического развития, непрерывной смены устоев, функциональной «перекаски» ступеней, ладовых смещений и переменности функций, а также позволяет под «верхним» ладовым слоем обнаружить скрытые, более ранние ладообразования.

Анализ песни «Как за речкою да за быстрою» показывает два ладовых слоя в восьмиступенном звукоряде: терцовую мажоро-минорную переменность *фа-ре* и под нею более ранний, четырехступенный ангемитонный лад *до-ре-фа-соль*, образовавшийся из двух трихордовых (терцово-квартовых) ладовых ячеек с определенной ладовой функцией каждого тона (см. пример 187 на стр. 109).

До — нижний вводный к устою-покою *ре* здесь появляется как субкварта к двигательному устою *фа*, увлекает мелодию вперед к повторению музыкальной строфы; при этом образуются непрерывные сдвиги двух кварт в функциональной симметрии. Отсюда непрерывность движения в многострофности развития сюжета песни.

При исследовании лада весьма важно следить за моментами мелодической и ладовой связи между концом одной и началом другой строфы в непрерывном следовании многих строф песни, а также установить общую для всей песни каденцию — конец⁵⁹.

186. $\text{♩} = 116$ Выявление Т I только в конце Многократное повторение Конеч

Не де-неж-ка ка-ти-лась, не се-реб-ря-на-я, вся шо-па за-го-во-ри-ла...
 ка-ти-лась... Марь-я И-ва-нов-на, о-на на-у-ли-цу-сту-пи-ла...

⁵⁸ По этому принципу выставлялись знаки при ключе в сборнике «Русские народные песни в микрофонной записи» (М., 1979).

⁵⁹ Для многократно повторяемой мелодической строфы характерна «ладовая открытость», позволяющая при переходе к повторению «распахнуть двери». Это выражается чаще всего ритмически пульсирующими малыми связками в тексте — «да, ой, ах» — и мелодической «наводкой мостика» скачком на квинту, кварту (вверх) на субкварту (вниз) или поступенными секундовыми ходами в обе стороны.

187

1) 2) 3) 4) 5) 6)

1. Как за реч - ко - ю да за быст - ро - ю, ай, лю - ли, лю - ли, да за бы - стро - ю...
 10. Не же - нат хо - жу, е - ще хо - ло - стой, ай, лю - ли, лё - ли, е - ще хо - ло - стой.

10

амбитус - октава (8)

1)

1) „Как за речкою...“
 запев - „вопрос“
 устои Т-I и Т-III опевают переменный устой Т-II

2)

2) „...да за быстрою...“
 вторая фраза - „ответ“,
 утверждение минорного наклонения

3)

3) внутримодуляционная связка между второй и третьей фразами (условно из - d-moll в F-dur).

4)

4) „...ай люли, люли...“
 третья фраза - вариация первой („вопроса“).
 Начало нисходящего движения к тонике ре и ее нижнему вводному тону - до.

5)

5) „...да за быстрою...“
 четвертая фраза - окончательное утверждение „ответа“ (закрепление).

6)

6) связка - выход к началу новой музыкально-поэтической строфы.

минорное мажорное накл.

трихорд в рассредоточенном виде ангемитоника

VI/V VII/V

I II III IV V VI VII

III II I IV V VI VII

III II I IV V VI VII

III II I IV V VI VII

б. 2 + 3 (шестушка и квинта)

кварты

I II III IV V VI VII

III II I IV V VI VII

III II I IV V VI VII

III II I IV V VI VII

Основа ангемитонная и в то же время отчетливо проступает терцовая мажоро-минорная переменность.

A I

Б

V - I I - IV

К сожалению, во многих печатных источниках конечная точка песни (каденционный раздел последней строфы) и, тем более, многострофность отсутствуют. Это не позволяет правильно определить ладовую структуру песни, установить основной устой, особенно при непрерывной смене устоев.

В развитии мелодии и становлении лада важную роль играет текст. В тех песнях, где мелодия цезуруется раньше, чем допевадается слово, или стиховая

цезура наступает прежде, чем заканчивается мелодическая строка, наблюдается неопределенность каденции или отсутствие ее, перекрытие цезуры между строфами; переменность устоев, не уступающих первенства друг другу, неясность тоники лада (см. пример 14 г).

189



Под по_лем, по - лем, по - леч_ком ле_жа_ла до_ро_ж_ка ков - рич - ком,
-то_ре_на до_ро_ж_ка ков - рич_ком, е_ще кто злу_до_ро_ж_ку у - то - рил.

Дополнительные трудности в выявлении лада возникают при анализе хоровой многоголосной партитуры песни. Амбитус партии ведущего голоса (основной контур) бывает ограничен узкими рамками. Присоединение подголоска сверху или бурдонирующего голоса снизу расширяет общий звукоряд. В многоголосном распеве лад становится более объемным по сравнению с ладовым зерном ведущего, центрального напева. Многоголосный распев в такой песне придает ладу свойства аддитивности⁶⁰, то есть лад образуется из сложения составных ладовых ячеек-интервалов.

180 $\text{♩} = 90$

А нас по До-ну, по До-ноч-кю, да по ка-ли-но - вам(ы) Мос-точ-кю...

The musical score is written for two staves. The top staff contains the vocal melody, and the bottom staff contains the piano accompaniment. The tempo is marked as 90 beats per minute. The lyrics are written below the vocal staff. The music is in a 2/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of five measures. The first four measures contain the vocal melody and piano accompaniment. The fifth measure shows the vocal melody continuing with a dashed line, indicating it goes off the top of the staff, while the piano accompaniment continues on the bottom staff.

Черты аддитивности наблюдаются и в одноголосных мелодиях, где расширение амбитуса и лада образуется из цепочки попевочно-ладовых ячеек, например три секундовых концовки в былине «О Вольге и Микуле» или цепочка из шести трихордовых ячеек в песне «Завью венки».

Жил Святослав девятью лет, жил Святослав да переставился. Оставалось у него чадом милое -

мо - ло-дой Воль-га Свя - то-слав - го - вич.

Завью вен_ки. да на свят _ ки, на все свят _ ки, на праз_днич_ки. Зеркальное отражение

1 2 3 4 Модул. 5 возв. 6

I III IV III IV I

№1,8 – ядро лада:
2-6-цепочка ладовых
ячеек

амбитус (9)

а) в) г) б) ЮВ

полутон-признак модуляции в иной устоя

⁶⁰ Additivus (лат.) — придаточный, получаемый путем сложения.

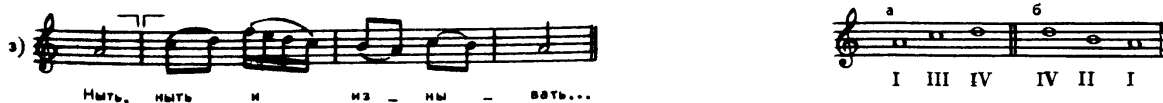
При раскрытии лада в народной песне следует исходить из принципа комплексного изучения средств художественной выразительности. В центре внимания находится выявление основ строения стиха, его интонирования и ритмики, объединенных в структурно неделимую единицу-меру.

В неделимой мелодико-стиховой строке, подчиненной ритмоформуле, признаки распетости исключаются⁶¹ (см. пример 85).

Раннетрадиционные лады

К ранним ладам относятся диатонические и ангемитонные лады-звукоряды малого амбитуса. Ведущей интонацией напевов следует признать интонацию зова, обращения к кому-либо (силам природы, миру растений и животных, к человеку).

К диатоническим ладам в объеме терции, кварты относят напевы плачей, обрядовых песен с действием, календарных.



⁶¹ По комплексному принципу анализируется песня в целом. Если в песне есть распетость — мелодическая, стиховая или ритмическая, — от нее следует освободиться. Это позволяет определить основы напева лада песни (см.: Руднева, 1978).

Эти же лады выступают в расширенном амбитусе с незаполненной (а потом и заполненной) субкварттой.

Расширение амбитуса звукоряда вверх с захватом IV, V, VI ступеней во многих песнях рассматривается как результат мелодического распевания, что не меняет существа лада-основы.

Ангемитонный трехступенный звукоряд в теории музыки часто называют трихордом. Он состоит из малой терции и большой секунды вверх в интервале чистой кварты (см. пример 192 а — д).

Значительно реже встречается следование интервалов — большая секунда плюс малая терция вверх. Такой трихорд образуется либо внутри напева диатонической кварты, либо как побочный к основному трихорду в напеве с квинтовым амбутосом.

Трехступенная ангемитоника проявляется в разных песнях не в одинаковом качестве. Это либо чистая кварта, изнутри заполняемая малой терцией и большой секундой, либо сплав из двух обособленных ячеек малой терции и большой секунды, либо сцепленные изнутри чистая кварта и малая терция с одним общим устоем Т-I, либо многоустойный лад, в котором значение каждого из трех звуков в качестве тонического устоя настолько выравнено, что в непрерывном следовании повторяющейся мелодии трудно определить приоритет какого-либо из них.

В мелодиях песен с ангемитонной ладовой основой могут быть и четыре звука в амбитусе кварты, где полутон внутри малой терции к Т-III (реже к Т-I) часто играет роль вспомогательного или проходящего звука (пример 191 е). В других случаях появление второго звука внутри малой терции при ангемитонной основе либо показывает смещение или ослабление двигательного устоя, либо выявляет двойную функцию лада — сочетание ангемитоники с диатоникой (192 ж, з).



Трех-, четырехступенная ангемитоника бывает и в амбитусе квинты и сексты. На прилагаемой таблице звукорядов можно увидеть их различное ладовое заполнение в зависимости от того, какой звук ряда является тоникой — Т-I лада.

194 Ангемитоника

I	III	IV	I	II	IV	I	IV	V	I	II	V	I	III	V	I	III	IV	V	I	II	III	V	
VI	I	II	VII	I	III	V	I	II	VII	I	IV	VI	I	III	VII	I	II	III	VI	I	II	IV	
V	VII	I*	V	VI	I	IV	VII	I	IV	V	I	IV	VI	I	V	VII	I	II	VI	VII	I	III	
I	II	IV	V	I	II	V	VI	I	IV	V	VI	I	III	V	VI	I	II	IV	VI	I	II	III	VI
VII	I	III	IV	VII	I	IV	V	V	I	II	III	VI	I	III	IV	VII	I	III	IV	VII	I	II	V
V	VI	I	II	IV	V	I	II	IV	VII	I	II	IV	VI	I	II	V	VI	I	III	VI	VII	I	IV
IV	V	VII	I	III	IV	VII	I	III	VI	VII	I	III	V	VII	I	III	IV	VI	I	III	IV	V	I
I	II	VI	I	V	VI	I	III	VI	I	IV	VI												
VII	I	V	IV	I	II	III	I	IV	V	I	II												
III	IV	I	III	VII	I	III	V	I	III	VI	I												

* I ступень в качестве верхнего устоя в русской народной музыке — явление крайне редкое.

Во многих песнях с трехступенной ангемитонной ладовой основой, при звуковом амбитусе до сексты и шире, наблюдается соединение двух-трех трихордов, образующих ладовую переменность; при диатоническом заполнении звукоряда они сохраняют трихордовую ладовую основу (малая терция плюс большая секунда).

Свадебным песням присущи сложные ангемитонные ладообразования, в которых при исходной трехступенной основе ангемитоника уже четырехступенна. В одних случаях это получается в результате сочетания двух и даже трех трихордов, в других — нерасчлененная четырехступенная ангемитоника проступает как лад.

196 Медленно

а) Не бы-ло вет-ру, не бы-ло вет-ру-вдруг на-вя-ну-ло, вдруг на-вя-ну-ло.

VI I II III IV а) б) I

т.т. 5-8

б) Прой-ди, Ка-тя, го-рен-кой, Исклещенный +
Топ-ни, ра-дось, но-жень-кой. I общий тон ре

♩ = 92

а) А тру-би-ли тру-бушки ра-но по за-ре, ра-но по за-ре.

а) б) в) г) I III I

Приведенные ниже напевы песен, основанные на трех-, четырех- и пятиступенной ангемитонике, показывают, насколько разнообразны сочетания звуков в попевах ограниченного амбитуса и как различны формы многоустойности этой ладовой системы. Следует отметить исключительную интонационную выразительность звуковых сочетаний, музыкальных «слов», составляющих напев в целом, как обобщенный художественный образ.

198 ♩ = 89

а) Ра-но, ра-но тро-е ку-рей пе-ли, ай, ра-но, ра-но тро-е ку-рей пе-ли. ♩ = 76

I

б) ♩ = 152

Как по-шел чи-жик вдоль по у-ли-це, чи-жик, чи-жик, чи-жи-чек мой... I III IV V

Медленно

в) 

Уж ты ель (и) мо - я, е - лш - ка... V VII I III

г) 

Рас - хо - ро - ша рас - те - ря - ше - нь - ка... VII I III IV

В терцово-квартовых узкообъемных и более широких (квинтовых, секстовых) мелодиях с мажорным и минорным наклоном внутри мелодической строфы проступает секундовая переменность как прием развития мелодической много-строфности с циклической сменой устоев. Смена устоев от начала к концу строфы или от середины одной строфы к середине второй (где наступает конец песни) — интереснейший прием мелодического развития в хороводных песнях (см. пример 45).

а) 

Эх, Ма - ша, да Ма - ше - роч - ка мо - я, эй, да Ма - ша, че - го с ли - чи - ка .ху - да, эх, Ле - ли, ле - ли ле, эх, да ле - ли, ле - ли, ле - ли, ле - ли ле. I

б) 

Ле - та - ла па - ва че - рез ду - бро - ва. Ще - д - рый ве - чер! I II III

в) 

Се - ле - зе - нь у - ти - цу за - го - нял, се - ле - зе - нь се - ру - ю за - го - нял. III II I VII



IV III II I



IV III II I

Роль квартовых
и терцовых сочетаний
в процессе образования
квинтовых тонических
устоев

Особое место в системе ладообразований рубежа первого и второго исторических стилиевых пластов занимают песни, в которых происходит процесс поисков, раскрытия и утверждения нового двигательного устоя Т-V через сцепление двух квартовых ячеек внутри квинты, когда мелодия более определенно опирается на крайние звуки квинты (I и V) или когда образуются секундовые сдвиги, и нижний звук амбитуса (VII—IV), хотя бы на время, становится тоническим устоем (первой ступенью микролада).

а) $\text{♩} = 76$
Ти-мо-ня му-жик на-бо-га-тый, Ти-мо-ня му-жик та-ро-ва-тый. I

б) $\text{♩} = 76$
За-ре-кой о-гонь го-рит. I

в) $\text{♩} = 80$
Да-ла-лынъ, да-ла-лынъ по-я-и-чень-ку!

г) $\text{♩} = 88$
Уж вы го-ры, вы мо-и... I - - IV
I - - IV -

д) $\text{♩} = 76$
За-пы-ли-ли все мо-и до-рож-ки.

ж) $\text{♩} = 142$
Ко-ма-ри-ки, хо-ма-роч-ки мо-и... I - - IV
I - - IV -

з) $\text{♩} = 76$
А вы, де-вуш-ки, по-пля-ши-те, а мо-ло-душ-ки, по-иг-рай-те.

и) $\text{♩} = 76$
Эх вы, са-доч-ки... I VII I

Квинтовые двигательные устои выявляются и через скрещивание двух партий в различных комбинациях, и в разнообразных перемещениях тонических акцентов вплоть до перемещения устоев на терцию вверх и — чаще — вниз.

198

$\text{♩} = 136$

Ой ты лю-буш-ка, су-да-руш-ка мо-я, ой ли, ой лей, а ли-ли,
а ли лей, ле-ли, ле-шунь-ки, как при-е-дешь ты эи-мо-ю ко мне,
пог-ляди, ду-ша-ра-дость, на ме-ня, ой ли, ой ли, а ли ли.

VI I II III

Наблюдается расширение амбитуса мелодии вверх до VI (с захватом VII ступени и смещение нижней опоры с субкварты на субтерцию. Опевание тонического устоя Т-I сверху и снизу терциями придает мелодии новые контуры, в которых терцовый двигательный устой часто переходит в положение Т-II или Т-I.

200 $\text{♩} = 144$

а)

Ра-да, бо-же, что пе-ре-ле-те-ла... I III V

Не очень медленно

б)

Э, звон ко-ло-кол, звон ко-ло-кол во Ев-ла-ше-ве-се-ле.

VI I III IV

в) $\text{♩} = 92$

Ли ко-ло-де-зя, ли сту-ден-но-го... Дым-но...

I III IV V I II III

г) $\text{♩} = 132$

Бла-го-сло-ви, ма-ти, весну за-кли-ка-ти. — Бог бла-го-сло-вит...

I III IV V I II III

Напевы, в которых тонический устой опеваётся сверху и снизу через терцовые опоры (III и VI) или укрепляется временно в качестве основного устоя на этих ступенях, характерны для свадебных и хороводных, вышедших из цикла свадебных песен.

201 Умеренно

а) На мо-ре у - туш - ка ку - па - ла-ся, на мо-ре се - ра-я...

б) Ах ты, По - ра, Па-ра-ша, По - ра бо-ла ру-мя-на - я.

А - ли-ле, ай ли, ли - ли, а ли-лей, а-ли ли - ли.

VI VII I III IV

I III - V

В песнях с определившейся квинтовой тоникой I—V встречаются запевочные вступления, начинающиеся с терцового тона; он как бы изнутри расшатывает мелодию, расставляя по краям амбигуса опорные тоны I и V ступеней. Как правило, это песни, вышедшие из цикла свадебных и утвердившиеся в лирических и хороводных песнях. Напевы их близки к напевам свадебного цикла (пример 201 а, б). В мелодии только намечаются двухсторонние опорные тоны, образующиеся путем опевания терции и настраивающие ухо на квинтовость. С другой стороны, такой отправной терцовый тон уже как бы предвещает возможность утверждения терции в группе устоев лада — тоническом аккорде.

202 J=80

а) Не од - на, не од - на...

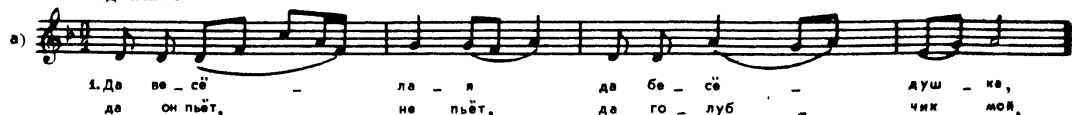
б) Умеренно Как по мо - рю...

в) Умеренно быстро Ая, во по - ле...

г) Как под ле - сом, под ле - соч - ком...

Эпоха русского средневековья была богата песнями, в которых переплетаются в едином ладовом комплексе мажорное и минорное наклонения. Это, прежде всего напевы, представленные пятиступенной ангемитоникой. Мажорное или минорное наклонение лада пентатоники (и бестерцовый тип) зависит от положения устоя (Т-1). Пентатоника как лад вбирает в себя все рабочие тоны мелодий. Последние отличаются от напевов трех-, четырехступенной ангемитоники своеобразием мелодического излома, полным охватом пяти звуков пентатонического ряда в одной, чаще в первой, мелодической строке (в запеве). Напевы в сольном и хоровом распеве отличаются угловатостью движения, расположением тонического устоя внизу, в то время как иные ангемитонные трех-, четырех- и даже пятиступенные напевы обладают мягкостью, закругленностью мелодической линии; опеваемый устой последних находится чаще всего в середине амбитуса, особенно в напевах, развивающихся на сцеплениях нескольких ангемитонных ячеек.

208 Подвижно

а) 

1. Да ве-се, ла-я, да бе-се, душ-ка,
да он пьет, не пьет, да го-луб, чик-моя,



где ба-мной, тюш-мла, ка-дой, пьет, шлет. 2. Где ба-тюш-ка пьет,

б) 

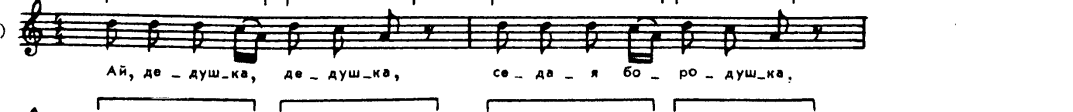
Пи-шет, пи-шет Кар-ла шведс-кий, пи-шет русско-му ца-рю; „Про-шу те-бя,



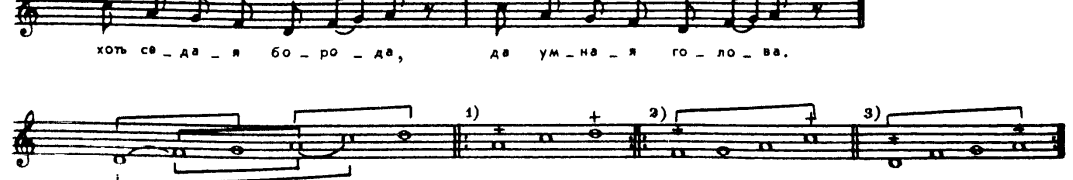
Пет-ра Пер-вый, не гне-вай-ся на ме-ня.

в) 

Ай, де-душ-ка, де-душ-ка, се-да-я бо-ро-душ-ка,



хоть се-да-я бо-ро-да, де-ум-на-я го-ло-ва.



1) 2) 3)

Пентатоника как ладовый пласт обнаружена во множестве песен донских казаков, значительно реже встречается в других районах страны, преимущественно там, где до сих пор широко распространена трех- и четырехступенная

ангемитоника, — в Кировской, Брянской, Смоленской, Пензенской, Рязанской областях⁶².

Интересны в этом отношении сопоставления мелодических вариантов одной песни, записанных в разных областях, с чистой (мелодической и ладовой) пентатоникой и смешанной — с диатоникой в звукоряде, с пентатоникой в ладе.

204 Умеренно

а) По-дой-ду, по-дой-ду во Царь-го-род, по-дой-ду во Царь-го-род ка-мен-ный.

б) По-дой-ду, под-ступ-лю я под ваши го-род ка-мен-ный, я под ваши го-род ка-мен-ный.

а) V VI I

б) I III I

К этому стиливому периоду относится становление квинтового тона как двигательного устоя (Т-V).

Утвердившись в паре с Т-I, он ослабил квартовый строй в ангемитонике и терцовый устой в диатонике и в трихорде.

Утверждение квинтовости, прежде всего, связывается с плясовыми мелодиями в объеме квинты в инструментальной музыке. Таковы мелодии: «Камаринская», «Во поле береза стояла» — и многие другие, с нейтральной, мажорной или минорной окраской терцового звука в пении⁶³.

205 d=60

а) Ой, ус-хо-ди-лись, толь-ко ус-ша-та-лись... I V

б) Во по-ле бе-ре-за сто-я-ла...

в) Ах, та-кой-ся-кой ко-ма-ринс-кий му-жик...

г) А ба-ры-ня, ба-ры-ня... вариант вар.

⁶² Часто пентатоника встречается в регионах, население которых находится в прямых контактах с представителями группы угрофинского населения (мордвой, мари и т. д.).

⁶³ В инструментальной музыке, особенно исполняемой на духовых инструментах, терцовый звук, как правило, носит «нейтральный» характер (нечто среднее между минорным и мажорным наклоном).



В песнях с широким амбитусом терция олиготонных ладов, уступив приоритет двигателю устоя квинтовому звуку (Т-V), утратила свое значение настолько, что стала либо выпадать из мелодических попевок и созвучий, либо, присутствуя в мелодии, терять свою определенность звуковысотности вплоть до свободного перекрашивания из мажорной в минорную (и наоборот) в напеве одной и той же песни, а порой стала звучать в хоровой партитуре одновременно, как высокая и как низкая у разных певцов и у одного и того же исполнителя попеременно (см.: Руднева, Щуров, Пушкина, 1979, с. 16, 24, 26 и т. д.).

В лирических и хороводных песнях квинта, став двигателем устоя (Т-V), расширила амбитус мелодии вверх за пределы октавы и создала предпосылки к образованию двухголосной основы напева. Возникла полифоническая канва песни, где верхний голос, выполняя функцию подголоска, опирается на Т-V и в каденции на Т-VIII (октаву к Т-I), а нижний, оставаясь основным, как бы «требует» для себя созвучия вышележащего голоса.



Значение Т-V как второго тонического устоя, важного для верхнего голоса, в песнях второго исторического пласта (XV — XVII века) настолько велико, что порой он становится главным устоем, охватывает октавный рабочий диапазон от верхней квинты до нижней, оставляя Т-I в середине амбитуса двухголосной песни. Во многих песнях квинтовый устой является исходным звуком начала напева (запева).



Во втором стилевом периоде (XV — XVII века) центральной ладовой системой становится объемный многоступенный диатонический мажоро-минор, известный под названием «обиходный лад»⁶⁴.

ГЕКСАХОРД

208 простое мрачное светлое тресветлое

соль, ля, си, до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до, ре
 ух, рех, мих, ут, ре, ми, + фа, соль, ля, фа, соль, ля

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

с крыжом с хохолком

кодирование тонов, согласий и гексахордов.

Развившись на основе ранних ладов, находясь в тесной интонационно-ладовой связи с пентатоникой, обиходный строй оформился как самостоятельный лад в молодом для этой эпохи жанре мужской лирической протяжной песни. Он наслои́лся на более ранние напевы свадебного цикла и позднее явился фундаментальной основой большого количества народных песен разных жанров, территориально охватив почти все края и области России.

Восприняв от ранних ладов принцип попево́чного плетения мелодии, обиходный строй оказался мобильным в деле становления новых форм подголосочно-полифонического многоголосия.

В народных песнях с обиходным ладом центральный гексахорд, как правило, всегда заполнен, чего нельзя сказать о первом и четвертом согласиях, часто

⁶⁴ Русской музыке письменной и устной традиции эпохи средневековья свойственна национальная природа попевок по системе согласий: простого, мрачного, светлого, тресветлого, высокого (выше тресветлого) и низкого (ниже простого) (см.: Бражников, 1972, с. 312). Особенность системы та, что три звука (на целотонных интервалах) в каждом согласии имеют свою позицию. Все двенадцать тонов, как «в строю, рассчитываются на первый, второй, третий». Ступени с одинаковыми названиями, повторяясь на октаву вверх, находятся в согласиях на разных местах. Звук *соль* — первый в простом согласии — стоит на втором месте в светлом; звук *ля* — второй в первом — повторится в светлом согласии на третьем месте; третий звук простого согласия — *си* — занимает важное место первого тона в тресветлом согласии. Оба они, хотя «октавны» по названию, но не «октавны» по звучанию и функции: первый — *си-бикар* — высокий тон, второй — *си-бемоль* — низкий. Будучи в диатонике равноправными ступенями звукоряда, в мелодии они «хроматически» не заменяют друг друга (признак модуляции), а выполняют возложенные на них в обиходном строе функции одноладовых диатонических ступеней.

Пришедшая из Европы в XVII—XVIII вв. нотная грамота, основанная на иной теории, иной музыкальной культуре, ни в коей мере не может быть полностью применена к многовековой русской музыкальной культуре, сложившейся на другой национальной языковой основе.

Надо согласиться с выводами М. Бражникова, что мы обязаны подходить к изучению произведений древнерусской музыкальной культуры в первую очередь с мерками основной русской древнеславянской теоретической системы и лишь потом прибегать к правилам и нормам теории музыки XVIII—XX вв., заимствованной из инокультуры.

Русская народная музыка, определившаяся в своих традиционных жанрах к XVII в. на основе древней теории, выраженной в крюковой системе, продолжала и в последующие века развиваться по законам национального мышления. Это обязывает нас при анализе лада начинать с выявления основ древнерусской (действующей, а не отжившей) системы, применять теорию попевок, трехступенности согласий, неравнозначности октавных тонов, учитывать факт родства ангемитонных ладопопевок с диатоническими мелодиями обиходного звукоряда на основе общего признака — отсутствия в обеих ладовых системах интервала увеличенной кварты. Семиступенные ладообразования выявляются значительно легче и естественнее после пробы-анализа на применение ранних ладовых систем национальной традиции.

Проблема «обиходного лада» в русской музыке получает специальное освещение в следующем очерке — «Обиходный лад в русской народной песне».

представленных только одним соседствующим — третьим снизу и первым сверху — тоном, примыкающим к гексахорду.

209

I II III IV V VI VII VIII IX X XI

$\text{♩} = 52$

Сам сво-ю судь-бу... Да ты судь-ба, ты судь-ба,
ты судь-ба горь-ка мо-я, нес-част-на. Эй, да раз-не-счаст-на, да и
до... до че-го, ой, да до-че-го... че-го
же ты, судь-ба, ме-ня до-ве-ла.

Песни, построенные на обиходной диатонике, имеют и мажорное и минорное наклонения: мажорные тоники — первые звуки согласий — *соль, до* и реже *фа*; минорные тоники — вторые звуки согласий — *ля, ре*, реже *соль*.

210
*) а) $\text{♩} = 120$

Г (до)

Ты жи - ви, Рос - си - я, здрав - ствай, мать Рос - сийс - ка -

- я зем - ля, про те - бя, Рос - си - я, сла - ва

по все - му све - ту прош - ла.

III IV

У Т У Т У Т

* Г – мажорное наклонение (гораздо выше): первый тон согласия (1).
Н – минорное наклонение (ниже): второй тон согласия (2).

6) $\text{♩} = 56$

Г(соль)

- чем мо - ло - ду ма - ня сгу - бил?
 I I I
 H(ре) Да Про - ко - пье - ви - ця боль - ши е...
 де - во - ле - ле, о ра - но - не - е - е...
 I V
 H(ля) Как по трав - ке, по му - рав - ке же,
 по зе - лё - ной трав - ке...
 I V I

В народной музыкальной культуре некоторых районов, в частности Воронежской и Белгородской областей, обнаружены песни обиходного строя, состоящие из пяти согласий (пятнадцатиступенные), равных двум октавам разного наполнения.

1 2 3 4 5
 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3
 мажорный звукоряд
 1 2 3 4 5 6 7 8
 минорный звукоряд
 Вариант:
 1 2 3 4 5 6 7 8
 мажорный звукоряд
 минорный звукоряд
 Скоро
 Я си - де - ла до су - ме - рек, по - ка - зал - ся день ма - ле - нек,

по-ра до дво-ра, э, по-ра до дво-ра, ох! Не по-ра ли до дво-ра -

це-ло-ва-ти мо-лодца; Про-щей, мой ми-лой, про-щей, до-ро-гой, ой...

в) 1 2 3 1 2 3 1 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

218

Да мне ня спит - ся, толь-ка да но-че-нь-ка, да

ой, да са-ма я не зна- (я) - (я) -

Ох, э да са-ма не зна- (ё) -

ой - о - э, о (-) й, да са-ма не - е зна- а - (я) - (я) -

зна- (я)

А, ой, да са-ма я не зна -

- ю, - ю, де-в-ка, де-в-ка, о(-)х, по-ча-му да...

- а - (а) - ю, де-в-ка, да де-в-ка, ох, по-ча-му да...

- ю, де-в-ка, де-в-ка, ох, по-ча-му да...



Звукоряд из цепочки согласий (в)

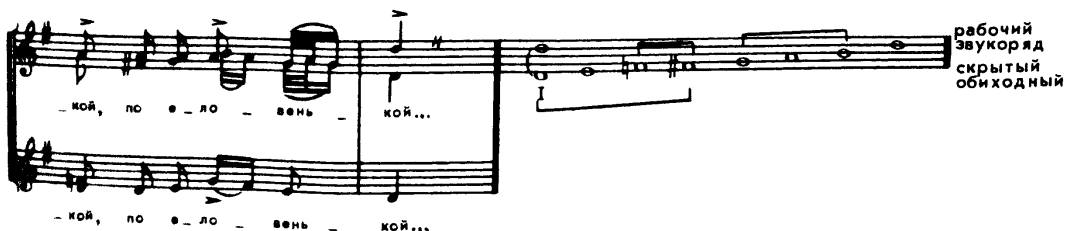


параллельные квинты

Четные согласия	ля си	до#	ре# ми	фа#	- -	нечетные согласия
	- си	до#	ре# ми#	фа#	соль# -	
	- -	до#	ре# ми#	фа#	соль# ля#	
	ля си до# ре# ми# фа# соль# ля#					

Попевоочный принцип голосоведения показывает богато развитую переменность функций опорных тонов с их двигательными устоями разного интервального состава. Наблюдается переокраска ступеней, придающая мелодии характер одноименной семиступенной мажоро-минорности, поскольку двухоктавный ряд пятисогласной диатоники как бы «стягивается» в узкие тесситурные рамки диапазона человеческого голоса, поющего песню на одном звуковысотном уровне, опевающего переменные высоты III и VI ступеней сдвоенной семиступенной гаммы. Тенденция подмены высоких и низких ступеней остается явно диатонической, ибо изменяющиеся ступени в одинаковой степени равноправны.

212 Плавно, медленно $\text{♩} = 47$
Одна



Ведущее двухголосие в обращении:

Ой, я по то - не - н(и) - кой, я по то - не - н(и) кой, по е - ло - вень - кой...

Я по то - не - н(и) - кой, я по то - не - н(и) кой, по е - ло - вень - кой...

Оригинальный звукоряд - открытый.

Сольный запев звучит в минорном наклонении, а хоровая часть строфы — в мажорном, в одной тесситуре низких женских голосов, но распознать обиходный лад нетрудно, если первую запевную часть вынести на октаву вверх по отношению к хоровой второй половине. В таком положении запевная часть будет звучать естественнее и намного мягче.

214 Запев
♩ = 100

Оригинал

Что - то тяж - ко, ой, да что - то ваш - ко жить без ми - ло - го друж - ка, а ой,

Хор

вы по - ди - те при - ве - ди - те, ох, ко - го ве - р - но я ж да люб - лю.

9/11 ст.

Вынесение запева на октаву вверх

Запев

1) Что - то тяж - ко, ой, да что - то ваш - ко жить без ми - ло - го друж - ка, а ой,

2) вы пойд - те при - ве - ди - те, ох, ко - го ве - р - но я ж да люб - лю.

Диатонические звукоряды

Звукоряд запева

1) 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Звукоряд хоровой части строфы

2) 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Общий звукоряд

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

Также естественно запев может прозвучать в основной редакции, если его споет в высоком регистре тенор, а хоровую часть споют низкие женские голоса; в этом случае двухоктавность пятисогласной обиходной диатоники будет отражена полностью посредством тембровых красок.

Для этого периода типическими становятся и семиступенные лады преимущественно с низкой VII ступенью. В русских народных песнях преобладают напевы в миксолидийском, эолийском и дорийском ладах.

Для устойчивых семиступенных ладов характерно расширение амбитуса мелодии вверх за пределы октавы. Основной тон опускается вниз на первый или второй звук амбитуса; в качестве тонического устоя начинает закрепляться терция (I, III, V), хотя ее присутствие в мелодии придает ладу только окраску мажорного или минорного наклонения.

216

♩ = 76

а)

Го - луб_чик мой си_зо_бе_ло_кры - лый, го_луб_чик мой си_зо_бе_ло_кры - лый...

Дорийский лад

б)

Соли_це всхо_дит и за_хо - дит, а в_тюрь_ме мо_ей тем - но.

Дни и но_чи ча_со_вы - е сте - ре - гут мо_ё ок - но.

Эолийский лад

I VII VIII IX

а)

♩ = 84

Во го_ро_де Та_ль_и_я - не'' бо_га_тый царь жи - вет.

Во го_ро_де Та_ль_и_я - не'' бо_га_тый царь жи - вет.

Фригийский лад

I II III IV V VI

На примере 218 видна естественная взаимозависимость пяти натуральных ладов и обиходной диатоники, заметна взаимоперемежность высотности одних и тех же ступеней в разных звукорядах.

218

Миксолидийский (1)

Ионийский (3)

Миксолидийский (1)

Дорийский (4)

Эолийский (2)

Дорийский (4)

Эолийский (2)

Фригийский (5)

В данном примере показаны пять согласий равные пятнадцати ступеням двухоктавного значения (два разных лада при общей единой тонике).

Множественность напевов в миксолидийском и дорийском ладах, особенно в народных лирических песнях, объясняется тем, что эти лады отличаются друг от друга только терцовыми ступенями мажорного или минорного наклонения. Легко скользящая терция, поднимаясь и опускаясь в мелодии одной песни, позволяет ей формироваться в переменном одноименном миксолидийском мажоре и дорийском миноре.

Высокая VI ступень дорийского лада легко переходит в низкую VI эолийского минора, и наоборот, а в напевах минорного наклонения с низкой VI ступенью

встречается перекраска второй ступени в низкую, характерную для фригийского лада.

219 $\text{♩} = 68$

Ой вы го-ры, го-ры, да го-ры Во-ро-бье... ох, Варабьяски-е, вы го-ры...

VII I II II III IV V VI

Фригийский минор встречается редко. Чаше фригийская секунда появляется при сдвиге тонального устоя вниз на VII или на VI ступень.

220 $\text{♩} = 60$ Запев Хор

1. Со - ло - вей мой смут - ный, да смут - ный, не - ве - сёл. Он го - ло - вуш - ку по - ве - сит,
- Ой, кле - вал бы я за - реи,

Запев 2-й

зер - но не клю - ет. 2. Го - ловку по - ве - сит да зер - но не клю - ет.
да во - люш - ки нет,

лад VII I

I V IV V VII VII IX I II I II VII I^b III IV V I VI

Звукоряд и лад миксолидийский - мажор устои соль-ре
дорийский - минор I V
отклонение во II ступень

пентатоника рассредоточенная

I V I II V I I

в. голос I н. голос

Так, в напевах с определившейся одной высокой или низкой изменяющейся ступенью при двухустойной тонике (I—V), перекраске или изоляции подвергаются звуки II и III ступени снизу и VII и VI сверху. Переменность, ладовые отклонения и даже модуляция в таких случаях бывают секундовые: вверх для мажора на II ступень, вниз для минора — на VII.

Здесь невольно напрашивается сопоставление народных семиступенных диатонических ладов (миксолидийского, эолийского, дорийского, фригийского) с двенадцати- или пятнадцатиступенным обиходным строем, где переменность

высоты одной и той же ступени — III, II, VII, VI — и ладов мажорного или минорного наклонения происходит внутри основного лада.

221

а)

Ох, как по ре - ченью го - го... вот го - го - люш - ка плы - вёт,
Ой, да лю - ли, спо - лю - ли, да вот го - го - люш - ка плы - вёт.

б)

А де - те - ла па - ва, па - ва из... а всё из по - ля...

В песнях, распетых на полном рабочем звукоряде из семи-восьми звуков, во многих случаях проступают следы ранних «трихордов» в виде мелодических попевок внутри широкой мелодии или в качестве ладовых микроустоев в рассредоточении, появляясь попеременно на концах мелодических построений.

222

ты вос - пой - ка, ты вос - пой, жа - во - ро... жа - во - ро - но - чек, ты вос - пой - ка ве - с - ной, ты вос - пой - ка зи - мой,
вес - мой на про - га... на про - га - лин - ке...
зи - мой на про - та... на про - та - лин - ке...

попевка - лад

V VII I
трихорд
тоники

Двухустойность тоники I—V в обиходном строе и в народных ладах способствовала развитию подголосочной полифонии в песнях с двухголосной мелодической основой, где каждый голос развивается самостоятельно, но не может существовать один без другого. Квинтовая основа характерна для протяжных, лирических, хороводных песен в характере шествия.

В плясовых мелодиях квинтовое обрамление выполняет гармоническую функцию. Гармония заложена в непрерывном звучании бурдонирующего квинтового устоя, который соотносится с опорными тонами (Т и V или Т, V и III). Невозможно позднее бурдонирующая квинта сменилась подвижным басом (I—II—VII). С появлением в быту гармонике функции тоники, субдоминанты и доминанты определились вполне отчетливо, сперва только ходами в басах, а потом сменой аккордов I, IV, V ступеней лада (см.: Мирек, 1979).



Слуховая настройка на попевки и созвучия традиционного фольклора долгое время исключала из мелодии и вертикалей многоголосия «конфликтующие» одноименные ступени. Исполнители как бы предоставляли слушателю право заполнять в слуховом восприятии пустую квинту произвольной терцией мажорного или минорного наклонения.



Но как терция доминанты высокая VII ступень лада в гармонии мажора и минора укрепились в народных песнях, преимущественно в городских, в XVIII—XX веках (не без влияния западноевропейской профессиональной музыки).

С развитием бытовой кантовой и городской песенной культуры и инструментальной музыки и введением темперированного строя в народных песнях оформились новые контуры мелодии, формы многоголосия, ладовое мышление гомофонно-гармонического склада с трехустойной централизованной тоницей I, III, V. От каждого из тонов трезвучия развилась мелодическая линия настолько самостоятельная, что вместе три голоса образовали трехголосную партитуру с определенными функциями: ведущий голос, втора и подвижный функциональный бас ⁶⁵.

Гармонический и восходящий мелодический минор, ионийский мажор — лады с высокой VII ступенью, с модуляциями в тональности первой степени родства — придали ведущей мелодии верхнего голоса новое направление. Оно заключается в опевании главных трезвучий и в плавных переходах в параллельные тональности, требующих от остальных голосов гармонического подкрепления, параллельного движения второго голоса.

225 Довольно медленно



⁶⁵ Этот же принцип лег в основу восточнославянской инструментальной трюистой музыки.



Однако во многих песнях этого склада проступают признаки ранних ладовых систем; заметно стремление удержать в секвенциях и вариациях попевочную основу даже с признаками обиходной переменности одноименной ступени, несмотря на темперацию в строе и функциональную гармоническую основу в сопровождении с ходами баса по первым тонам трех согласий — *фа, до, соль*. Наблюдается, помимо утвердившейся параллельной терцовой, тенденция к секундовой переменности, унисонные ходы при смене тональности и, что особенно заметно, стремление удержать в каденции унисонную тонику, позднее замененную полным аккордом как в хоровом пении, так и в инструментальном сопровождении.

Локальные ладовые особенности

Локальные лады, бытующие в фольклорных очагах разных районов страны, все больше и больше привлекают внимание исследователей. В первую очередь слушателей поражают песни, распеты в нетемперированном строе на увеличенных звуко-рядах. Напевы эти широко распространены в Курско-Белгородской зоне.

226

а) $\text{♩} = 76$

В го - ро - де зво - ны з - во - нят...

б) $\text{♩} = 66$

Со - ло - вой ку - ку - шеч - ку, ох, спод - го - ва - ри - вал...

в) $\text{♩} = 96$

Зе - лё - ный ду - бо - к, зе - лё - ный ду - бо - к, ли - па зе - ле - не - е.

г) $\text{♩} = 96$

Там та - та - ре и - шли, ох, та - та - та - (о) - ре ш - ли, о - ни ко - вы - ы - лу жгли...

Находясь на первом звуке ряда, основной тон по-разному соотносится с остальными звуками тритона. Он то чередуется с переменным устоем на II ступени, то откликается на двигательный устой III ступени (Т-III), то решительно уступает переменности третьего и четвертого звуков увеличенного тетрахорда, а порой замыкается в неподвижной рамке бурдонирующей увеличенной кварты, выдерживаемой крайними голосами ансамбля, в то время как средние, варьируя

мелодию внутри кварты, наполняют ее терпкими секундовыми сочетаниями из целых тонов.

В зависимости от положения основного тона в звукоряде меняется ладовая окраска. Стоит только основному устою Т-I переместиться с первого на второй звук ряда, как в напеве выступают признаки миксолидийского мажора — низкая VII ступень — и мажорного наклонения — III ступень (VII—III).

Если принять во внимание исполнительскую манеру певиц сбрасывать вниз на большую секунду долгую тоническую конечную унисонную ноту и тенденцию к расширению амбитуса вверх еще на одну большую секунду, то в ансамбле будут звучать пять, а то и все шесть тонов целотонной гаммы.

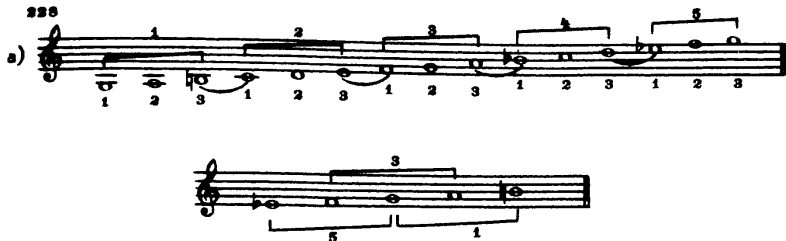
Закономерность образования такого лада в русской песне мы склонны устанавливать, исходя из богатых возможностей обиходной диатоники. Стреттное наложение двух согласий на одном звуковысотном уровне таким образом, чтобы общие октавные названия ступеней (соответственно одинаково звучащие) совпадали, способствует образованию звукоряда увеличенной кварты — тритона, которого нет в диатоническом природном звукоряде (см.: Кушнарев, 1958, с. 314—358).

В пятисогласной диатонике стреттное наложение трех согласий при совпадении одного общего названия и октавного тона способствует образованию звукоряда увеличенной квинты.

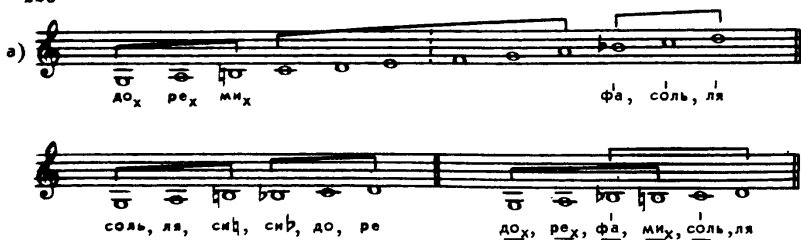


При современном состоянии звукозаписывающей техники (многомикрофонная запись) мы имеем возможность более точно фиксировать напевы с переменностью указанных выше ступеней в одноголосии по горизонтали, в многоголосии и по горизонтали, и по вертикали одновременно в разных голосах. В нашем примере происходит смена III ступени, наблюдаются совмещения и переливы высокой и низкой терции и сексты.

Во всех этих случаях также можно усматривать природу обиходного диатонического строя, в первом случае состоящего из четырех, во втором — из пяти согласий. Для этого достаточно совместить верхние гексахорды или октаву с нижними так, чтобы все названия совпадали.



Возможно сцепление первого и четвертого согласий на одном звуковысотном уровне. В этом случае *си-бемоль* из четвертого согласия окажется по высоте ниже *си-бекара* из первого.



Наглядным примером такого сцепления является запись уральского варианта песни «Я по жердочке шла» (пример 213). Мы приводим еще одну песню с аналогичной ладовой структурой:

230 $\text{♩} = 68-72$ Все

а)

Эх, си - дит, си - дит Ё - р - ша в о - ре - хо - во - м ку - с - ту, ох,
гры - зеть, гры - зеть Ё - р - ша, ах, о - ре - хо - ву зе - р - ну, ды...

Звукоряд с хроматизмами III и VI ступени

б)

Наложение верхних согласий на нижние

в)

К числу локальных редких образцов относятся напевы в объеме уменьшенной квинты. Они обнаружены в Лузском районе Кировской области, в Архангельской и Курской областях.

231 $\text{♩} = 132-144$

Свет - ла - я грид - ня, свет - ла - я грид-ня, да Ва - силь - ба-на...

VII I

Рабочий звукоряд этого лада своеобразен. Второй тон обладает различными ладовыми функциями. Часто он вместе с первым и третьим образует дорийскую

группу (терцию-секунду), но в песне из Курской области II ступень дается в своем диатоническом и перекрашенном виде.

232 Подвижно

Те - п - ла во - да во ко - ло - де - зе, да там сто - я - ла,
ой, ле - ли ли - ле - ли, да ой и ле - ли, там сто - я - ла.

I II II III IV V

Несколько труднее определить родственные связи малообъемных напевов с ячейками попевочных согласий; во всяком случае, некая преимущественная связь между ранними и поздними ладами заметна. Приводим различные напевы с ярко выраженными полутоновыми ходами в верхних и средних голосах на более или менее определенной опорной основе низкого голоса.

233 Одна Двое

Ох, се - ло да Ре - пен - ка (ши), да по - се - ре - д се - ла (ши) да ка - ли - на ц - ве - ла,
у ла - ду, ла - ду, у ла - ду да мо - е (ш)..
(а) а

I II - III V

б)

Ка - к по - ш - ли дев - ки да ле - со - м по во - ду, да
у ла - (я) - ду, ла - ду, у ла - (я) - ду у ма - е - м.

Непосредственное общение с исполнителями последних песен показало как бы двухслойное ладовое восприятие ими одних и тех же песен. Певицы, воспитанные на глубокой местной традиции, выдерживают данный строй песен; молодые, прошедшие школьную выучку и впитавшие интонации современных напевов, более склонны к простой диатонике мажоро-минорных ладов.

Богатые собрания песен, записанных посредством фонографирования, охватывающие разные области русского населения нашей страны, позволяют нам установить многообразие ладовых систем в народном творчестве. Они как бы призывают теоретиков заняться изучением законов, «коими движется народное пение» именно в области ладового мышления. Важно установить связи между разнообразными, разрозненными явлениями, вывести более или менее стройную систему общности и различия в ладах на примерах сопоставления большого количества вариантов песен, несомненно имеющих общую структурную основу не только в стихе, ритмике, строфике, но и в мелодике и ладе (Христиансен, 1976, № 253, 268, 442).

Опыт сопоставления записей, сделанных на протяжении двухсот лет, позволяет извлечь некоторые исторические данные о жанровом и стилевом разнообразии дошедших до нас из далекого прошлого богатейших сокровищ народного творчества.

Обиходный лад в русской народной песне

I

В трудах исследователей русского музыкального искусства неоднократно отмечалось воздействие музыки устной традиции на музыку письменной традиции (см.: Одоевский, 1956; Разумовский, 1917; Успенский, 1965; Скребков, 1969; Бражников, 1972).

С профессиональным искусством письменной традиции можно знакомиться по документам глубокой давности; музыкальный фольклор в публикациях появился с опозданием, по меньшей мере, лет на триста. В настоящее время имеется огромное количество произведений народного музыкального творчества, зафиксированных разными собирателями с максимальной добросовестностью. Это позволяет вести «встречное» исследование особенностей национального характера обеих культур с позиций раскрытия в народных русских песнях элементов музыкально-поэтического языка русского народа, ранее обнаруженных в произведениях письменной традиции. Важнейшим неисследованным участником является проблема обиходного лада — основы мелодики письменной традиции⁶⁶, — замеченного в народных песнях, но еще совершенно не изученного⁶⁷. В настоящей статье излагаются некоторые результаты исследования обиходного лада в народной музыке.

Понятие «обиходный звукоряд» и «обиходный лад» сливаются воедино, подобно тому как в песнях древнего слоя понятие ангемитоники подразумевает и звукоряд, и лад⁶⁸.

Обиходный звукоряд — это диатоническая гамма, состоящая из двенадцати ступеней, на звуках которых формируется широкая распевная мелодия. В произведениях устной традиции он представлен достаточно богато и разнообразно.

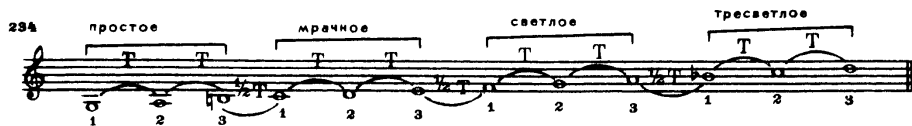
⁶⁶ Термин «обиходный» означает «постоянно употребляемый по заведенному порядку». «Обиходный лад» установлен в древнерусской теории музыки, как руководство к самостоятельному усвоению повседневно исполняемых произведений письменной традиции.

⁶⁷ Хотя теория была извлечена из практики изучения произведений письменной традиции, не следует думать, что народная песенная культура произошла от культовой. Следует помнить, что народное музыкальное искусство не было подвергнуто фиксации и изучению вплоть до середины XVIII в.

⁶⁸ Звукоряд — поступенное графическое изображение тонов, составляющих лад, но определяется лад только качеством сопряжений интервалов данной системы (Асафьев. Интонация, с. 10).

В понимании обиходного звукоряда мы придерживаемся первичного его толкования Иваном Шайдуром⁶⁹, представленного в различных азбуках и публикациях исследователей⁷⁰.

Исходная позиция нашего понимания обиходного звукоряда — признание двенадцатиступенной диатонической системы звуков, организованных в четыре согласия. Каждое согласие включает три звука в поступенном движении по большим секундам⁷¹. Согласия отстоят друг от друга на интервал малой секунды. Звуки четырех согласий, следуя по шкале вверх, образуют звукоряд от *соль* малой октавы до *ре* — второй.



Важно иметь в виду и вторую, установленную нами, особенность: четыре согласия не просто следуют друг за другом в восходящем порядке — важнейшим центром всего звукоряда является второе и третье согласия, что подтверждается названием обоих по контрасту — «мрачное» и «светлое». Они образуют компактный гексахорд. К этому центру примыкают добавочные согласия: снизу — первое, «простое», а сверху — четвертое, «тресветлое». Оба имеют производные от основных названий, особенно четвертое. Важно, что названия ступеней тоже повторяются вверх и вниз парами (см. пример 208).

У обиходного звукоряда есть обязательные признаки — звуки *си-беклар* в простом и *си-бемоль* в тресветлом согласиях.

Примечание I. Согласия, выписанные на нотном стане по вертикали одно за другим, показывают квартные соотношения между одинаковыми номерами ступеней. Первые — *соль*, *до*, *фа*, *си-бемоль*; вторые — *ля*, *ре*, *соль*, *до*; третьи — *си-беклар*, *ми*, *ля*, *ре*.

Примечание II. Пять тонов в согласиях третьем и четвертом повторяют в октаву пять тонов первого и второго согласий. Тоны октавы по названиям, но не октавы по функциям, по соотносимости и ладовой значимости.



В песнях центральный гексахорд всегда заполнен. Расширение амбитуса происходит в сторону тресветлого согласия весьма скупое, а в сторону простого — более щедро. Наблюдается это чаще всего в хоровых партитурах, где голоса расходятся: верхний принимает на себя функцию подголоска, а нижний развивает основу напева⁷².

⁶⁹ Иван Шайдур в конце XVI в. теоретически обосновал двенадцатиступенную диатоническую певческую гамму по принципу соединения согласий, закрепив за звуками определенные названия из общеевропейского кода: *ут*, *ре*, *ми*, *фа*, *соль*, *ля*.

⁷⁰ Например: Разумовский Д. Церковное пение в России. — М., 1917. В личной библиотеке автора настоящей статьи имеется рукописная азбука, полученная из дер. Нюхча Беломорского р-на Карельской АССР.

⁷¹ Группировка двенадцатиступенной гаммы по сцепленным тетрабордам в народных песнях не нашла своего выражения. Мало того, этот признак лада должен быть исключен из употребления, как неверный.

⁷² Многое зависит и от положения тоники, она преимущественно находится в зоне мрачного согласия.

a)

б)

в)

г)

д)

е)

Напевы с обиходным звукорядом, закрепленные в азбуках и учебниках певческой грамоты по крюкам с киноварными пометами в диапазоне *соль* — *ре*², на практике поются в любой удобной певцам звуковысотной настройке.

a) настройка голоса
ут ре ми фа соль ля соль фа ми ре ут

б) фа ре соль ля фа фа соль ля фа ля соль фа соль фа ми ре
 ля фа соль фа ми ре ут ре фа соль ля соль фа ми ре

в) бес - смер - тный тво - рец, о - бла - да - тель,
 ро - ди - тель не - бу и зем - ли...

В целом обиходный звукоряд воспринимается как певческий не темперированный строй, не прикрепленный к абсолютной звуковысотности ступеней, обозначаемых нотными знаками в звукоряде.

Обиходный звукоряд, с явными признаками *си-бекар* внизу и *си-бемоль* вверх, не такое уж редкое явление в народном творчестве. В нашем распоряжении находится свыше двухсот песен, извлеченных из различных печатных и рукописных источников от В. Трутовского до наших дней. Территориально песенные образцы охватывают северные, среднерусские и южные области страны, Сибирь и Приуралье. В жанровом отношении они разные: в них представлены лирические, свадебные, хороводные, плясовые, эпические песни, поздние городские и мелодии русских композиторов.

II

Обиходный лад отличается от многих других наличием в нем разных тоник. Прежде всего, в нем отмечается двуплановость ладовой окраски, возможность существования внутри единого широкого звукоряда напевов с мажорным, минорным и мажоро-минорным наклонениями.

Тонические устои в большинстве случаев находятся на *до* (мажорное наклонение) и *ре* (минорное) «мрачного» согласия; немало песен, особенно хоровых, в которых устои опираются на звуки простого согласия — *соль* (мажорное наклонение) и *ля* (минорное).

238



Значительно реже встречаются устои на звуках светлого согласия, например *фа*, *соль*⁷³. Тоническая опора на третий тон согласия (*си* или *ми*), зафиксированная в произведениях письменной традиции (см. напевы третьего гласа), в народных песнях явление редкое; мелодии в объеме уменьшенной квинты встречаются на русском Севере.

Замечено, что во всех песнях, распетых на широкоохватной гамме обиходного строя, действенное ядро мелодии сосредоточено в центральном гексахорде⁷⁴.

⁷³ Они не столь самостоятельны и выступают лишь тогда, когда мелодия возносится в светлое и тресветлое согласия.

⁷⁴ В этом, как нам кажется, кроется сущность русской распевности, идущей от заполнения центра диатоники к подголосочности верхнего согласия и ладовой фундаментальности хорового распева с опорой на мрачное и простое согласия.

Для большинства народных песен с обиходным звукорядом характерно непрерывное мелодическое следование попевок. Из них в конечном счете складывается музыкальная строфа, неоднократно повторяемая с разными стихами. В каждой мелодической попевке выделяется микроустой, на момент принимающий на себя функцию тоники (равнозначно тому, как в слове или группе слов стиха выделяется один ударный слог). Из этих микроустоев складывается ладовая ячейка⁷⁵.

В песнях, в процессе следования попевок, образуются более или менее сложные перемены функций звуков, получающих временное преимущество микроустоев⁷⁶. В традиционной теории музыки в этом случае усматривают ладовую переменность семиступенных родственных ладов. (См. пример 239 на стр. 143).

По нашим же наблюдениям, в напевах с обиходным строем нет ладовой переменности, есть переменность устоев внутри одной широкоохватной системы. Такая переменность не переводит мелодию из одного лада в другой и обратно; она ведет ее по устоям микроладов-попевок, следующих одна за другой к исходному ладовому устою песни Т-I⁷⁷:

240

У-ро-ди-ла-ся я, как бы-ли-ка в по-ле, мо-я мо-ло-дость про-шла у лю-дей в не-во-ле...

VI V IV III II I VI V IV I VI V IV III II I VI V IV II I

T⁸ T⁸ T⁶

Порой и последний «растворяется» в общем течении многих текстовых строф песни, вследствие отсутствия каданса в строфе, благодаря непрерывной смене устоев вплоть до конца всей песни (см. пример 237 б, в).

В широкоохватном диатоническом звукоряде микротональные устои, выведенные из попевочных звукорядов в группу устоев лада, по-разному соотносятся между собой и тяготеют к Т-I всей песни. Рассредоточенные в напеве на важнейших изломах мелодии, на концах попевок или мелодических построений, они часто предстают как ангемитонные лады-зерна.

⁷⁵ Ведущими для иных ладовых структур (в любой их трактовке) являются две окраски — мажорная или минорная. Это зависит от качества сопряжений большой или малой терции с тоникой. Проследить мажорность или минорность наклонения в песнях можно, начиная с самых ранних напевов на трех нотах (мажорное согласие или минорный трихорд) и кончая современными распевами с опорой на мажорное или минорное трезвучие.

⁷⁶ Каков бы ни был лад в напеве песни, малообъемный или многоступенный, у него всегда будет три обязательных ладово-опорных устоя: тоника — «устой-покой», двигательный устой и переменный устой. Тоника дает ладу «имя», двигательный устой, заменитель тоники, управляет движением мелодии, переменный устой на какое-то время отстраняет первые два, лишая их функции устоя. В мелодиях из двух звуков какой-то один будет выполнять функции первых двух устоев. В развитой мелодии переменных устоев может быть несколько.

⁷⁷ Надо полагать, А. Серов именно это имел в виду, отрицая модуляции внутри песенной строфы (Серов, 1950, т. I, с. 87).

Немалое место в народных песнях занимают четырехступенные ангемитные ладовые основы, извлеченные из полной диатонической мелодии ⁷⁸.

В песнях с устоями Т-I—V, терцовый тон если и присутствует в мелодии, то придает ладу только определенное (мажорное или минорное) наклонение, в состав обязательных устоев лада наравне с первыми не входит ⁷⁹.

Анализ множества народных песен и произведений композиторов показали, что в напевах, рожденных в разные века, обиходный лад проявляется по-разному. Достаточно сравнить песню: «Уж ты, степь» (XVIII век), «Жаворонка» Глинки и начало арии Мельника из оперы Даргомыжского «Русалка» (XIX век) — вариацию напева частушки или «За горою у колодца» — современные песни XX века, чтобы понять, как этот широкоохватный мелодический лад шел в ногу со временем, вбирая в себя всякий раз черты и признаки нового музыкального языка, ревниво оберегая основу русского мелодизма — двенадцатиступенную диатонику — и давая ей укреплять ее.

241 $\text{♩} = 96$

а) 

з 

б) $\text{♩} = 80$

Ох, то - то, всё вы, дев-ки мо-ло-ды - е, по-смот-ришь-ма-ло тол-ку в вас.

в) Довольно медленно

Меж-ду не-бом и зем-лей пес-ня раз-да-ёт-ся, не-ис-ход-но-ю стру-ёй

гром - че, гром - че льёт - ся. Не ви-дать пев-ца по-лей, что по-ёт так гром-ко

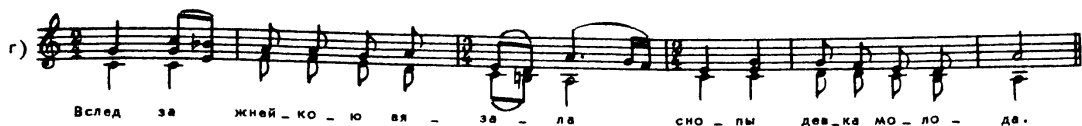
1. над по-дру-жень-кой сво-ей жа-во-ро-нок звон-кий. 2. жа-во-ро-нок звон-кий.

⁷⁸ Известно, что звукоряды пентатоники и обиходной диатоники взаимосвязаны родством строя; при варьировании мелодии они непосредственно переходят один в другой (см. пример 240). Оба имеют одинаковые признаки: отсутствие интервала увеличенной кварты, наличие обязательного ядра из трех ступеней одного согласия, от которого вверх и вниз следуют тоны соседних согласий; функциональная значимость одноименных, стоящих в разных октавах тонов тоже различна, на что указывает наложение обиходного звукоряда на звукоряд пентатоники (в скобках стоят ноты, отсутствующие в пентатонике), например:

соль, ля, (си-бикар), до, ре, (ми), фа, соль, ля, (си-бемоль), до, ре.

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3

⁷⁹ Правы были В. Одоевский и А. Серов, отвергая в народных песнях мажор и минор как ладовую систему позднейшей формации и тем самым утверждая национальный характер ладообразования в традиционной народной песне.



III

Напевы обиходного лада узнаются не только по указанным первопризнакам. Принадлежность мелодии к обиходному ладу определяется по часто употребляемым нисходящим поступенным ходам мелодии от вершины амбитуса к основному устою Т-І. Ниспадание с высоты иногда происходит ступенчатыми ходами мелодии с общим устремлением вниз. Замечено, что двигательный устой рассекает звукоряд песни на две части: в этом случае мелодия, опираясь на центр звукоряда, поочередно перекачивается в крайние согласия, а достигнув вершины, неуклонно стремится закрепиться в нижнем звуковом поле.

В песнях с ярко выраженными признаками обиходного лада в открытом или скрытом виде фигурирует секста в различном ее значении. Это и опевание тонической квинты, и ходы при смене устоев, и восходящие скачки после длительного нисходящего движения мелодии к тоническому устою или временному «микроустою», и крайние звуки каденционной формулы, и прием расширения певческого диапазона как стремление раскрыть вокальные возможности певца, наиболее выгодно звучащие в верхнем регистре, и, наконец, прием «обращения», то есть перенос мелодии на октаву из одного регистра диатонической шкалы в другой с сохранением ладовой окраски основного регистра, — все это позволяет утверждать, что секста в русской светской музыке — детище мелодического, певческого обиходного звукоряда-лада⁸⁰ (см. также 216 б, в, г).



Основные признаки обиходности в некоторых народных песнях проявляются не сразу, часто в первой строфе они отсутствуют. Только во второй или в третьей промелькнет варьированная мелодия с обоими «вводными» к центральному гексахорду звуками⁸¹.

⁸⁰ Не здесь ли кроется причина образования секстовости в русской музыке, замеченной Б. Асафьевым и показанной Л. Мазелем? См.: М а з е л ь Л. Роль секстовости в лирической мелодике // Вопросы музыкознания. — М., 1957. Вып. II. См. также начало арии Мельника из оперы А. Даргомыжского «Русалка» или «Жаворонка» М. Глинки.

⁸¹ Почти во всех сборниках мелодии песен публикуются в однострофном проведении.



В древних произведениях письменной традиции обиходный лад признается единственным, независимо от количества рабочих тонов в звукоряде, но го- словно утверждать наличие обиходного лада в напеве народной песни при отсут- вии необходимых ступеней-признаков не следует. Нужны доказательства.

Для выявления полного обиходного звукоряда в какой-либо песне приходится пользоваться приемом нарочитого варьирования с целью заполнения и расши- рения амбитуса и одновременно искать записи вариантов этой же песни с полно- обиходным звукорядом. Извлеченные из сборников, записанные разными соби- рателями в разных местах в разное время от разных исполнителей, они помогают установить истину.

Следует напомнить, что Глинка усматривал черты общности в свадебно- песне «Из-за лесу» и плясовой «Камаринская». Это действительно так. У не- общий лад, одинаковая трехмерность, нисходящее движение мелодии из одне- вершины источника:



IV

Певческая природа лада, наличие октавных названий ступеней из разных согласий позволяют создателям и исполнителям песен пользоваться приемом переброски попевок и отдельных мелодических построений из одной октавы в другую. Отчего сжимается или растягивается общий амбитус рабочих тонов от квинты до дуодецимы и шире. В этих случаях признаки обиходного лада *си-бемоль* и *си-бикар* встречаются на одном звуковысотном уровне, образуя ложный хроматизм, маскируя структуру обиходного лада.

Ниже приводятся два варианта записи песни «Затыну я речку» в разном расположении голосов. В первом случае обиходный строй обнаруживается с трудом, во втором, при тесном расположении голосов, звукоряд выстраивается в десятиступенную систему четырехсогласного обиходного лада.

245

а)

За - ты - ну - лья, да за - ты - ну - лья, за - ты - ну - лья ре - чень - ку

бы - стру - ю ты - ном, за - ты - ну - лья ре - чень - ку бы - стру - ю ты - ном.

Верхний голос

Нижний голос

б)

За - ты - ну - лья, да за - ты - ну - лья, за - ты - ну - лья ре - чень - ку

бы - стру - ю ты - ном, за - ты - ну - лья ре - чень - ку бы - стру - ю ты - ном.

Верхний голос

Нижний голос

Общий звукоряд

I II

Песни, в которых обнаруживаются скрытые признаки лада — такие, как октавные перемещения попевок, отдельных фраз, — представляют особый интерес. Они требуют двойной «реставрации» ладового замысла: заполнения пустых интервалов и расширения амбитуса до выявления ступеней-признаков и «водворения» попеточных рядов на уровни соответствующих им согласий полной обиходной диатонической гаммы.

С этой целью предлагается анализ песни «Звонили звоны» (Римский-Корсаков, № 71) с ложным фригийским ми минором.

246

а)

Зво - ни - ли зво - ны в Нов - го - ро - де,

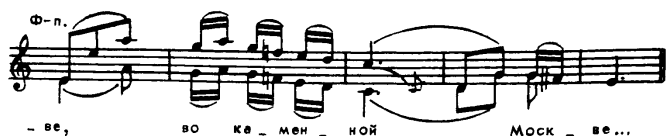
звон - чей то - го во ка - мен - ной Моск - ве,



Фригийский звукоряд

Анализ развития мелодии позволяет вскрыть попевочную природу обиходного строя.

Вариант напева



Наложение 3-го и 4-го согласий на 1-е и 2-е. Функции одноименных тонов разные.

В девятом-одиннадцатом тактах Н. Римский-Корсаков помогает услышать верхний гексахорд лада, переведя мелодию на октаву вверх в фортепианном сопровождении. В этом месте даже на слух, и тем более в пении, замети функциональное перемещение трихорда *ми — соль — ля* с позиции нижнего гексахорда в позицию верхнего (одноименные тоны принимают на себя другую нумерацию внутри согласий). Возникает вопрос: сознательно ли Римский-Корсаков показывал в фортепианном сопровождении специфику обиходной природы лада, или ему это подсказала творческая интуиция?

В народной хоровой практике встречается одноголосное проведение попевки, удвоенное в октаву звучанием высоких и низких голосов. В этом случае изменяемая ступень *си* прозвучит то с бемолем, то с бекаром, например в песнях «Снега белые пушисты» или «Что на той ли на долинке».



Свободная переброска хоровых партий из одного регистра в другой, применение приема обращения интервалов при переходе от широкого расположения к тесному или наоборот — внутри объемной двенадцати- и даже пятнадцатиступенной (см. ниже) диатонической системы обиходного строя — это замечательная находка в певческой традиции русского народа-композитора; она способствует творческой свободе и инициативности, порождает разнообразие созвучий и комбинаций тембров голосов певческого ансамбля. Во многих случаях ложный хроматизм по горизонтали и вертикали придает произведениям исключительную свежесть звучания, своеобразную остроту интервальных сочетаний. Такие произведения зачастую задают теоретикам трудноразрешимые задачи⁸². Аналитический прием «разведения» мелодического контура однооктавной рабочей шкалы по четырем соглашениям обиходного строя раскрывает секреты подобных комбинаций, секрет одного безмодуляционного лада.

Интересный пример являет собой песня «Я по жердочке шла»⁸³ (см.: Христиансен, 1961). В конце строфы, на словах «тонка жердочка гнется, не ломится» в голосах происходит столкновение *си-бекара* и *си-бемоля* на одном высотном уровне. Два голоса как бы спорят между собой, однако эксперимент перенесения нижнего голоса на октаву вверх, в надлежащую ему сферу согласий высокого звучания, показывает иное соотношение певческих партий, иную ладовую окраску, не столь терпкую и острую. Звуковая шкала рабочих тонов выстраивается в двенадцатиступенную обиходную гамму, выявляя одноименно-мажоро-минорный лад с тоникой *ре* (см. пример 213).

Отчего же в сольных напевах и в хоровых партитурах образуются октавные обращения и мелодический выход в иной регистр?

Надо полагать, что важную роль играет местная локальная традиция хорошего исполнительства, расширяющая или сужающая тесситурные границы обиходного звукоряда в реальном певческом диапазоне.

В сольном исполнении чаще наблюдается расширение диапазона звучания голоса и, соответственно, выход мелодии вверх, за пределы замкнутого обиходного лада — это прерогатива мужского исполнительства. Как правило, певцы-мужчины красуются широтой вокальных возможностей и выносят напев в верхний регистр своего голоса.

Широкая распевная мелодия не укладывается в рабочий амбитус хорового певца — исполнителя верхней или нижней партии; она в своем развитии передается в регистр другого певца, обладающего более высоким или более низким диапазоном.

Важную роль играет динамическая напряженность тембровых пересечений разных голосов, особенно женских с мужскими высокими в диапазоне малой — первой октавы (*соль* — *соль*¹), как прием наибольшей художественной выразительности. Примеров тому имеется много.

Наглядные факты обратимости партий или отдельных попевок в голосах при ладово-интонационной устойчивости учат нас в нужный момент отступить от установленного фольклористами правила — придерживаться в анализе реального песенного амбитуса: в звукоряде не менее важен и порядок ступеней, определяющий природу лада, требующий контрольного перенесения попевки на октаву вверх или вниз.

⁸² См.: Коптяев С. О явлениях полиладовости, политональности и политоникальности в народном творчестве: Проблемы лада / Сост. Южак К. — М., 1972. Все примеры в статье выстраиваются в многоступенную диатонику обиходного строя.

⁸³ Эта песня звучит, как тема «неженатиков» в балете С. Прокофьева «Каменный цветок».

В азбуках и исследованиях древнерусской теории музыки встречаются упоминания о существовании народных песен с признаками пятнадцатиступенности, с двумя изменяющимися ступенями *си* и *ми* — с бекарами в первых двух согласиях, с бемолями в четвертом и пятом согласиях. Звуковой объем пятисогласной шкалы равен двум полным октавам разного наполнения; в первой — с мажорным, во второй — с минорным наклоном⁸⁴.



Мелодий в полном объеме двух октав в песенных фондах обнаружить не удалось. Не обнаружил их и В. Бражников в произведениях письменной традиции. В народных песнях все они звучат в диапазоне простого — светлого согласий в скрытом виде. Переменная окраска ступеней *си* и *ми* (*бекар* и *бемоль*) происходит на одном высотном уровне, оставляя впечатление хроматизма, но здесь это ложный хроматизм, ибо переменные звуки фактически сменяют друг друга на правах диатонического интонирования, они «подсвечивают» диатоническую гамму то мажорным, то минорным наклоном, но ни в коем случае не перестраивают мелодию из мажора в минор и обратно⁸⁵. Не случайно это явление пытаются охарактеризовать терминами, близкими к истине: «мерцающая» терция (секста), «нейтральная» терция (секста), «хроматизм на расстоянии» и прочее.

В качестве примера предлагается хоровая песня «Что так тяжело» с долгим запевом в первой части. Женские голоса не выходят за пределы ноны. Солистка поет звукоряд минорного наклона (в обычной терминологии — эолийский минор), а хор поет звукоряд мажорного наклона (в обычной терминологии — миксолидийский мажор). Тоническая опора на I—V ступенях общая, изменяются только высотности III и VI ступени гаммы, придающие напеву своеобразную внутрिलाдовую переменность (см. пример 214). Острое ухо слышит в запеве необходимый здесь тембр высокого (мужского, возможно и женского) голоса. Высокая тесситура запева значительно красивее, она воздушнее, «позиционнее» по отношению к хоровой второй части, опирающейся на грудной регистр низких женских голосов. Такое естественно-тембровое расширение звукового диапазона придает песне элегичность, присущее обиходной диатонике естественное «равновесие», «равноправие» низких ступеней с высокими.

Звукоряд из пяти согласий снова раскрывает перед нами нормативность широкоохватной (теперь уже двухоктавной) диатоники с неравнозначностью функций тонических устоев *соль* — *ре* (I—V), прикрепленных к разным согласиям: в верхнем поле — как второй из светлого и третий из тресветлого, а в нижнем поле — как первый из простого и второй из мрачного согласий.

⁸⁴ М. Бражников пишет: «...в таблицах и в отдельности встречаются над знаменами пометы *ве* и *ди*, покой и мыслете с проставленными над ними двумя киноварными точками, то есть с двумя хохлами. Такие пометы могут относиться только к высоким звукам, что доказывается их положением в таблице (на л. 63)». (Бражников, 1972, с. 322—323).

⁸⁵ В таком скрытом виде они присутствуют в напевах, записанных на магнитофон от старообрядческой общины в г. Риге в 1970 г. (Владышевская, 1976, с. 52, прим. 2).

Несколько по-иному предстает внутренняя переменность пятисогласной песни в следующем примере:

249

Со - ло-вей, со - ло - вью - шек, не - ве - се - л ты си - дишь, и

по - ве - си - л ты го - ло - ву - шку, зер - но да ты не клю - ешь.

1 2 3 4 5

Ниже приводятся три песни в обиходном строе, распеты в тесном расположении голосов. Все три опираются на рабочую группу тонов с хроматически изменяемыми ступенями в амбитусе сексты. Рассредоточение рабочих тонов на две октавы диатоники показывает разное значение ступеней обиходного строя в каждой из них.

Для первой песни достаточно диатонической четырехсоголасной гаммы. В ней верхний квинтовый ряд накладывается на секстовый нижний:

250

$\text{♩} = 120$

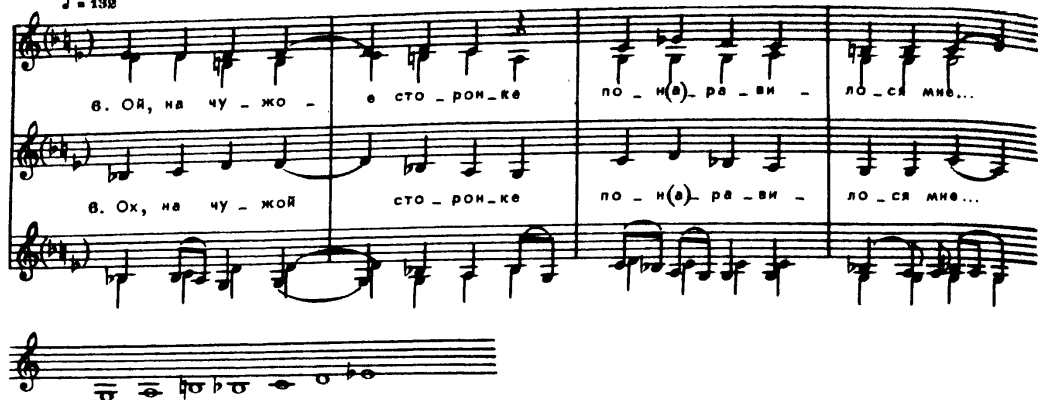
2. Зе - лё - на, зе - лё - на, зе - ле - нё - шунь - ка сто - я - ла...

верхний ряд: соль — ля — си-бемоль — до — ре
2 3 1 2 3

нижний ряд: соль ля — си — до — ре — ми
1 2 3 1 2 3

Сведенные в один рабочий шестиступенный звукоряд, они образуют мажоро-минорный гексахорд с высокой секстой. Для этой песни основой будет нижний ряд; в нем тонический звук *соль* — первый в простом согласии и ведущее наклонение песни — мажорное.

Во второй песне участвует и первый тон пятого согласия — *ми-бемоль*. Ведущим будет верхний гексахорд от *соль* до *ми-бемоль* с преобладающим минорным наклонением. Тонический звук *соль* — второй в третьем согласии:



верхний ряд: соль — ля — си-бемоль — до — ре — ми-бемоль
 2 3 1 2 3 1
 нижний ряд: соль — ля — си — до — ре
 1 2 3 1 2

В третьей песне как бы «впрессованы» воедино два гексахорда пятисогласной гаммы — верхний минорный и нижний мажорный. В голосах по горизонтали свободно передвигаются высокие и низкие ступени — (III и VI) в любой комбинации; в хоровой партитуре по вертикали наблюдается полная равнозначность и даже смешение мажоро-минорности при наложении высокой ступени на низкую и наоборот (см. пример 230):

верхний ряд: соль — ля — си-бемоль — до — ре — ми-бемоль
 2 3 1 2 3 1
 нижний ряд: соль — ля — си — до — ре — ми
 1 2 3 1 2 3

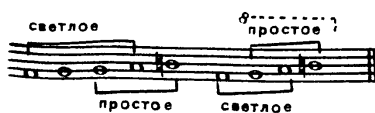
Примечание, общее для всех песен. Отсутствие певческой темперации при выпевании высоких и низких изменяемых ступеней показывает, что возможна широкозонность одновременного звучания их, а также нейтральная высотность в отдельных голосах, ослабляющая минорность и мажорность наклонения.

Сопоставление трех песен позволяет убедиться в несоотнесенности функций одних и тех же по названиям ступеней, принадлежащих разным соглашениям обиходного лада.

Отсутствие темперации, свободное перенесение попевок из одной октавы в другую, в соответствии с тесситурными возможностями певческого голоса наложение тембров высоких мужских на низкие женские, одноименно-переменная ладотональность в ограниченном певческом амбитусе и многое другое — яркий показатель возможностей многообразного раскрытия обиходной системы как звуко-ряда, так и лада.

Совершенно оригинально отвечаются соглашения обиходного лада в песнях «Ты дубрава, дубравушка» и «Вдоль по лугу», где стреттное наложение первого и пятого согласий на третье в едином звуковысотном уровне образует звуко-ряд — лад увеличенной кварты и квинты.

1 3
 фа — соль — ля — си-бемоль и ми-бемоль — фа — соль — ля — си-бемоль
 3 5 1



253



В четырехголосной партитуре первой песни верхний голос движется по звукам *соль* — *ля* — *си*, а нижний по звукам *фа* — *соль* — *ля*. Средний голос оплетает крайние голоса на звукоряде увеличенной кварты. Тоника лада песни *фа*. Во второй песне три согласия встречаются на общей ноте *соль*, а мелодия величального характера охватывает четыре целых тона.

Интерес представляет ангемитонный строй свадебной песни «Что не зайныка тропы тропил», образовавшийся вследствие перенесения верхнего (из пары) согласия гексахорда на октаву вниз. Напев состоит из цепочки попевок с непрерывной сменой микроустоев, в центре которых находится главный лад — трихорд *соль* — *си-бемоль* — *до*.



VI

Выход на пятое согласие способствовал перестройке обиходных мелодий диапазоны семиступенных ладов. С переменностью III и VI ступеней образовались как бы две диатонические семиступенные гаммы с общей тоникой: миксолидийская — снизу и золийская — сверху. Дальнейшие наблюдения показывают, что ярко выраженные семиступенные лады (их признак — наличие только одного *си* — с бемолем или с бекаром) заметно вычлениваются из четырехсогласной обиходной диатоники (см. пример 215 б).

В прилагаемой таблице показана логическая преемственная связь народных семиступенных ладов с двенадцатиступенным обиходным ладом. Она основана на принципе закрепления в определенном месте ступени-признака и соотнесения ее с тоникой. В зависимости от того, какая ступень обиходного лада станет тоникой, звуковысотные сдвиги займут постоянное место в звукоряде-ладе (VII, II, IV, I).

Народные лады располагаются на центральном гексахорде парами:

соль, ля, си-бекар; до, ре, ми; фа, соль, ля; си-бемоль, до, ре — обиходный звукоряд

<i>До, ре, ми, фа, соль, ля, си-бемоль, до</i>	— миксолидийский
<i>До, ре, ми, фа, соль, ля, си-бекар, до</i>	— ионийский.
<i>Ре, ми, фа, соль, ля, си-бемоль, до, ре</i>	— золийский.
<i>Ре, ми, фа, соль, ля, си-бекар, до, ре</i>	— дорийский.
<i>Соль, ля, си-бекар, до, ре, ми, фа, соль</i>	— миксолидийский
<i>Соль, ля, си-бемоль, до, ре, ми, фа, соль</i>	— дорийский.
<i>Ля, си-бекар, до, ре, ми, фа, соль, ля</i>	— золийский.
<i>Ля, си-бемоль, до, ре, ми, фа, соль, ля</i>	— фригийский.

(См. пример 218.)

Из четырех пар одноименностей вычлениваются два основных лада — миксолидийский и золийский — и три производных — ионийский, дорийский и фригийский. Повторно появляются миксолидийский, золийский и дорийский (всего восемь ладов). Тониками этих ладов выделились звуки — *соль, ля, до, ре*. Именно эти ступени чаще всего выступают в качестве микроустоев в попевках обиходного лада с выделением одного из них в положение Т-I всей песни.

Во всех четырех парах одноименных ладов обязательно присутствуют звуки из центра — *ре, ми, фа, соль*. Замечено, что в хоровых песнях именно центральные звуки (*до*), *ре, ми, фа, соль*, (*ля*) являются общими для верхнего и нижнего голосов двухголосной хоровой песни.

Выстраивание всех народных ладов от одной отправной тоники, например *до*, показывает наибольшую устойчивость и неизменяемость I, IV, V ступеней, при смещениях высотности побочных ступеней⁸⁶.

⁸⁶ Только три раза может повториться неизменяемым один и тот же тон пятисогласного лада. За пределами пяти согласий это же название ступени будет со знаком «бемоль» в верхних согласиях и знаком «диез» в нижних согласиях (см. пример 248).

The image displays musical notation for various church modes, organized into two columns. The left column shows the modes with their scale degrees (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII) and accidentals (sharps and flats). The right column shows the modes with their corresponding scale degrees and accidentals. The modes are: Ионийский (Ionian), Миксолидийский (Mixolydian), Дорийский (Dorian), Эолийский (Eolian), and Фригийский (Phrygian). The notation includes a vertical dashed line separating the two columns, and a horizontal dashed line separating the two rows of modes.

VII

Проблема исторического пути ладового мышления в народной песне требует специального исследования, но пока вырисовывается примерно в следующем виде.

Ранние жанры с узкообъемным амбитусом имели ограниченные лады мажорного и минорного наклонения, например *ля — до — ре* или *до — ре — ми*. Расширение диапазона мелодии происходило как бы путем «складывания» трихордов и согласий в разных комбинациях: соединения через тоны и полутоны, скрещивания через общий тон, сцепления через общий интервал или простое обрастание ядра соседними тонами сверху и снизу. Создавались одноголосные напевы, состоящие из цепочки трихордовых минорных попевок (пентатоника), мажорных трихордов, соединенных по согласиям в гексахорды и нонахорды.

В период расцвета широкоохватных по диапазону песен с двухголосной основой образовалась певческая обиходная диатоника на новых жанрах лирической или хороводной песни, обновившая мелодику и лады свадебных и календарных песен. Позднее к певческой мелодике добавились инструментальные формы музицирования, обогатившие мелодико-гармоническую сферу народного искусства, внедрившие в певческое многоголосие трехголосность хоровой партитуры. Здесь замечается обособление семиступенных народных ладов от обиходной двухоктавности (из пяти согласий), перешедших в период укрепления гармонического мышления к мажору и минору с высокой VII ступенью и с утверждением в аккорде тонической терции как третьего устоя лада.

Паспортные данные песен и их исполнителей, зафиксированные многими собирателями, позволяют предположительно высказать мысль о том, что традиция распевания народных песен в обиходном ладовом строе формировалась и развивалась в определенных слоях населения не столько в крестьянской, сколько

в разносословной посадской, городской среде периода XV—XVIII веков, значительная часть которой постепенно «оседала на землю», переходила в крестьянское сословие (особенно через военные поселения на засечных, пограничных полосах государства, а также отселения в отдаленные районы раскольников-старообрядцев). Принудительная или добровольная миграция населения от центра страны к отдаленным районам позволила переселенцам и их потомкам не только сберечь принесенное и создать новое в репертуаре, но положить в основу его старые музыкально-языковые традиции — богатейшие возможности раскрытия обиходного звукоряда-лада. Последний обнаруживается на территории областей русского Севера, в южных областях — Воронежской, Курской, Белгородской, в центре России — в Подмоскowie — и в далеких районах Сибири. Особенно заметно сохранение обиходности в народно-песенном репертуаре старообрядцев, разбросанных по «окраинам» России⁸⁷.

Если двенадцатиступенные песни, вросшие в сельскую среду как следы «дворческой» культуры, рассыпаны щедро всюду (в нашем собрании имеется до двухсот с лишним образцов, собранных из разных печатных и рукописных источников) (см.: Кохановская, 1860), то пятнадцатиступенная и даже шестнадцатиступенная диатоника с тремя изменяющимися ступенями представляет собой некую изысканность стиля, особую манеру «высказывания» — с налетом «вальжности», свойственной поведению в быту посадских людей, — ставшую по неписаным законам привилегией светелки, терема; встречается она значительно реже. Стиль этот сказывается в манере мягкого пения в головном регистре, в вокальном колорировании (мелизматике), в приемах подражания гусельным переборам, в певучем интонировании текста, в напевах речитативного склада и, конечно, в своеобразном варьировании типических попевок⁸⁸.

Изучая всю массу песен с признаками обиходности, можно установить черты стиля разных эпох. Следует помнить, что люди, жившие в разные исторические времена, по-разному трудились и заполняли часы своего досуга, но в определенную эпоху и в труде, и в молитве, и в отдыхе, и в веселье были одни и те же люди; традиции у них были прочные, соблюдались отменно, особенно в обрядности. Последние (традиции) проникали во все стороны духовно-культурной жизни народа. Возникшие в городской среде, они спускались в толщу народную (в земледельческую среду), а здесь, в свою очередь, формировались иные виды творчества, складывались свои понятия о красоте слова и музыки. Возникшие в крестьянской среде, произведения становились достоянием городской общины, обогащая ее музыкальный быт и музыкальную речь новыми средствами художественного мышления.

Проблема согласия и трихорда, как основы ладовых систем в русской народной музыке (и не только в русской) в целом, весьма перспективна. В самом деле, почему в теории музыки за исходную ладовую ячейку принимают тетрахорд? Почему бы не пересмотреть теорию лада и не начать с более мелкой величины первичного ядра лада — с трехступенности? Разработано же понятие поступенности гаммы в интервалах диатонических большой и малой секунды, равных тону и полутону, независимо от темперированного или не темперированного их исполнения.

⁸⁷ В сборнике А. Мехнецова «Хороводные песни Томской области» (Л., 1972) из пятидесяти песен восемнадцать распето в обиходном ладе. То же и в сборнике Н. Пархоменко «Русские народные песни Томской области» (Томск, 1978), где примерно половина песен — с признаками обиходного лада.

⁸⁸ В облике современных исполнителей подобных песен замечается особая тонкость душевного настроя, сопутствуемая сдержанностью и чуткостью в общении с окружающими; поражает богатство лексики в определении художественных достоинств песен и их исполнения (А. Глинкина, А. Кенина, Т. Жегулина, А. Лебедева, Е. Сапелкин и др.).

Надо полагать, что дальнейшая разработка этой проблемы поможет определить подлинное назначение и место обиходного лада как цепочки согласий в формировании национальных черт русской музыки в целом, а также прольет свет на историю глубинных слоев музыкальной культуры раннего и позднего средневековья.

Возможно, что детальное исследование лада по цепи согласий приведет к интереснейшим данным об интернациональных связях в музыкальных культурах разных народов, тем более что широкоохватный звукоряд-лад, подобный русскому обиходному, отчетливо проступает в народном творчестве восточных славян, народов Поволжья, Закавказья, Средней Азии, а также в странах Западной Европы. Теоретики разных национальных республик и стран уже сейчас ведут исследования в этом направлении. Возможно, что четырех-пятисогласному ладу будет дано иное, особое название, общее для разных национальных культур.

Примечания

¹ Очерки «Ладовое строение русских народных песен» и «Обиходный лад в русской народной песне» представляют собой изложение основных позиций А. Рудневой относительно теории лада в русской народной музыке. Редакторы-составители сочли необходимым опубликовать в данном издании статью, вышедшую в 1982 г. в ученых записках МГДОЛК. В ней автор затрагивает новый для себя материал, рассматривая обиходную диатонику как основу ладового мышления композиторов русской школы. Статья публикуется с минимальной стилистической правкой.

В дополнение к понятию лада в народной музыке и его основным признакам, присущим древнейшим историческим эпохам, традиционным видам и жанрам народных песен, выдвинутым А. Рудневой, необходимо выделить главные признаки древнейших народных ладов.

Эти лады в своей основе мелодические, в отличие от поздних западноевропейских гармонических, опирающихся на функциональную гармонию и связанных с новым историческим этапом в развитии народного творчества — городской песенной культурой.

Древнейшие народные лады — лады-интонации, лады-попевки. В классификацию устоев А. Рудневой можно ввести еще один термин — «устой-перекраска», который в профессиональной музыке соответствует отклонению. Переменный устой в народной песне является аналогом модуляции в профессиональной музыке, хотя эти явления по своей ладовой сущности различны.

Лады-интонации, лады-попевки тесно связаны с речевыми интонациями зова, заговора, просьбы, заклинания, причета, вздоха, гимническими интонациями. Каждый конкретный лад несет в себе определенное музыкально-эстетическое и образно-эмоциональное содержание.

Лады древнейших песен становятся своеобразной «корневой» системой для всех последующих народно-песенных ладов. Как правило, в лад включаются все звуки-устои, звукоряд же дает нам полный мелодический диапазон с включением как устоев, так и неустоев — проходящих, вспомогательных звуков. Поэтому в теории лада народной песни мы разграничиваем понятия «квинтовый лад» и «квинтовый звукоряд».

² Последние годы жизни А. Руднева чрезвычайно интересовалась вопросами, связанными с обиходным звукорядом.

Обиходный звукоряд-лад — это целая комплексная многоохватная ладовая система. Ее нельзя рассматривать исключительно как церковный лад. Фольклорная и музыковедческая практика Рудневой, ее глубокие исследования по этой проблеме показали и убедительно доказали, что этот звукоряд-лад получил распространение в широком музыкальном обиходе (отсюда и название «обиходный») — народном, бытовом, профессиональном музыкальном искусстве. Мы не можем отделять древнейшую народную музыку, а также музыку периода средневековья от профессионального искусства этих эпох — древнерусского знаменного пения. Общим этим культурам присущи общие закономерности ладового и мелодического развития, что в полной степени показывает их сравнительный анализ. Признаки обиходного звукоряда-лада как системы, по мнению Рудневой, можно обнаружить в музыке всех народов СССР, но в каждой национальной культуре он проявляется по-своему, в этом его особенность и многогранность. Он также присущ русской профессиональной и советской музыке и является ее яркой национальной основой. В архиве А. Рудневой сохранились интереснейшие исследования, связанные с преломлением обиходного звукоряда-лада в музыке русских композиторов: Глинки, Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского. Современная русская, белорусская и украинская крестьянская лирическая песня базируется на этой многоохватной, неисчерпаемой ладовой системе, способствующей яркой индивидуализации мелодических напевов.

Об эволюции стиля в народном творчестве^{1*}

На торжественном заседании, посвященном открытию Московской консерватории, 1 сентября 1866 года В. Одоевский выразил надежду, что когда-нибудь трудами воспитанников консерватории «соберутся с разных концов России наши подлинные народные напевы и науке представится возможным бессознательно донести ощущение перевести на технический язык, определить те внутренние законы, коими движется наше народное пение» (Кабинет народной музыки, 1965, с. 3).

Эта возможность представилась именно теперь, в последние десятилетия, когда в фонотеке Московской консерватории и других действующих фонохранилищах собрано огромное количество песен, опубликовано немало сборников. Советскими фольклористами написаны исследования, теоретические труды, учебные пособия и, наконец, разработаны методы анализа, позволяющие выявлять индивидуальные и типические черты в отдельных песнях, устанавливать их стилистические признаки, проследить жанровые связи, вскрывать исторические корни происхождения народного музыкального творчества и его эволюции.

В соответствии с данными смежных наук — филологии, этнографии, истории и других — выработана научно обоснованная классификация и установлена историческая периодизация возникновения, становления и развития песенных жанров^{2*}. Разумеется, будущие исследования поведут к уточнению тех или иных положений, но основные вехи расставлены.

В результате длительного исследования множества произведений русского народного творчества удалось собрать и систематизировать важнейшие данные, разработать ряд проблем, сделать ценнейшие выводы и обобщения.

Мы составили наглядную таблицу, показывающую предполагаемую эволюцию стиля народной музыки (не процесс, а результат) от глубокой древности до наших дней на основании разработок, изложенных в специальных темах. В таблице показана изменчивость стилевых черт по горизонтали и по вертикали (см. таблицу на с. 165). По горизонтали излагаются факты изменчивости каждого отдельного элемента во времени, а по вертикали стилевые черты предстают в комплексе всех выразительных средств — музыкального языка определенной эпохи в целом.

Стихосложение, ритмика стиха составляют основу, на которой раскрывается своеобразие мелодики, лада, мелодической ритмики, мелодико-текстовой строфики, многоголосия. Все вместе, проявленное в произведениях определенного жанра, позволяет установить принадлежность песни к эпохе. В каждом отдельном произведении эти элементы в качестве «строительного материала» предстают в неповторимом сочетании.

Историческую эволюцию стиля народных песен можно проследить по горизонтали: по родам стиха, его структурным типам, по многообразию форм мелодико-текстовой строфики. Аналогичное проследивание развития ритмоформулы стиха и напева, ритмики мелодии, самой мелодической линии, ладообразования и видов многоголосия, а также сопоставление результатов целостного анализа множества песен позволили нам увидеть в музыкальном фольклоре по крайней мере три крупных определившихся пласта: ранний — до XIV века, средний — от XV до XVII века — и поздний — с XVIII века по настоящее время. Каждый из них отражает жанровую и межжанровую специфику своего времени⁸⁹.

Первый исторический пласт отмечен как древний. Он показывает музыкальный язык наших предков, живших в далекие времена в определенных исто-

⁸⁹ В данной теме нет примеров. Имеется в виду знакомство читателя с содержанием предшествующих очерков настоящего труда, богато оснащенных нотными примерами.

рических условиях племенной и феодальной раздробленности. Вместе с тем территориальная общность, общность языка и духовной культуры восточных славян отразилась на народной музыке, в том числе на ее жанровых и стилевых основах. Народная музыка этого уходящего в неведомую глубь времен периода, ограничена XIV веком — исторической вехой, как бы ставшей «тактовой чертой времени», замкнувшей этот интересный период жизни раннефеодальной Руси.

Ведущими жанрами первого периода следует считать трудовые, календарные, ранний цикл свадебных песен, погребальные плачи и ранние былины.

Стилистические черты напевов этого времени представляются в следующем виде.

В плачах, былинах — преобладает простейший тонический стих типа 8 сл. с ударениями на третьем слоге от конца и третьем — от начала.

В песнях с действием — силлабический стих с малосложными полустихиями. Стиховые структуры русских народных песен этой исторической эпохи — 3+3, 3+4, 4+3, 4+4, 5+3, 4+5, 5+5 слогов.

Для этого периода показательны однострочные напевы, преобладают простые виды музыкально-поэтической двух-, трехстрочности. Четырехстрочная микрострофа прежде всего оформляется в мелодии; в ней в разных формах модификации распевается только один стих. Типичны двухстрочные напевы с припевным текстом. Припевные слова малосложны и носят следы древности: «Ой, ладо», «Душе моя», «Из Дунай», «Коляда», «Авсень», «Ой, рано».

В основе ритмики напева лежит ритмика стиха. Она опирается либо на акценты тонического стиха, либо на распевность и долготу в интонировании силлабического.

Амбитус одноголосной мелодии ограничен тремя — пятью звуками. Внутрислововые распевы слабые и редкие. Употребительны огласовки согласных (самый первичный вид распевания стиха изнутри).

Характерны узкообъемные лады, олиготоника, трех-, четырехступенная ангемитоника, многоустойность; преобладают квартовые и терцовые двигательные устои; переменность секундовая, квартовая; сочетания сцепленных трихордов в диатонической кварте и ангемитонной квинте, скрещивания трихордов с согласиями.

Многоголосие ограничено гетерофонией или присутствием выдержанного бурдона в нижнем голосе.

Музыкальный язык песен первого периода воспринимается нами как классически чистый древний язык-корень, язык-основа музыкального словарного фонда. Его обогащение происходило непрерывно, неуклонно приближая становление второго стиливого исторического пласта.

Второй стиливой пласт связан с периодом централизации русского государства (XV—XVII века). В эту полную бурными событиями внутреннего и внешнего порядка эпоху наблюдается расцвет светского народного музицирования, окончательное формирование всех жанров традиционного фольклора.

Народное творчество в своих произведениях опосредованно отразило множество признаков, связанных с общественным укладом русского народа в деревне и городе. В произведениях этого времени усматриваются новые черты стиля, наиболее ярко выраженные в новых молодых жанрах. Но не следует забывать и то, что песни, несущие в себе стиливые основы первого периода, принимали на себя напластования из стиливых признаков «современности», порой почти теряясь под покровом нового. Лишь опытный глаз и ухо исследователя смогут усмотреть под позднейшими напластованиями более древние основы ранних песен. Второй стиливой пласт отличается сложностью переплетения в одной песне признаков и черт разных стиховых структур. Для него характерно свобод-

ное распевание песенных основ первого стиливого периода, самостоятельное развитие каждого элемента песенной речи.

Для этого периода новыми являются виды и жанры исторической, лирической протяжной песни, отделившейся от обряда хороводной и плясовой песни. Заметно проникновение стиливых признаков и тематики лирической песни в свадебную игру и в календарный цикл (покосные, масленичные и другие). В городах зарождается новый вид безымянного творчества — псалмы и канты, философская тематика которых нашла частичное отражение и в «духовных» стихах.

Народное песенное стихосложение развивается в сторону широкой эпичности, тонического и моторности, усложненности силлабического стиха, в обоих случаях ведущих к обогащению строфики и ритмики.

Эпические — тонические — стихи заполняют свадебный цикл песен севера, особенно расцветают в былинах, в свадебных и погребальных плачах. В средне-русских песнях с тоническим стихом появляются женские и мужские окончания; надо полагать, что это происходило на подступах к третьему периоду. Развивается и многосложная структура народного силлабического стиха, выходящего за рамки десятисложности ($5+5$ слогов). На первый план выступает одиннадцатисложный стих в разных его внутренних сечениях ($6+5$, $7+4$ и нецезурованный — типа «Камаринской»). Популярны стихи $7+5$, $8+5$, $8+6$. Появляются песни с «ученым» силлабическим стихом — $5+6$ и $7+6$ слогов. В свадебных подвижных (величальных и плясовых) песнях широко распространяются стихи с двумя цезурами: $4+4+3$, $3+3+4$, $5+5+7$ и другие.

Значительное явление — наличие признаков тонического и силлабического стихосложения в одной песне: свободное отступление в процессе пения от послоговой нормы в силлабических текстах. К устойчивой ритмоформуле чистого стиха прибавляются дополнительные слоги за счет дробления единиц основной слоговоты: при норме $5+3$ слога появляются тексты $5+5$ или $7+5$ — как явный признак распетости стиха. В свою очередь, свободное послоговое заполнение строк тонического стиха принимает упорядоченный вид: количество слогов становится постоянным и даже намечается цезура. Однако опора на акцентность остается основой этого вида стихосложения. Таким образом, констатируются факты образования нестопной силлабо-тоничности — своего рода подготовки к переходу в новую сферу профессионального стихосложения, систему стопности, заполнившую песенность третьего периода.

В традиционных жанрах заметно частичное употребление рифмы между стихами и полустихиями как элемента художественной выразительности, звонкости и ритмической подчеркнутости дактилических женских и, реже, мужских окончаний. Однако рифма, как организатор поэтической строфы, появляется в кантах и псалмах, а на рубеже второго и третьего периодов — в городской песне.

Широкое распространение получает принцип распевания стиховых основ напева и ритмоформул, утвердившихся в первом периоде.

Распространяется четырехстрочная оригинальная песенная строфическая форма с различным мелодическим и стиховым заполнением. В четырехстрочной строфе песен крестьянского цикла преобладает распевная форма с внутренними повторениями строк: $\frac{ААВВ}{АВПВ}$ $\frac{АБАВ}{АВПП}$ $\frac{\text{напев}}{\text{текст}}$ или $\frac{А А В В}{А А а б а б}$ $\frac{\text{напев}}{\text{текст}}$. В протяжных (лирических) образуется песенная структура, состоящая из двух различных типов строфической формы, из которых второй становится мерой для всех последующих строк поэтического текста («Горы Воробьевские»). Вошла в употребление цепная форма следования стиха из строфы в строфу. Внутрестиховые распевы богаты добавочными словами, повторами, огласовкой согласных, распеванием и переменностью гласных на лигатуре слоговоты.

Усложнилась ритмика стиховых формул, образовались вторичные музыкаль-

ные формулы, участились свободные отклонения в сторону увеличения количества долгих слогов. Первичные — стиховые — и вторичные — музыкальные — ритмоформулы в одной песне выступают и как основа строения строфы, и как попевки-«матрешки», выраженные разными временными (долевыми) единицами.

Вторичные и первичные ритмоформулы одного типа стиховой строки в одной и той же песне чередуются на повторяемом тексте.

Внутрислоговое распевание мелодии способствует расширению амбитуса до октавы, ноны, децимы и, позднее, до дуодецимы. Мелодическая линия складывается из попевок, опевающих согласия обиходного звукоряда (образуется многоустойность из микроладовых устоев цепочки попевок).

Мелодия распевных лирических, а также свадебных и календарных песен опирается на широкоохватную диатоническую шкалу, состоящую из четырех согласий. В центре — неизменно заполненный гексахорд с захватом верхних (подголосочных) и нижних звуков, что расширяет ладовые основы песни. Для мелодии характерны скачки на кварту, квинту, сексту вверх, нисходящее гаммообразное движение через всю шкалу или по смежным согласиям. Интервал сексты выступает в открытом виде скачками вверх и в скрытом виде с ходами вниз по промежуточным интервалам, особенно часто скрытые сексты выступают в каденциях напевов. Секстовые скачки и скрытые ходы — детище обиходной системы попевочного мелодического мышления — непосредственно связаны с контуром ладовых опорных точек в мелодии.

Мелодические запевы и напевы в целом опираются на квинтовую двухустойную ладовую основу I—V; порой ее подменяют либо квартовая (I—IV), либо секундовая (I—II; I—VII). Наиболее неустойчивы и переменчивы III и VI ступени звукоряда песни, и потому в характеристике лада в качестве устоев они не участвуют. Переменные ладовые устои, рассыпанные в мелодии, зачастую образуют чистую трех-, четырех- и пятиступенную ангемитонику в рассредоточенном виде; среди них выделяется главный устой-покой (Т-I) всей песни в целом.

Традиционная теория музыки усматривает в песнях этого периода признаки семиступенных народных ладов: мажора и минора, миксолидийского, эолийского, дорийского, фригийского; переменность одноименную, секундовую, реже квартовую или терцовую, но для семиступенных ладов должна быть ладово-опорная терция в качестве устоя, а на самом деле тоническими устоями являются только I и V ступени. Особенно характерна близость миксолидийского и дорийского мажорно-минорных ладов. Отличаясь окраской терцового звука, они зачастую составляют одноименную мажорно-минорную ладовую переменность. Часты ладовые секундовые отклонения из минора — в VII ступень, из мажора — во II ступень⁹⁰.

К этой эпохе (рубеж XVII и XVIII веков) можно отнести локальные лады: пентатонику — в Поволжье, целотоновые лады в объеме увеличенной кварты и уменьшенной квинты — в Курско-Белгородской зоне. Увеличенная кварта как лад — явление, характерное для становления музыкальной культуры XVI и XVII веков в южных районах России. Но встречается она в образцах напевов более древнего времени и потому условно отнесена к раннему периоду, как и напевы на уменьшенной квинте.

Опора мелодии на квинтовый (двухзвучный) устой (I—V) способствует расширению мелодического амбитуса вверх и вниз от квинты до субкварты (V—I). Два устоя потребовали двухголосной фактуры. Они способствовали образованию контрастной полифонии, в основе которой лежит двухголосие, где верхний голос опирается на двигательный устой V и развивается в верхней зоне мелодического ряда, а нижний голос остается в сфере опевания Т-I до кварты вверх и субкварты вниз. В плясовых мелодиях с квинтовым амбитусом выступает двухустой-

⁹⁰ Все это указывает на приоритет двенадцати-, пятнадцатиступенной диатоники обиходного строя с его внутрिलाдовой переменностью.

ный квинтовый бурдон, характерный для инструментальных наигрышей этого периода. (Лира, гудок, гусли, двойная жалейка, волынки, рожки, дудки, кугиклы.)

Очень разнообразны ритмические рисунки напевов, связанные с перемещением долготы (в силлабическом стихе) и акцента (в тоническом) с основных слогов на неударные и слабые слоги. Такое перемещение долготы допускает увеличение количества долгих слогов за счет удлинения слабых слогов.

Наблюдается переменность тактовых размеров, то есть количества счетных единиц в ритмоформулах музыкально-текстовых строк (тактов высшего порядка), и вместе с тем показательно выравнивание микротактами метрической кратности внутри этих тактов высшего порядка.

В жанре свадебных песен выделяется ритмический признак — пятидольность как основа и как частная особенность в смешанных размерах⁹¹.

Интереснейшим приемом музыкально-поэтической строфической тектоники является смещение цезур в стихе-напеве-ритмоформуле. Богатейший арсенал приемов перекрытия, скрадывания цезур между структурными частями строфы напоминает мастерство народных умельцев-строителей создавать здания без единого гвоздя, в стройном единстве целого.

Весьма возможно, что перечисленные выше явления в становлении стиля народной песни двухвекового периода частично можно будет вывести в предпериод, на рубеж XIV и XV веков, или в постпериод, на рубеж XVII и XVIII веков, в качестве переходных от одного резко очерченного и грубо отграниченного «тактами времени высшего порядка», стиливого пласта к другому, но не замечать эти явления в произведениях, отстоявшихся в данное время, нельзя. Возможно, на многих из них образовались наслоения черт стиля третьего периода (как, например, в песне «Надоели ночи», стих которой читается и как тонический, и как силлабический, и даже как стопный силлабо-тонический).

Дальнейшие исследования приведут музыковедов к уточнению и корректированию временных границ второго исторического периода. Возможно, они покажут промежуточные этапы эволюции между тремя основными стиливыми пластами. Но это дело будущего.

Третий стиливой пласт сформировался в период XVIII—XX веков в условиях исключительно бурных, со сменами общественных формаций (феодализма, капитализма, социализма), по социальным, экономическим, идеологическим, внешне-и внутривнутриполитическим сдвигам, с резким разделением путей культуры правящих классов и культуры демократических масс. Здесь огромную роль играет развитие музыкальной городской культуры. Для этого периода характерно новое содержание, обусловившее и новые песенные жанровые группы⁹²: светские канты, революционные песни, частушки — до 1917 года, а после Великой Октябрьской социалистической революции присоединились еще и песни, отражающие современную действительность — советские песни (песни гражданской войны, нового быта, Великой Отечественной войны и послевоенного периода). Сюда относятся и песни, авторы которых неизвестны, а также песни поэтов и композиторов. В народном быту появляются новые инструменты: гармоника, балалайка, скрипка, ансамбли рожечников, дударей, ансамбли бытовые и военные, куда, помимо традиционных инструментов, входят кларнеты, барабаны, флейты, контрабасы и другие.

Для песенных текстов этого времени характерны все типы стихов, сложившиеся в первом и во втором стилистическом пласте, сохранившие свои характерные особенности, а также получившие новое качество — стопность. В городской

⁹¹ Это хорошо подметил Глинка, построив свадебные хоры в обеих своих операх на пятимерности пятисложных и трехсложных стиховых строк.

⁹² Стиливые черты этого периода становятся ведущими и широко распространяют свое влияние на традиционную крестьянскую обрядовую и лирическую песню.

песне использованы самые разные типические структуры развитого стопного силлабо-тонического стихосложения. Стопная ритмика стиха аналогична тактовой метричности, подготовленной ранее музыкально-стопной тактовостью действенных и лирических, протяжных песен.

Устанавливается новый способ (прием) отсчета слогов в стихе. С одной стороны, стиховая строка, кроме деления на полустушия, делится еще и на стопы, то есть размельчается, а с другой стороны, мельчайшей единицей счета становится не один слог, а группа из двух-трех слогов (стопа), — здесь счет укрупняется. Таким образом устанавливается единый стопный отсчет (трех-, четырех-, шести-, семи-, восьмистопный ямб — хорей — дактиль и прочее), требующий иного аналитического подхода к остальным элементам стопной песенности. Вступает в силу новая ритмическая мера — метр-такт. Образуются метроритмические формулы силлабо-тонического стиха. Количество слогов выходит за пределы норм народно-песенного стиха (шестнадцать-семнадцать слогов и более). В силлабо-тонической стиховой строке бывает от девятнадцати до тридцати и более слогов (например, в песне «Есть на Волге утес»).

Не следует забывать, что параллельно силлабо-тоническому стихосложению в песнях третьего периода сохраняются тексты тонического и силлабического склада, и поэтому неверно все виды песенных текстов подтягивать к стопности во что бы то ни стало. Это ведет к искусственному и упрощенному пониманию многообразия русской песенной поэзии. Так, например, не нужно «подгонять» под стопную ритмику напевы с ученым силлабическим стихом в кантах.

Для третьего периода характерна организация поэтических песенных стихов в рифмованные строфы. Основным обязательным «строительным материалом» в формообразовании напева песни становится поэтическая строфа, с ее «кирпичиками» — стопами. Поэтическая строфа требует мелодию того же масштаба. Здесь четырехстрочная строфа уподобляется значению стиха в первом историческом периоде. Она становится мерой «А» высшего порядка. Она раскладывается (а не складывается) на двустушия $A+B$ с полустушиями $a+b+v+g$. К пяти показателям строфической формулы прибавляется еще один — рифма с самостоятельными буквенными обозначениями⁹³. В городских песнях мелодико-текстовая строфика принимает «уплотненную» форму, в которой все строки музыкально-поэтического текста самостоятельны: $\frac{ABVG}{ABVG}$ — напев / текст. Постепенно она

усложняется, объемы повторяющейся мелодической строфы увеличиваются. Становятся употребительными пятистрочные кантовые формы с повторением четвертого полустушия внутри строфы на новом мотиве: $\frac{ABVGD}{ABVGG}$ — напев / текст. Пришедшая из второго и развившаяся в начале третьего периода, эта форма перешла в произведения русских композиторов и в городские народные песни.

Распространенная на Украине и в Белоруссии кантовая трехстрочная поэтическая строфа высшего порядка — $ABB = (a+b) + (v+g) + (v+g)$ — вошла в быт и у русских, преимущественно в городской песне⁹⁴. Эта форма обусловлена распределением функций солиста-запевалы и хора. Солист поет всю строфу, хор повторяет вторую ее половину. Употребительна также развитая двухчастная форма, состоящая из двух самостоятельных мелодико-текстовых строф. Заимствованная из кантовой культуры, она, собственно, как бы развивает традиции народной песни первого периода, где были употребительны формы АП. Здесь вторая часть выполняет функцию припева (П) по отношению к изменяющейся поэтической строфе в первой части, например в песнях «Дубинушка», «Смело мы в бой пойдем».

⁹³ Наблюдается рифма смежная, в первую очередь на окончаниях стихов. Позднее, к XIX в., в поэзии образовалась перекрестная рифма по полустушиям — АБАБ.

⁹⁴ «Ревела буря» и др.

По сравнению с традиционными песнями второго периода, ритмика городских песен упрощается и обнажается. Слогонотная распевность в мелодии почти сведена к минимуму. Стопная метрика стала главенствующей. Ритмика стоп (двух- или трехсложных) имеет два выражения: одновременность — все слоги короткие — и разновременность — чередуются слоги сильные — долгие, слабые — короткие. Отсюда четкая двух-, трех- и четырехмерность тактовой меры, ассоциируемая с танцевальностью и маршевостью ритмов напевов песни. Сюда же следует отнести пунктирность ритма внутри тактов — стоп⁹⁵.

Мелодия направлена на описание основных ступеней лада (тоники, доминанты, субдоминанты) и параллельную терцовую переменность. Лад решительно поворачивается к натуральному мажору и гармоническому минору, признаком которых является высокая VII ступень. Многоголосие становится гомофонно-гармоническим с обязательным трехголосием — ведущий голос, втора и подвижный бас.

В крестьянской среде становятся популярными городская романс, песня-баллада, лирическая любовная песня. Характерна региональная вариантность традиционных и городских песен.

Для рассматриваемого периода знаменателен решительный курс на сближение музыкального фольклора с профессионально-танцевальной светской музыкой XVIII века, революционно-демократической песней XIX века и интернационально-демократической — XX века.

Третий стилевой пласт охватывает и советский период, в котором наблюдаются черты нового, однако еще не сложившиеся в обособленные комплекс жанрово-стилистических признаков.

Песни гражданской и Отечественной войн, популярные песни композиторов, песни, пришедшие к нам из-за рубежа, — все это в целом делает современный бытовой репертуар города и села отличным от традиционного стиля третьего пласта, оформившегося окончательно в конце XIX века.

В настоящем обзоре освещены далеко не все стилевые явления. Остались незатронутыми исполнительские традиции, региональные стилевые особенности, разнословные творческие тенденции в фольклоре первых двух исторических периодов и многие другие проблемы, волнующие советских фольклористов. (См. таблицу II).

Примечания

¹* Раздел «Об эволюции стиля в народном творчестве» во многом имеет обобщающий характер. Он представляет собой квинтэссенцию методического начала в данных очерках. Составляя таблицу, Руднева и работавший в те годы в Московской консерватории Б. Рабинович попытались представить в стройной системе предполагаемую эволюцию русской народной песни. Жесткие рамки таблицы придали ей, на наш взгляд, несколько умозрительный характер.

²* В советской фольклористике проблеме классификации народного, и в частности музыкального, творчества посвящено много статей и исследований. Среди них труды К. Книжки, А. Рудневой, Л. Мухаринской, Б. Рабиновича, В. Щурова, В. Проппа и других. Однако в настоящее время фольклористы пока не пришли к единой точке зрения по этому вопросу. В каждой классификации есть свои положительные и отрицательные моменты, до сих пор не выработаны единые дефиниции, а также терминологический аппарат, методы и принципы самой классификации. В этом смысле классификация Рудневой (мы имеем в виду лекции на эту тему, которые она читала в Московской консерватории, — архив КНМ) не составляет исключения.

⁹⁵ Попадая в сельскую среду, тактовая мерность песенных строк неизменно нарушается. См.: «Под ракитой зеленой».

[illegible]

О жанрово-стилистическом анализе русских народных песен^{1*}

Предварительные замечания

Любая народная песня обладает определенным комплексом средств выразительности и формообразования, выявление которых позволяет установить черты и признаки, типические для эпохи, данного жанра, определенной социальной среды, территориальной зоны, с населением, выработавшим в течение многих десятилетий, и даже столетий, глубокие и стойкие традиции творчества и исполнительства. Вместе с тем именно взаимосвязь всех элементов в определенной оригинальной пропорции создает впечатление неповторимости индивидуального облика песни как законченного художественного произведения, по-своему уникального среди прочих.

Прежде чем приступить к жанрово-стилистическому анализу, исследователь должен располагать в обязательном порядке следующими необходимыми данными: паспортные сведения о песне — место и дата записи, автор расшифровки, способ записи, жанр по указанию исполнителей и по определению собирателя. Сведения об исполнителях — имя, отчество и фамилия, возраст. Характеристика исполнителей: качество и тембр голоса; роль в ансамбле (ведущая или второстепенная); особые исполнительские качества. Тщательно записанный соответственно напеву текст песни; необходимые примечания, комментарии к тексту; должна быть указана фактура — сольное или хоровое исполнение в быту, качество, сложность партитуры, — сообщены, по возможности, сведения о существующих вариантах песни. Если есть нотные записи вариантов песен, необходимо их иметь рядом, возле анализируемого образца, ибо при сопоставлении разных вариантов важны будут дополнительные данные.

Перед анализом нужно убедиться в достоверности нотации, поскольку ее несовершенство может привести к ложным выводам.

В состав важнейших показателей анализа входит структура музыкально-поэтической строфы, образовавшаяся в процессе мелодического распевания текста. С этой точки зрения важно установить основы структуры и типа стиха, его ритмическую норму времени, проследить соотношение мелодии со стихом на единой ритмической основе, выявить амбитус напева, звукоряд и лад песни, основы многоголосия, если песня хоровая.

Обнаруженные особенности стиха, ритма, мелодики, лада в совокупности покажут своеобразие песни как художественного произведения и позволят получить представление о типических чертах, общих для данного жанра, а также усмотреть внешне скрытые признаки более ранних форм народного творчества.

Анализ песни, выполняемый по данному методу, не самоцель, а средство для изучения исторических, художественных, стилевых, локальных или общерусских черт, отлившихся в одном из многих сходных по жанровым и временным признакам вариантов.

Метод занесения на особую аналитическую карту данных одной песни по определенному «трафарету» позволяет языком букв, цифр и нотных знаков фиксировать явления, замеченные в одной песне и легко узнаваемые по сходству во множестве других, что, в свою очередь, помогает исследователю делать те или иные необходимые наблюдения, сопоставления, обобщения, выводы.

Каждая песня — своеобразная законченная миниатюра. Внешне она может быть сходной с сотнями других. Но именно в процессе анализа становятся заметными тонкие внутренние различия этих сотен между собой, рельефнее выявится художественная сущность данной песни.

Анализ и фиксация результатов на аналитической карточке должны иметь определенную последовательность. Вначале заполняются строки с названием песни, указанием жанра, места записи или источника.

На первую нотную строчку выписывается песня без тактовых черт, указанных в подлиннике (если анализируется опубликованный образец), соответственно исключаются обозначения тактового размера при ключе. Ключевые знаки альтерации выписываются только в случае, если данная нота имеется в звукоряде мелодии. Если ее в мелодии нет, а по традиционной теории музыки она предполагается, можно поставить знак при ключе в скобках, но, вообще, до окончательного анализа этого делать не рекомендуется. Анализ может показать иную тактику и иные ключевые знаки. (Собственную нотацию песни, не проанализировав, тоже не следует окончательно редактировать.) Под нотами подписывается текст первой поэтической строфы и, если возникнет необходимость в уточнении или сопоставлении, выписывается текст второй. Всю мелодико-текстовую строфу следует выписывать на одной нотной строке без переноса. Изложение нотного текста не должно иметь никаких признаков «навязывания» песне авторской редакции. Песня должна иметь точно фиксированную в ритмическом и звуковысотном отношении мелодию, предельно близкую к подлинности звучания (с учетом диалектных особенностей) подтекстовку.

Анализ лада лучше производить на отдельном нотном листе по фразам, попевам, строкам. Также подробно должна быть рассмотрена роль каждого звука амбитуса и место его в наиболее выразительных звуковых «комбинациях»-попевах.

В общую строфическую формулу заносятся основные выводы по тексту, мелодии, ритму, мере слогов и счетному времени. Строфические формулы мелодии, ритма и текста обозначаются буквами русского алфавита, количественные данные слогов и счетных единиц — арабскими цифрами. (Результаты анализа мелодии и лада в пятисоставную формулу не входят.) Подсчет единиц времени может производиться в любых измерениях, важно, чтобы счетные единицы соответствовали долготе краткого слога стиха. Результаты анализа даются отдельно в форме аннотации: если они краткие — то на обороте карточки анализа, если очень подробные — отдельно и, по окончании анализа, прилагаются к карточке. Выписав стиховую первооснову, необходимо обозначить ее структуру, указать, к какой стиховой системе она относится: тонической, силлабической или силлаботонической. Возможно, стих окажется смешанным. В нем будут явственно выступать первичные признаки одной (тонической) или другой (силлабической) систем стихосложения.

Формульные показатели строения стиха обозначаются буквами и цифрами; желательна проверка данных в черновом рабочем анализе вне карточки путем выписывания текста второй и последующих строк.

Полученные данные о стихе записываются на линии поэтической строфы. Цифровые и буквенные показатели структуры поэтического текста переносятся в соответствующие строки общей формулы строения строфы. Порядок анализа текста, потом мелодии, ритма, лада — наиболее удобный, однако бывают случаи, когда в сложных песнях приходится начинать с мелодии и ритма и

заканчивать рассмотрением словесного компонента строфы. Иногда после анализа поэтической строфы рассматривается ритмическая и потом мелодическая строфы. Однако общая формула остается устойчивой, изменяется только последовательность ее заполнения.

Формула мелодической строфы выписывается в общую строфическую формулу над буквами формулы поэтической строфы.

Ритмическая организация музыкально-поэтической строфы согласуется с членением поэтической строфы.

Над ритмической строкой мелодического ритма выписывается слоговой ритм. Ритмическая формула каждого мелодико-текстового построения становится более рельефной.

Показатели ритмической строфы заносятся в общую строфическую формулу ритма буквами, а количество счетных единиц — цифрами.

На этом заканчивается выведение общей пятисоставной формулы строения музыкально-поэтической строфы песни.

Дальше следует анализ лада песни, раскрытие мелодических особенностей, непосредственно связанных с ее общим строфическим строением.

Под нотной записью мелодии выписываются звукоряды каждой мелодической строки и устанавливаются ладовые устои.

После выявления местных устоев в частях строфы выписывается единый рабочий звукоряд всей песни. Подробный ладовый анализ обычно выполняется отдельно: раскрывается процесс движения мелодии по основным устоям общего лада с выявлением микроустоев, смены функционального значения отдельных ступеней, входящих в рабочую звуковую шкалу мелодии.

Отдельно выписывается амбитус песни и графически выявляются микроустои и ладовые взаимосвязи тонов. По опеванию каждого из звуков рабочей шкалы можно судить о значимости той или иной ступени звукоряда в общем развитии мелодии и в ладовой организации. Редактирование нотной записи песни возможно после полного анализа. В результате либо подтверждается правильность тактирования песни в оригинале, либо делается своя редакция.

Общие выводы должны касаться прежде всего типических данных песни. Последние исходят из строфической пятисоставной формулы и строения лада. Признаки жанра связаны со временем появления, развития и становления песни, с породившей ее эпохой. Фиксация данных анализа условными формулами с соответствующими примечаниями позволяет в дальнейшем:

- а) установить взаимосвязи с множеством других подобных песен;
- б) сделать обобщения исторического и стилистического порядка;
- в) выявить черты общности в культуре одного села, района, в национальной культуре;
- г) определить связи и сходные черты стиля в художественном творчестве разных народов;
- д) позволяет многократно возвращаться к песне, добавлять новые данные;
- е) дать предельно объективный эстетический анализ песни в отдельности и в связи с подобными ей;
- ж) при сопоставлении с вариантами песни установить общность первоосновы и обнаружить степень вариационных различий.

Анализ народной песни «Ну-ка, кумушка, мы покумимся»

256

Умеренно быстро



Песня «Ну-ка, кумушка, мы покумимся» взята нами как наиболее легкий пример для освоения самого метода работы с народной песней.

В основе песни лежит цезурованный песенный стих. Музыкально-поэтическая строфическая структура песни ясная, стройная и цельная во всех ее показателях. Форма ее типична для множества народных песен, связанных с движением (календарных, хороводных, свадебных). Сама песня колоритна по мелодике и несет в себе стилевые черты одного региона (в частности, Смоленской области). Все это отражено в результатах нашего анализа, зафиксированного в карточке (см. пример 257 на стр. 170).

Поэтический текст

Ну-ка, кумушка,/мы покумимся,— (5+5 слогов) = А+Б

Мы покумимся,/поцелуемся.— (5+5 слогов) = Б+В

Десятисложный силлабический цезурованный стих 5+5 слогов = А+Б.

Организация поэтического текста происходит через распевание стиха АБ путем введения припевных слов (П) — «Ай, люли, люли» и повторения второго полустихия (Б). Такое строение поэтического текста типично для целого ряда свадебных и, реже, хороводных песен, например «Как за речкою да за быстрою» (Римский-Корсаков, 100, № 100).

Мелодическая строфа

Мелодическая строфа состоит из двух построений с перекрестным их повторением АБАБ. Второй раз мелодическая строка — А¹ слегка варьируется, подчеркивается «придаточность» ее по отношению к зачину А и ко всему первому предложению АБ. Мелодия в сочетании с текстом сохраняет ритмическое (по слогонотам) и строфическое (общие цезуры) единство.

Ритмическая строфа

Ритмическая строфа построена на четырехкратном повторении ритмической формулы при слогонотах — короткой ♪, долгой — ♪. В этом случае формула является стержнем, на который навиваются музыкально-поэтические строки песни. Формула ритмострофы — А А А А — подчиняет себе мелодику и текст песни.

Традиционная формула ритмоосновы пятисложной стиховой строки, соответствующая шести счетным единицам, имеет следующий вид:

256



В данной песне долгота перенесена с последнего слога полустихия на средний ударный слог. В полном десятисложном стихе ударения и долготы попадают на третий слог от начала и на третий слог от конца. Напрашивается вывод, что в данной песне заметно воздействие ритмики, присущей тоническому стиху. Этот вид ритмической формулы ослабляет силлабическую цезуру в песне и



НУ-КА, КУМУШКА
Семицкая

Н. А. РИМСКИЙ - КОРСАКОВ (190)
№ 50

Смоленская область,
сообщено В. Энгельгардт

Allegretto

А Б А' Б

1. Ну - ка, ку - муш - ка, мы по - ку - мим - ся, ай лю - ли, лю - ли, мы по - ку - мим - ся.

Внутрислоговые распевы

ч. 4 + м. 3

А - 6 (♩) А - 6 (♩) А - 6 (♩) А - 6 (♩)

Ну - ка, ку - муш - ка, мы по - ку - мим - ся, ай лю - ли, лю - ли, мы по - ку - мим - ся.

А - 5 Б - 5 П - 5 Б - 5

Ну - ка, ку - муш - ка, мы по - ку - мим - ся, 10 сл.

Силлабический стих (5 + 5) с чертами тоничности.

Мелодия	АВА ¹ Б
Текст	АВТБ
Ритм стиха	АААА
Структура стиха	5555 сл.
Свойное припев	6666 сл. пр. (♩)

«тонирует» стих. Такой ритм будет вторичным типом, образовавшимся в результате воздействия мелодики на стих.

Мелодика и лад

В попевках имеются скромные внутрислоговые распевы (по два звука на слог). Вспомогательные, проходящие звуки, расширяющие диапазон мелодии, украшают основной контур напева, придают мелодии мягкость, текучесть, непрерывность. Весомость каждого звука слогоноты образуется от строгой ограниченности мелодии четырьмя звуками, являющимися одновременно и ладовыми устоями, которые несут попеременно разную нагрузку в чередовании акцентов и каденционных оборотов. Движение мелодии в первой полустрофе симметрично: А — вверх-вниз, Б — вниз-вверх; А¹ ломает симметрию более замысловатым движением мелодии от терции звукоряда; заканчивается строфа повторением Б — движением вниз-вверх. Мелодия застывает на II ступени — своеобразном неустое (*до-диез*), требующем продолжения песни с иным текстом, то есть повторения пропеты мелодической строфы сначала.

При отчетливой функции *си* как тонического устоя-покоя (Т-I) ведущую роль играет двигательный устой *ре*. Лишь временно *ре* уступает функцию устоя звуку *до-диез*. В первом случае *до-диез* выступает в качестве проходящего звука при движении мелодии к III ступени, в другом — становится переменным устоем при переходе ко второй строфе и, наконец, конечным устоем — ложным устоем-покоем — в последней строфе с ферматой.

Исполняя подобную песню, певица из Смоленской области говорила: «...пока поешь — хорошо мотив вьется, а кончать — не знаешь как... будто забыла и остановилась» (Руднева, 1977, с. 8).

Здесь следует напомнить об антагонизме звуков, находящихся в соотношении полутона (особенно это заметно в песнях с рассредоточенной ладовой ангемитонной основой). Звуки-соседи (*до-диез* — *ре*) взаимно исключают друг друга. Если один был устоем, то второй — либо ослабляет позицию устоя, либо лишает его функции устоя, принимая ее на себя, либо передает ее другому звуку (см.: Балакирев, 1957, № 1; Римский-Корсаков, 1951, № 71а). В данной песне *до-диез* воспринимается как новый устой. Образуется секундовая переменность лада. Расширение мелодии до сексты в результате расширения диапазона вниз на субкварту утверждает типический древний лад в чистом его виде без добавочных звуков: малая заполненная терция и чистая незаполненная субкварта. Лад этот характерен для плачей, зовов, обращений к человеку или силам природы — это лад древних календарных и иных обрядовых песен. Он встречается в большом количестве не только русских, но и древнеславянских песен.

Тактовая организация песни

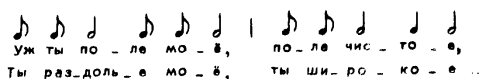
У Римского-Корсакова весь напев разделен на музыкальные трехмерные стопы с затактом (см. пример 256).

В такой тактировке (пригодной для песен со стопным стихом и неудобной для песен с силлабическим) последний неударный слог каждого полустилишия, попадая на первую сильную долю трехмерного такта, становится искусственно-ударным, что, по отношению к нестопной стиховой организации, кажется неоправданным.

Результаты анализа подсказывают нам иную тактировку, более соответствующую ритмике силлабического стиха. Наш такт соответствует шестимерности пятисложного полустилишия, а весь напев состоит из четырех тактов. Внутри каждого такта пунктирной чертой отделяется затаковость первых двух слогов от акцентности ударных. Пунктирная черта делит шестимерный такт на два неравных микротакта в две и четыре временных доли. Сопоставление ритмов песен с десятисложным стихом 5+5 (и позднее 6+5) показывает некоторые закономерности эволюции ритмических формул от первичного, простого, чистого вида — к усложненному. К числу ранних относится, например, песня с чистой форму-

лой силлабического стиха (см. пример 28а). Ритмическая формула песни «Ну-ка, кумушка» показывает «тонизацию» стиха и напева вследствие перенесения долготы на ударный (третий от начала и третий от конца) слог, тогда как в песне «Уж ты, поле мое» устанавливается равнозначность элементов силлабики (долгий последний слог) и тоники (долгий ударный третий слог в полустишии).

259



Ямбическая музыкальная стопа вызревала в народном творчестве раньше, чем образовалась поэтическая стопность силлабического стиха. Надо полагать, что музыкально-поэтический ямб выкристаллизовался в песенной ритмике в процессе распевания ранних форм стихов и слияния черт силлабических и тонических структур в одной песне. Исходя из этого, можно считать приемлемой и метрическую музыкально-стопную (стопы-такты) тактировку в варианте Римско-Корсакова.

Черты жанра и признаки
древнего происхождения
песни

Текст указывает на прямое назначение — совершение обряда кумления. Песня прикреплена к календарной дате — весеннему празднику-обряду. В основе поэтической

строфы лежит один древний стих 5+5 слогов. Ритмическая формула однострочна, с отчетливым соотношением долгих и коротких слогов (слогоноты ♩:♩). Имеется единая для всех компонентов — текста, напева и ритма — цезура. Внутрислоговое распевание — слабое, опорные тоны мелодии идентичны ладу — малая терция и незаполненная субкварта. Эти черты сближают песню с подобными ей по жанру песнями Смоленской области («Ну-ка, кума», «Ты не радуйся, ель-осинушка». Руднева, 1977, № 7, 10) и с древними белорусскими песнями. В песне заметно проступают более поздние особенности, привнесенные из других жанров (поздних свадебных и хороводных песен), а именно: четырехстрочность музыкально-поэтической строфы, поздний припев «Ай, люли, люли», структура текста — АБПБ, характерная для величальных свадебных и для хороводных, с тематикой сватовства, брака (см. «Как под лесом, под лесочком», Балакирев, 1957, № 30). К более позднему времени относится смещение ритмической долготы с последнего слога полустишия на срединный ударный слог, то есть скрещивание силлабического и тонического народных стихов при распевании (подчеркивание долготы и ударения одновременно). Активная роль двигательного устоя (Т-III), управляющего мелодическим развитием, — характерный признак определенного слоя свадебных песен лирического содержания и светлых по характеру песен припевания жениха к невесте («Звонили звоны», «На море утушка», «Не было ветру»). Слабое внутрислоговое распевание и окончание песни на II ступени лада также являются признаками песен второго пласта.

Художественные особенности
слова и музыки в песне

Приветливое обращение к подруге в форме вопроса и утверждения соответствует одной вопросо-ответной фразе (полустрофе). Повторность мелодии АБ на при-

певных словах и повторении второго полустишия подчеркивает ритуальность действия. Ритмическая формула придает мелодии некоторую строгость, и вместе с тем как бы управляет действием, совершающимся во время пения. Мелодия в сочетании со словом построена на интонациях обращения, зова, «присоглашения», как говорят в Смоленской области, к совместному действию. Мягкие внутрислоговые распевы шестнадцатыми долями на довольно легкой ритмической пульсации вось-

Мыш придают всей песне женственность, нежность, ласковость. Мгновенное непрерывное течение мелодии, неустойчивая полукаденция на II ступени вопросного характера в сочетании с интонацией неуверенности как бы понуждают движение вперед. Создается ощущение воздуха, широты полей, пространственности, весеннего светлого дня, солнечного тепла, единения людей на фоне природы. Общий ведущий образ — весна, молодость, дружба.

Анализ песни «Из-за лесу, лесу темного»

Для показательного анализа взята песня с тоническим стихом.

Ритмооснова этого (двухударного) стиха типична для северных плачей и свадебных песен (см.: Банин, Вадакария, Жекулина, 1974; Ефименкова, 1980).

Для мелодии всех известных нам свыше восьмидесяти вариантов песни, в том числе с иными текстами из других эпизодов свадебного обряда характерны ладовая (квартовая) двухустойность, отсутствие каденции, неопределенность начала в двухстрочной мелодической строфе.

Мелодия данного варианта привлекает как высокохудожественный образец русской свадебной песни, увековеченной в музыкальной литературе М. Глинкой (симфоническая фантазия «Камаринская»). Запись песни у Римского-Корсакова не совершенна.

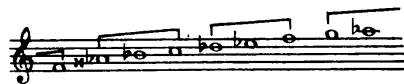
260 Довольно медленно

Из-за ле-су, ле-су тем-но-го, из-за
се-ди-ку зе-лѐ-но-го, из-за
та-ло-сте-до ле-бе-ди-но-е, вы-ле-е.

Для анализа мы освободили ее от тактовых черт и второй подтекстовки, получив три цельных мелодико-текстовых строки.

261

Из-за ле-су, ле-су тем-но-го, из-за се-ди-ку зе-лѐ-
но-го, из-за се-ди-ку зе-лѐ-но-го...



ИЗ-ЗА ЛЕСУ, ЛЕСУ ТЕМНОГО
Свадебная

Н. А. РИМСКИЙ - КОРСАКОВ (100)
№ 81

Смоленская область,
сообщено В. Энгельгардт

Andante

А **Б** **А**

Из-за ле-су, ле-су тём-но-го, Из-за са-ди-ку зе-лё-но-го, Из-за са-ди-ку зе-лё-но-го...

IA IB

А - 9 = (2+3+4) (J) **А - 9 (J)** **А - 9 (J)**

Из-за ле-су, ле-су тём-но-го, Из-за са-ди-ку зе-лё-но-го, Из-за са-ди-ку зе-лё-но-го...

А - 9 **Б - 9** **Б - 9**

Из-за ле-си-ку тём-но-го... (8 - 11 сл.)

Тонический восьми-, одиннадцатисложный стих.

Мелодия	AB AB A...
Текст	AB BB B...
Ритм стиха	AA AA A...
Структура стиха	99 99/11 9/11/9.
Счетное время	99 99 9 ед. вр. (J)

анная, согласно рекомендациям, аналитическая карточка имеет следующий вид (см. пример 262 на стр. 174).

Ритмический текст

В основе песни лежит девятисложный тонический стих с двумя ударениями, расположенными по традиции на слоге от начала и от конца стиховой строки. В стихе возможна цезура — пораздел, но она непостоянна, ритмически не подчеркнута и, таким образом, не является признаком. При условной по отношению к счетному времени норме в восемь или в девять слогов возможны отклонения до четырнадцати слогов в отдельных стиховых строках, не влияющие на количество счетного времени в ритмической формуле.

Придерживаясь принципа не учитывать при анализе «произвол автора» в редактировании песни, мы поведем свой отсчет стиховым строкам. Под нотами (см. пример 260) они следуют в порядке АББВВ. Без анализа мелодической строфы установить строфическую форму в тексте невозможно.

Мелодическая строфа
В нотах у Римского-Корсакова выписаны три строки мелодии по форме АБА. Третья строка повторяет первую. Повторенные Б и А с двойной подтекстовкой расширяют форму песни до пятистрочности. Из нее вычленяется первичная двухстрочная мелодико-текстовая строфа. В схеме — $\frac{\text{Мелодия АБАБА}}{\text{Текст АББВВ}}$ не хватает строки $\frac{Б}{Г}$ для заполнения третьей строфы. Возможно, так и заканчивается песня. Строфы образуются по цепному принципу.

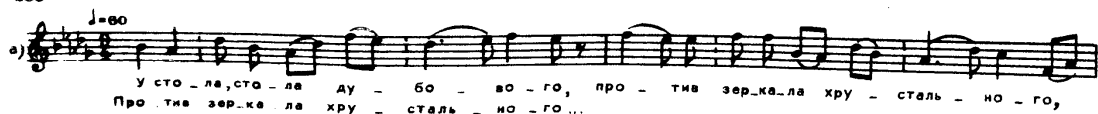
Ритмика связывает поэтическую и музыкальную строфы.

Неделимый стих с неделимым напевом имеет неделимую ритмоформулу — такт высшего порядка. Совпадение музыкальных акцентов со стиховыми ударениями является регулятором ритма песни. Однострочная ритмическая формула ААА — наиболее устойчивый элемент организации песни, исходящий из однострочности плачевых, былинных и ранних свадебных напевов. Время 9 9 9 (счетных единиц) всюду выдерживается неукоснительно. Пульсация ритмической формулы строго регламентируется опорными слогами.

Девятидольный такт высшего порядка, благодаря пунктирным тактовым чертам перед ударными слогами, имеет внутри строки три микротакта: зачин — $\frac{2}{4}$ на замедленных слогах перед ударным слогом, подвижную часть $\frac{3}{4}$ между первым и вторым ударными слогами и конечную часть $\frac{4}{4}$ от второго ударения до конца строки. В целом $\frac{9}{4}$ группируются в $\frac{2+3+4}{4}$. Эта формула оказалась весьма устойчивой, она (с вариантами) обнаруживается во множестве северных свадебных песен, а также в свадебных и погребальных плачах.

Общие данные, выведенные в пятизначной формуле строфы, показывают, что ведущим элементом в ее формообразовании является мелодия. Она состоит из двух построений А и Б, непрерывно следующих одно за другим. При однозначности ритмических формул А А А текст каждого стиха повторяется дважды. Повторность эта в одних вариантах следует по цепной форме: АББВВГ и так далее, в других — стих повторяется внутри строфы ААББВВ⁹⁶.

262



⁹⁶ Это зависит от того, с какой мелодической (нисходящей или восходящей) фразы начинается песня и какой завершается



Ладовая организация

Вследствие непрерывности течения мелодии и отсутствия определенной каденции, нелегко установить тонический устой-покой (Т-I) всей песни. Ведущим устоем является *ре-бемоль*. На него приходится первый акцент в мелодической строке А и второй — в строке Б. Контрастирующим ему по значимости и местоположению в мелодии является устой *ля-бемоль*. Он появляется в качестве тонического устоя-покая на втором ударном слоге мелодической строки А. Однако непрерывное движение мелодии по местным устоям как бы смещает ладово-мелодический «фокус», не позволяя задержаться ни на одном из них. Переменность устоев разной значимости выявляет попевочную природу мелодии. Попевки, сменяя одна другую, легко и плавно ведут напев по нисходящей и восходящей линиям, подчиняя его строгой логике контрастов, зеркальной отраженности двух музыкальных предложений. Последовательность ступеней в звукоряде, на которые падают местные тоники, составляет тоновую основу пентатоники. Выделяется нисходящая квартовая переменность *ре-бемоль* — *ля-бемоль*, где первый звук выполняет функцию двигательного устоя, а второй — функцию тоники лада. К переменным относятся два квартовых устоя — *фа* и *си-бемоль*.

264



Проверка тактовой организации

Римский-Корсаков установил в песне трехдольный тактовый размер, исходя из мерного движения мелодии без учета строфического строения мелодико-текстовой строфы (см. пример 260).

Наша тактировка предусматривает цельность неделимого стиха, напева и ритмоформулы в строфическом строении песни. За основной такт мы принимаем всю временную величину напева, соответствующего целому стиху. Наше тактовое обозначение $\frac{9}{4}$. Пунктирные тактовые черты внутри стиха указывают на неравномерность микротактов. Они зависят от ударных слогов, требующих соответствующего подчеркивания пульсации внутри стиха. В нашей редакции песня будет иметь следующий вид (см. пример 263 б).

Следует отметить, что еще Н. Пальчиков в своем сборнике (Пальчиков, 1888, № 85) применил в этой песне тактирование по текстовым ударениям на 5 + 4 единицы, выделив ударный — акцентный тяжелый слог, главный среди прочих, тем самым подчеркнув характерную для любого строения такого рода стиха вопросоответность в декламационной интонации.

Выводы

Песня «Из-за лесу, лесу темного» представляет собой классический образец свадебной песни — своего рода эмблему свадебного обряда, ибо указанные в анализе черты традиционны, распространены в свадебных песнях с иным содержанием и в разных эпизодах свадебного обряда русского Севера^{2*}.

Сама песня «Из-за лесу, лесу темного» представлена в записях собирателей в обширном количестве сольных и хоровых вариантов распевов в сборниках и

рукописных фондах XIX и XX веков. Общим для всех вариантов признаком является квартовая ладовая двухустойность, отсутствие устойчивой каденции и определенности начала песни. Примечательно, что одни варианты начинаются с нисходящей мелодической строки, другие — с восходящей. Отсюда, следует со вниманием отнестись к редакции Римского-Корсакова, поставившего в знаки репризы вторую и третью нотные строки своей записи.

Анализ песни «Надоели ночи, надоскучили»

Песня «Надоели ночи, надоскучили» избрана для показательного анализа не случайно. Это один из лучших образцов лирической протяжной песни. Она известна во множестве очень близких слуховых и фонографических вариантов записи разных авторов XIX и XX веков.

Ее популярность объясняется и тем, что в тексте выражены душевные переживания русской женщины, близкие и понятные многим. Песня отличается богатством выразительных средств. В ней сочетаются в неповторимом единстве черты стиля разных эпох, признаки разных, более ранних, нежели протяжная лирическая песня, жанров.

265 Медленно. мм $\text{♩} = 104$

p

На - до - е - ли но - чи, на - до - ску - чи - ли, на - до - ску - чи - ли, да

Затев

на - до - ску - чи - ли, Со ми - лым, со ми - лым друж -

- ком раз - лу - чи - ли, раз - лу - чи - ли, да со ми - лым друж - ком раз - лу - чи - ли.

В публикации Балакирева песня имеет редакционные неточности и требует предварительной обработки. Сольный — в слуховой записи — и хоровой — в фонозаписи — варианты позволяют обнаружить существенные дефекты в подтекстовке песни из сборника Балакирева⁹⁷. Сопоставляя ее с другими вариантами, мы обнаруживаем черты сходства и различия, устанавливаем качество записи данной песни⁹⁷.

266

Затев для всех строк

А. Руднева
Песни
Подмосковья

А

а. да на - до - е - ли, на - до - е - ли но - чи, на - до - ску...

Вар.: уж вы но - чи, уж вы но - чи, мо - и но - чи те ...

Балакирев,
№ 7

У автора: 2) Со ми - лым со... 1) На - до - е - ли но - чи, на - до - ску -

Исправлено нами: [И: на - до - ску - чи - ли, да] На - до - е - ли но - чи, на - до - ску...

Прокунин
Чайковский

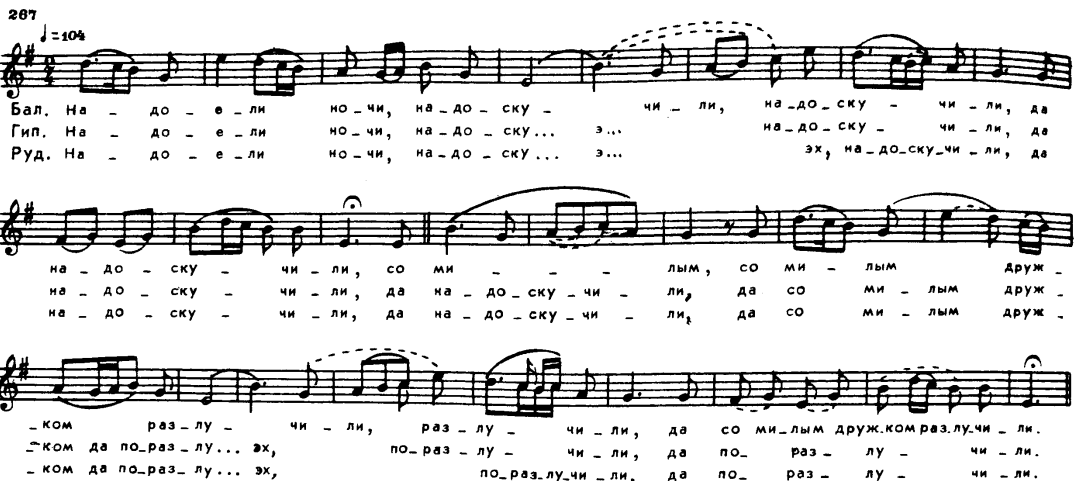
У автора: На - до - е - - - ли но - чи,

Нами исправлено: [На - до - е - ли но - чи, на - до - ску ...]

⁹⁷ В издании 1957 г. редактор Е. Гиппиус сделал исправления в подтекстовке песни, сходные с вариантами В. Прокунина (см.: Прокунин, 1872, № 8).



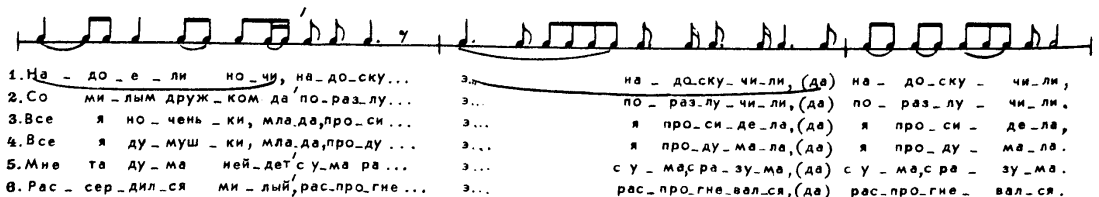
По аналогии с хоровым вариантом записи, сделанным нами в 50-х годах, мы предлагаем свою редакцию подтекстовки:



Во всех вариантах подтекстовки показательна одиннадцатислоговая структура стиха, есть признаки распетости, так как добавлены слоги «Эх, да»⁹⁸.

Дальнейшая проверка текста по стиху-мере первой строки показала, что все последующие укладываются в стройную строфическую форму.

288



Норма слогового состава:

Надоели ночи /надоскучили... (11 слогов с цезурой: 6 + 5 сл.).

Признаки распетости:

- повторы текста второго полустипа;
- наличие трех временных измерений $\text{♩} : \text{♩} : \text{♩}$, как следствие дробления ритма слоговот;
- дополнения: „эх“, „да“, „ночи“.

⁹⁸ В московском варианте есть еще один стих, предвещающий текст варианта М. Балакирева: «Ай да, уж вы, ночи, мои ночи темны» (Руднева, 1964, с. 66).

Окончательная редакция мелодии с нашей подтекстовкой будет иметь следующий, готовый для анализа, вид:

989 $\text{♩} = 104$

На - до - е - ли но - чи, на - до - ску... эх, на - до - ску - чи - ли, да

на - до - ску - чи - ли, да на - до - ску - чи - ли, да

со - ми - лым друж - ком да по - ра - зу... эх, по - раз - лу - чи - ли, да

по - раз - лу - чи - ли.

В качестве заготовки для анализа выписывается опубликованный Балакиревым фрагмент без тактовых обозначений на единой нотной строке без переноса и — отдельно — мелодический ритм с подтекстовкой, тоже без переноса на другую строку.

Минуя подробности изложения процесса анализа, мы предлагаем готовую заполненную аналитическую карточку с ее комментариями, данными в определенной последовательности (см. пример 270 на стр. 180).

Зафиксированные на карточке в пятисоставной комплексной формуле результаты показывают двухстрофное строение песни. Первая строфа — трехстрочная, условно говоря, зачин; вторая — четырехстрочная, со связующим запевом между построениями АБВ — является мерой для последующих мелодико-текстовых строф⁹⁹.

В общем предисловии к анализам мы предлагали ориентироваться в первую очередь на стиховую основу и ее ритмику. Однако при анализе лирических песен часто приходится начинать с исследования мелодии и ее ритмической организации. Именно мелодия позволяет угадывать верную структуру стиха и поэтической строфики. Поэтому в данном случае обзор аналитической карточки начинается с разбора мелодической строфы. Ее структурная простота и четкость весьма удобны для дальнейших исследований.

Мелодическая структура песни имеет следующую формулу:

О мелодической строфе

Мелодия: I строфа (зачин)	II строфа (мера)
А Б В	Г (запев) А Б В
8 8 6 (♩)	6 8 8 6 (♩)

Диапазон мелодии варианта из сборника Балакирева охватывает восемь звуков: от *ми*¹ до *ми*².

Самая развитая мелодия в первой фразе — А; она захватывает весь октавный звукоряд. Не менее широка по диапазону последняя строка — В; она восходит от основания *ми*¹ до септимы *ре*².

Мелодия второй фразы — Б — покоится на секстовом звукоряде *соль*¹ — *ми*², а запевочная фраза Г, в качестве связки между В — первой и А — второй

⁹⁹ Подмосковный однострофный вариант начинается с развитого запева на начальных словах основного стиха в строфе (см. пример 266).

НАДОЕЛИ НОЧИ, НАДОСКУЧИЛИ
Лирическая протяжная

Протяжная „голосовая“
в Нижегородской губернии

Протяжная „голосовая“
в Нижегородской губернии

НАДОЕЛИ НОЧИ, НАДОСКОЛИЛИ
Лирическая протяжная

1. 2-я
♩ = 10%

А Б В Г

1. На до - е - ли но - чи, на - до - ску... эх, на - до - ску - чи - ли, да на - до - ску - чи - ли, да 2. На - до - ску - чи - ли, да
Со ми - лым друж - ком да по - раз - лу... эх, по - раз - лу - чи - ли, да по - раз - лу - чи - ли.

А - 8 (J) Б - 8 (J) В - 6 (J) В - 6 (J)

На - до - е - ли но - чи, на - до - ску... эх, на - до - ску - чи - ли, да на - до - ску - чи - ли, да 2. На - до - ску - чи - ли, да
Со ми - лым дру - жком да по - раз - лу... эх, по - раз - лу - чи - ли, да по - раз - лу - чи - ли.

А - 6 Б - 3 р-1⁹ Б - 5/6 Г - 5/6
В - 6 Г - 3 Г - 5/6 Б - 5/6 Г - 5/6
Аб - 9 рб - 5/4

На - до - е - ли но - чи, на - до - ску - чи - ли... 11 сл. (6 + 5)

Мелодия	А В В	Г А В В
Текст	АБ рБ В	В Вг рГ Г
Ритм стиха	А В В	В А В В
Структура стиха	9 5/7 5/6	5/6 9 5/7 5/6

Силлабический стих с чертами силлабо-тонического и тонического.

* Буквой „P” обозначается распетое междометие или слог.

Мелодия	А В В	Г А В В
Такт	АВ рб В	В Вг рг Г
Ритм стиха	А Б В	В А В В
Структура стиха	9 5/7 5/6	5/6 3 5/7 5/6
Счётное слово	8 8 6 (д)	6 8 8 6 (д)

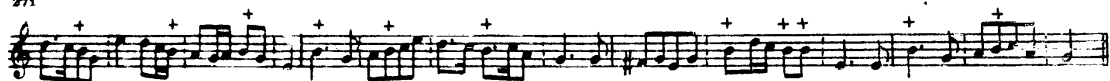
строф, попевает кварту $\text{соль}^1 - \text{до}^2$ на интонациях, свойственных мелодии раздела Б.

В мелодике мы отмечаем характерные нисходящие плавные ходы по секундам, реже — терциям. В каденции выделяется квинтовый интервальный склад $\text{си}^1 - \text{си}^1 - \text{ми}^1$, венчающий песенную строфу.

Плавные ходы вверх подчиняются общему восходящему движению мелодии Б. В иных случаях имеют место скачки на терции, квинты и сексты вследствие постоянной устремленности мелодии вверх, поскольку она имеет тенденцию удерживать позиции вокруг тоник соль^1 и ми^1 .

Заметна роль тона си^1 , особенно в конце мелодии А и В и в начале фраз Б и Г. Этому звуку как бы «подчинены» устои соль^1 и ми^1 ; к нему и от него движутся вышележащие звуки.

271



Для мелодической ритмики характерны пунктирные ритмы, особенно в запеве Г. Сильна тенденция к дроблению четвертных долей на восьмые и шестнадцатые в фразах А и Б. Там же в аналогичных по структуре местах, независимо от текста, появляются ритмоформулы пятисложника.

Ритмическая организация мелодии сосредоточена в двухмерных тактах-стопах с тенденцией к вытягиванию первой и сокращению во времени второй слогоной в хореической стопе. Обособленность мелодической ритмики от стиховой проявляется в широких внутрислоговых распевах.

О мелодике и ладе

Простейший анализ мелодии в целом позволяет говорить о непрерывной смене мажорного и минорного

наклонений в рамках октавного диапазона. Терцовая смена параллелей может восприниматься как признак позднего стиля городской песни. Однако, несмотря на участие терцовых тонов в тонических созвучиях, их еще нельзя воспринимать в качестве ладовых компонентов, свойственных мелодиям, опевающим аккорды гармонической вертикали. Мешает зыбкость позиции терцовых тонов $\text{си}^1 - \text{соль}^1$, не получивших права на участие в ладе в качестве обязательных устоев, дает себя чувствовать прочность твердой опоры лада на квинту, что позволяет говорить лишь о мажорном или минорном наклонении заполненных квинтовых мелодических ладовых основ (рассредоточенных двузвучий).

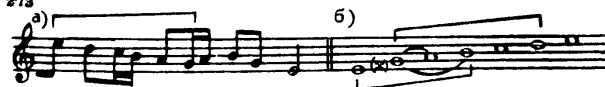
272



Более детальный анализ мелодии по музыкальным фразам выявляет ладовую сущность каждой из них. Заметно проступает единовременность опоры на обе тоники соль^1 и ми^1 (с общими тонами — ре^2 и си^1).

Биладовость отчетливо сказывается в первой — А — и последней — В — мелодических строках. В первой фразе А-мелодия развивается в последовательном движении от опоры квинты $\text{ре}^2 - \text{соль}^1$ к квинте $\text{си}^1 - \text{ми}^1$.

273



В последней фразе — В-мелодия попевает все четыре устойчивых тона двух ладово-сопряженных квинт: *ми*¹ — *соль*¹ — *си*¹ — *ре*².



В первом случае (А) активная роль лада *соль* мажорного наклонения подчеркивается наличием вводного тона *ля* и отсутствием такового к тонике *ми* минорного наклонения.

Во втором случае (В) заметно преимущество устоя *ми*, подкрепленного верхним вводным тоном *фа-диез*, при ослаблении значимости тоники *соль*, вследствие выпадения из мелодии верхнего вводного тона *ля*, а затем, к концу, и самого тона *соль* (окончание на квинте *си*¹ — *си*¹ — *ми*¹).

Замечено, что в русских народных мелодиях верхний вводный тон всегда подчеркивает утверждающуюся значимость данной тоники, в то время как нижний вводный тон укрепляет позицию тонического устоя в качестве основного для всей песни (см.: Балакирев, 1957, № 1).

Важно отметить, что в фразе В звук *фа-диез* не воспринимается как нижний высокий вводный тон к *соль*, хотя и сочетается с ним мелодически: здесь он следует в качестве «вспомогательного» (*соль* — *фа-диез* — *соль*) и как бы «проходящего» (*соль* — *фа-диез* — *ми*) верхнего вводного к устою *ми*.

Появление в мелодии звука, находящегося в полутоновом соотношении с устоем, ослабляет устойчивую позицию последнего. Здесь *фа-диез* отталкивает *соль* — с позиции ведущего и вводит *ми* в права главного устоя песни.

Примеров подобного «отталкивания» или — точнее — «сталкивания с тонического пьедестала» много. Это говорит о том, что не стоит рассматривать рабочий звукоряд русских народных песен старого слоя в рамках семиступенных разновидностей мажора и минора; и тем более нет оснований усматривать здесь ладовые модуляции, отклонения или переменности. Именно эта особенность не позволяет нам опираться на типовое понимание лада как мажора и минора, характерных для городских песнопений позднего исторического стиливого периода.

Рассмотрение мелодии с точки зрения ее попевочной структуры дает возможность воспринимать ладовую основу песни в «третьем» измерении, когда каждая попевка опирается на свой устой, что позволяет нам говорить о следовании микроладовых звеньев по мелодической горизонтали. Взятые вместе тоники попевочных микроладов влияют на становление лада всей песни.

В первой мелодической фразе А следует три попевочных микролада. Они и составляют ладовую основу — ядро лада песни. Наиболее полно последовательность микроладовых ячеек обнаруживается при чередовании попевок двух первых мелодических фраз А и Б.



Нисходящая и восходящая линия А и Б составляют симметрию сменяемых ладовых ячеек в последовательности устоев: *соль* — *ля* — *ми* — *ля* — *соль* с центром на ячейке *ми* минорного наклонения по форме *а — б — в — б — а*.

Заключительная результативная фраза В опекает биладовую основу путем сцепления двух квинтовых микроладов в единстве широкоохватного лада мажорно-минорного наклонения.

Запевная строка Г выводит песню на действенную позицию тоники *соль* мажорного наклонения к началу повторяемой мелодической строфы АБВ.

В развернутом анализе выявились три тона с функциями устоев: тональный основной устой — *ми* (минорного наклонения), двигательный устой — *соль* (мажорного наклонения) и переменный, исключаящий два первых — *ля* (минорного наклонения).

Выведенные из полного восьмиступенного звукоряда, они образуют скрытый лад — трихорд в рассредоточенном виде. Каждый из них в отдельности имеет свою квинту (*соль* — *ре*, *ля* — *ми*, *ми* — *си*), кроме того у устоев *соль*¹ и *ми*¹ есть и верхние сексты, говорящие о гексахордовости мелодической основы (см. пример 273 б).

Исходная *соль*-мажорная и *ми*-минорная попевки, заявленные в фразе А, в соединении со второй фразой Б в целом составляют терцовую переменность устоев *соль* — *ми* — *соль*. Однако октавный охват нисходящей мелодии *ми*² — *ми*¹, мягкость переливов из мажорного в минорное наклонение и обратно, ниспадающие квинтовые ряды (*ре*² — *соль*¹, *ми*² — *ля*¹, *си*¹ — *ми*¹), перемежающиеся со скачком на сексту *соль*¹ — *ми*² вверх и «петельчатым» разворотом через *соль* — *ля* к *си*, при неуклонном нисходящем движении мелодии, обнаженные и скрытые ходы на сексту вверх и обратно; ритмические «переступы» с одной ноты на другую (в первой фразе опора на сексту, во второй — через сексту на квинту), роль вершины *ми* как верхней тоники, как квинты микролада *ля* — *ми* и как секстово-октавного звука лада *соль* — *ми*, опекающего совместно с *до* звук *ре* в общем ладе, — все эти данные говорят о том, что в песне присутствуют почти все показатели для определения лада как обиходного, двухустойного лада *ми* — *соль* миноро-мажорного типа. Согласно обиходному звукоряду-ладу, в нем не хватает тресветлого согласия с верхним *фа*-бекаром.



Октавная ограниченность амбитуса в данном варианте заставляет нас обратиться к хоровому варианту из сборника «Народные песни Московской области» (Руднева, 1964, с. 66).



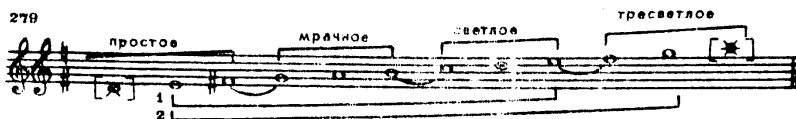
Здесь отчетливо выступают признаки обиходной диатоники: *фа*-бекар вверху и *фа*-диез внизу; раскрывается переменность функций опорных звуков, наблюдается плотная нагрузка на центр (мрачное и светлое согласия), легкое активное подполосочное звучание крайних верхних звуков тресветлого согласия при мажорном наклонении мелодии, спокойное восхождение и ниспадение нижних тонов при минорном наклонении в простом согласии.

Даже без выполнения развернутого анализа только звукоряд хоровой партии московского варианта показывает присутствие десяти звуков из двенадцати-ступенной диатоники (без крайних звуков *ре* — внизу, *ля* — вверху).



Мелодические переливы мажоро-минорной мелодии создают ощущение певучести, широты (пресловутого «широкого дыхания»), единства лада при отсутствии модуляций, на что в свое время как на свойство русской песни обращали внимание музыканты. Лад един, а функции звуков, составляющих ядро лада, меняются в процессе развития мелодии, отчего образуются цепочки микроладов и переменности временных устоев на тонах, составляющих ладовую основу песни.

При сопоставлении напевов двух вариантов можно установить, что мелодия, лад и строфическая структура, равно как и размещение стиховых строк, имеют единую основу, но при разных условиях бытования по-разному распетую¹⁰⁰. Это позволяет нам утверждать, что вариант Балакирева, хотя и не столь полнозвучный по диапазону, распет на звукоряде из нижнего (простого) и двух центральных (мрачного и светлого) согласий двенадцатиступенной обиходной диатоники.



Очень важно установить удельный вес каждого звука из амбитуса обоих вариантов песни, увидеть место каждого из них среди прочих, окружающих его, составляющих попевочные группы. Важно также отметить частоту появления того или иного звука в мелодии и ритмомелодические ситуации его появления. Прилагаемая таблица опевания каждого тона в отдельности показывает, например, особую роль звука *си* как срединного, рассекающего общий звукоряд на две части (см. пример 280 на стр. 185).

Его роль как опорного тона Т-V/III наиболее значительна. В соединении с *соль*, Т-I/III составляют сердцевину (*ми* — *соль* — *си* — *ре*) лада. Они же опевают переменный устой *ля*, передавая ему кратковременную функцию ладового устоя.

В хоровом варианте немалую роль играет звук *до* как IV ступень попевок с опорой на *соль* и III ступень переменного лада (тоника — *ля*), как участник (вместе с *ми*) опевания важного исходного в мелодической линии звука *ре* (Т-V), задающего тон развернутой двухфразовой мелодии.

Следует обратить внимание на роль верхнего *ми*². Его место как шестого тона в центральных согласиях не только в данной песне, но и во многих других с обиходной ладовой системой раскрывает секрет присутствия секстовости в русской песенности: в любом случае (как I—VI или V—III) этот интервал состоит либо из крайних звуков двух соседних согласий (в напевах с мажорным наклоном), либо из звуков первого и третьего или второго и четвертого согласий (в напевах минорного наклона).

¹⁰⁰ Оба варианта могут быть исполнены одновременно. При этом не будут созвучны лишь запевные строки.

Всюду звучит
как Т-І ми минора

Несложной структуре двух мелодических строф с четкой мерой времени соответствует более сложная форма

Поэтический текст

поэтического текста.

I строфа (запев)

II строфа (мера)

Мелодия	А	Б	В		Г	А	Б	В
Текст	Аб	рб	Б		Б	Вг	рг	Г
Структура стиха	9	$\frac{5}{7}$	$\frac{5}{6}$	сл.	$\frac{5}{6}$	9	$\frac{5}{7}$	$\frac{5}{6}$
Единицы времени	8	8	6	(♩)	6	8	8	6 (♩) ¹⁰¹

Казалось бы, что при постоянстве цезуры $\frac{6+5}{4}$ слогов = А + Б и при определе

ной повторяемости пятисложного полустипа с присущей ему ритмоформуле стих можно было бы отнести к силлабической системе. Однако текстовая часть общей строфической формулы показывает наличие признаков и тонического вида: буквенная формула на напеве А констатирует незаконченность и неделимость стиха — АБ..., а цифровая формула отмечает в этом месте $\frac{7}{9}$ слогов вместо пол-

ных $\frac{9}{11}$, совсем как в свадебных песнях или в плачах с тоническим стихом, где возможная стиховая цезура в музыке не выявляется и даже нивелируется, мелодические акценты совпадают со стиховыми (третий слог от начала и третий слог от конца) и подчеркивают их. Последние слабые слоги стиха не допеваются, а «всхлипываются».

В мелодической строке Б вставное междометие «эх» заполняет половину времени, а брошенное в строке А слово «надоску...», повторенное в конце строки Б «надоскучили», поется на уменьшенных долях времени (по формуле ритмической малой «матрешки»).

В целом одиннадцатисложный (распетый до шестнадцати слогов) стих, выступая вначале в качестве тонического, наполнил собою две центральные в строфе-мере мелодические строки А и Б, превратив их в единую нисходяще-восходящую мелодическую линию, завершленную по смыслу текста и по логике музыкальной мысли. Дальнейшие мелодические строки: В — конечная — и Г — запевная, обрамляющие вторую строфу-меру, хотя и имеют четкое ритмическое оформление $\frac{5 \text{ сл.}}{6 \text{ счет. ед.}}$ по силлабическому складу стихосложения и мелодической строфы, то-

же оказываются представленными в непрерывном потоке звуков, вследствие вторжения словесных сцеплений в виде вставных слогов «да». Каждое из трех «да» вводится за счет времени долгого слога предыдущего текста, оно занимает от долготы одну восьмую времени и тем самым смещает начало новой стиховой строки влево от мелодической цезуры. Внутри мелодических фраз В и, особенно, Г, а также в начале А замечается тенденция ритмически подчеркнуть трактовку стиха по силлабо-тоническому принципу с членением его на стопы. Обнаруживаются хореические группы долгих и коротких слогов.

Мы видим, что в данной песне девяти-, одиннадцатисложный стих вообрал в себя признаки, допускающие прочтение его по силлабическому, тоническому и силлабо-тоническому строю стиха. Это нашло отражение в мелодике, ритмике и строфике всей песни.

¹⁰¹ «Буквой «р» обозначается распевный слог «эх».

Так первичный строфический анализ позволил нам обнаружить первые признаки полиструктурности в одной песне — явление, характерное для жанра лирической протяжной песни и для определенного исторически сложившегося стиля среднего стилистического периода.

О ритмике стиха
в строфе

По отмеченным выше ритмическим «миниатюрам»
 $\frac{5 \text{ сл.}}{6 \text{ чет. ед.}}$ можно фиксировать наличие признаков

древней пятисложно-шестимерной основы и принять ее за исходное зерно стиховой организации (это подтверждают фразы В и Г строфы-меры). Из пятисложных строк стали возникать семи-, девяти-, одиннадцатисложные стиховые формы. Их можно обнаружить и в анализируемой песне.

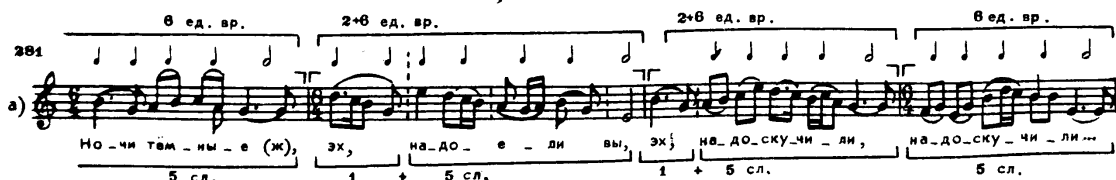
Ниже приводится последовательное наращивание слов на первооснову пятисложника:

а) исконный древний пятисложник, следующий навстречу ритмическим формулам-попевкам В и Г;

б) семисложник, подразумеваемый в восьмимерных мелодических строках А и Б;

в) девятисложник тонического формульного типа с постоянством коротких и одной долгой слогонот и с недопетыми последними слогами — А;

г) одиннадцатисложник с дроблением внутри восьмимерной строки с недопетыми слогами, вышедшими за пределы восьмимерности — А.

а) 

Но - чи тем - ны - е (ж), эх, на - до - е - ли вы, эх, на - до - ску - чи - ли, на - до - ску - чи - ли...

5 сл. 1 + 5 сл. 1 + 5 сл. 5 сл.

б) 

на - до - е - ли но - чень - ки, но - чи мо - и тем - ны - е...

7 сл. 7 сл.

в) 

на - до - е - ли, на - до - ску... чи - ли, на - до - ску - чи - ли...

9 сл. 5 сл.

г) 

на - до - е - ли но - чи, на - до - ску - чи - ли, на - до - ску - чи - ли...

11 сл. 5 сл.

Разнообразная ритмическая группировка временных единиц внутри первых двух фраз А и Б, показанная на примере, позволяет говорить о гениальном претворении полиструктурности не только в формах стихосложения, но и в ритмических контрастах между мелодией и текстом, мелодией и ладом, мелодией и мерой времени составных фраз.

От общей полиструктурности во многом зависит расстановка тактовых черт. В нотной строке аналитической карты тактовые черты поставлены между мелодическими фразами, а пунктирные тактовые черты — внутри музыкальных фраз по двухмерным стопам. В такой тактовой и внутритактовой организации они отвечают требованиям тонического, силлабического и силлабо-тонического стихов вместе взятых, нивелируют, «маскируют» несоответствия в цезурах между мелодией, текстом, ритмом и ладом.

В целом мелодическая цезурованная строфика (такты высшего порядка) и стопная метрика (микротакты) стали основополагающими в организации тактового деления сложной песни.

Черты жанра
лирической песни

Важнейшим признаком жанра лирической протяжной песни является двухстрофность (аналогичная форма присуща песням «Горы Воробьевские», «Да купил Ванька косу», «Веселая беседа», «Черемушка» и так далее).

Вторая особенность, указывающая также на время становления жанра (условно в конце среднего стилистического пласта), — развернутый до одиннадцати-сложности силлабический стих (6+5), заметно проступающий в мужских воинских песнях (см. «Уж ты, поле мое», «Уж ты, сад, ты мой сад»), в покосных лирического склада (см. «Эко сердце», «Не велят Маше за реченьку ходить»).

Цезурованный одиннадцатисложный стих в этих песнях имеет типовую первооснову — пятисложник, который по смыслу оформляется в силлабический девяти-, десяти-, одиннадцатисложник, закрепившийся в свадебных песнях раннего периода. Последний тип (5+5) стал отправной мерой для других разновидностей стиха, в которых, при нетронутости второго полустипа, первое имеет тенденцию к разрастанию: 4+5, 5+5, 6+5, 7+5, 8+5 — в лирических воинских и иных мужских песнях.

Заметным стилевым признаком жанра и эпохи позднего средневековья является полисистемность стихосложения со смешением характерных черт каждой системы в сочетании ритмики, напева и стиха в одной песне.

Черты полиструктурности мелодии, текста и ритма в одной песне

1) Строение мелодии А + Б; В и Г (крайние фразы строфы-меры).
Мелодика и текст силлабические.

Г А Б В

1. На до е ли но чи, на до ску... [эх, на до ску] чи ли, да на до ску - чи ли (да)...

2. На до ску - чи ли, да... Зачин Б. Центр 9/11 слогов. Концовка Б.

2) Текстовая строфа: В центре мелодии АВ тоническое размещение 11-сложного стиха; по краям построений В и Г повторы второй половины стиха.

Г А Б В

1. На до е ли но чи, на до ску... эх, на до ску - чи ли, да на до ску - чи ли, да...

2. На до ску - чи ли, да

3) Силлабо-тоническая стопная метрика (хорей) внутри мелодико-текстовых построений (всех четырех фраз А, Б, В, Г) с двумя островками силлабических ритмических „матрешек“.

Полиструктурность сказывается и в мелодической строфе, где силлабическое строение по фразам с разным количеством счетных времен вобрало в себя четырех- и трехстопную метрику из двудольных хореических тактов. Сама же мелодия в непрерывной текучести текста, перекрывающего цезуру, приблизилась к напевам тонического склада.

Подкрепляется полиструктурность и ладовыми признаками, присущими разным историческим периодам: раннему — рассредоточенная трихордовая основа-корень, среднему — переменность микроладов попевочной обиходной диатоники, опирающейся на квинтовые устои, и позднему — приближение лада к смене параллельных мажора и минора в непрерывном чередовании внутри строф и между строфами.

Неповторимая прелесть сплетения элементов полиструктуры в единое целое несомненно идет от полисистемности стихосложения.

Выводы

При анализе исследователь волен избирать в качестве основного тот или иной вид стихосложения. В данном случае при заполнении аналитической карты основой оказался стих, обладающий силлабическими свойствами, наиболее отвечающими силлабичности мелодических строк с общими для них ритмоформулами. И эта исходная позиция не помешала обнаружить глубинные закономерности общей полиструктурности, пронизавшие все произведение не только в области стихосложения, но и по мелодико-ритмическим и ладовым показателям.

Соединение всех средств выразительности в единое художественное целое рисует перед нами музыкальный образ-символ огромной впечатляющей силы.

Различное мелодико-текстовое членение строфы и окончательное решение его оформления по тактам высшего порядка с внутренней хореической стопностью в полной мере показывают оригинальность творческой мысли, мастерство использования разнообразных выразительных средств, исключительную емкость малой формы.

Примечания

¹* Представляя собой учебно-методический материал, раздел «О жанрово-стилистическом анализе русских народных песен», тем не менее, необходим для завершения исследовательской части данного издания. Это — тот результат, по которому можно судить о степени полезности и объективности аналитического метода автора.

²* Подобный тип столь же характерен для песен среднерусских областей, среднего и нижнего Поволжья. Реже он встречается на юге России, в народном творчестве казаков. Не всегда с достаточной ответственностью мы можем говорить о влиянии одной региональной традиции на другую. Скорее всего, это какой-то общерусский ритмический и мелодический тип свадебных песен, получивший наибольшее распространение на русском Севере.

³* В текстологическом исследовании Е. Гиппиуса дан достоверный и очень убедительный вариант подтекстовки данной песни (1957, с. 231—242). Варианты подтекстовок Гиппиуса и Рудневой в главных параметрах совпадают, отличаясь лишь в деталях, поскольку Руднева подходит к подтекстовке с позиции исполнителя-практика.

Русское народное хоровое исполнительство

«Что было бытом, стало стилем», — сказал однажды Б. Асафьев в личной беседе с автором этих строк (1944), прослушав городские народные песни XIX века в исполнении Хора русской песни под управлением А. Свешникова. Эта мимоходом сказанная фраза впоследствии часто приходила на память, когда народные хоры или отдельные певцы исполняли старинные народные крестьянские песни.

Наблюдения за манерой исполнения крестьянских песен лучшими народными певцами и певицами в быту показали, что у них имеется свое совершенно определенное представление об эстетических свойствах исполняемой песни в целом, что у них есть свои, переходящие из поколения в поколение, традиции певческого мастерства.

Передовые музыкальные деятели и величайшие композиторы XIX и XX веков — М. Глинка, В. Одоевский, М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, С. Танеев, Б. Асафьев, А. Кастальский и другие — подмечали в народном крестьянском песенном творчестве национальные черты в напевах, ритмах, ладовой структуре. Однако многоголосие в народном хоровом пении оставалось в не достаточной степени изученным, и почти совершенно оказались не освещенными традиции народного исполнительского мастерства.

С народным многоголосием знакомились по нотным записям в сборниках Ю. Мельгунова, Н. Пальчикова, Е. Линевой, А. Листопадова; из их же наблюдений черпались сведения о народной манере исполнения песен. Особенно ценны с этой точки зрения труды Е. Линевой и А. Листопадова. Живым образцом народного певческого мастерства служил хор, руководимый М. Пятницким.

В наше время интерес к народному творчеству требует подробного и всестороннего изучения практики народного музицирования. В данном разделе поставлена скромная задача — установить приемы использования естественных возможностей певческого голоса в народных крестьянских традициях в индивидуальном и коллективном пении, показать творческое отношение народных певцов-«умельцев» к исполнению песен, основанное на подлинно художественном методе выбора средств для правдивого и тонкого отображения идейного содержания песен.

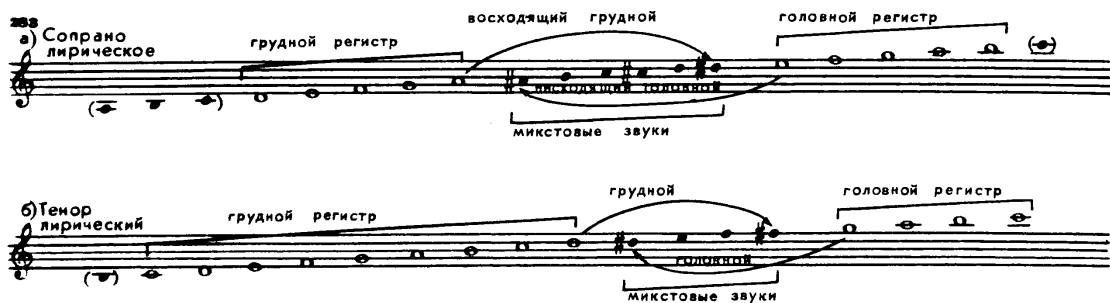
Нами не разбираются вопросы городской народной певческой культуры (гомофонно-хоровое и сольное пение в сопровождении музыкальных инструментов). Почти не затронута также не менее обширная и глубокая тема — о поэтических и музыкальных жанровых особенностях народных песен, влияющих на выбор тех или иных исполнительских приемов. Глубина и тонкость исполнительского мастерства может быть понята до конца только после ознакомления с характерными стилистическими особенностями разных жанров крестьянской песни.

Природа и физиологическое устройство человеческого голосового аппарата таковы, что у каждого поющего человека общий диапазон разных по высоте звуков

охватывает в среднем полторы октавы¹⁰². У таких природных голосов, женских или мужских, высоких или низких, различаются два основных регистра по высоте и по характеру звука — нижний, грудной (обладающий грудным резонатором) и верхний, головной (обладающий головным резонатором). Между этими двумя основными естественно звучащими регистрами у певцов имеются несколько звуков, называемых в певческой практике «смешанными» или «микстовыми». У женщин микстовые звуки «рассекают» диапазон голоса почти посередине, охватывая несколько звуков, и резко отделяют нижний регистр от верхнего. Натуральное звучание основных регистров в народной практике, особенно у женщин (сопрано), очень контрастно: в нижнем регистре голос звучит насыщенно, сочно, как альт, а в головном регистре — пронзительно, как жалейка. В мужских голосах микстовые звуки находятся в верхней части диапазона и охватывают всего три-четыре звука. Они почти не нарушают тембровой окраски звука. Переход от грудного регистра к головному замечается лишь как переход к «открытому» звучанию верхних звуков при несколько освобожденном от грудного резонатора звучании голоса.

Народные певицы-мастерицы, обладающие хорошим сопрано широкого диапазона, никогда не пользуются при исполнении одной и той же песни и грудным и головным регистрами. В каждом отдельном случае они выбирают для себя какой-либо один регистр. Избегая пользоваться микстовыми звуками, они ограничивают свою партию в хоре или мелодию в сольном пении сравнительно узким звуковым диапазоном: в грудном регистре в пределах октавы (например, *ля* малой октавы — *ля* первой), а в головном — не шире сексты (*до* — *ля* второй октавы).

Мужчины же в сольном и хоровом пении, стремясь в основном петь в верхнем регистре своего голоса, свободно расширяют мелодические контуры напева до дуодецимы, пользуясь для этого широкими интервалами, с захватом нижнего грудного регистра:



В массовой практике народного певческого исполнительства часто наблюдается пользование звуками того регистра, в котором привычно звучит разговорная речь: у женщины — в грудном, низком, у мужчины — на высоких нотах грудного регистра. На основании этого долго считалось подлинно народным пением такое, в котором звучали низкие женские и высокие мужские голоса. По этому принципу формировались и теперь еще формируются народные хоровые профессиональные коллективы. Однако нельзя признать такое пользование голосовыми регистрами характерным признаком русского народного хорового пения. В ряде местностей нашей страны в пении участвуют высокие женские голоса, поющие исключительно в головном регистре (северное народное пение, женский «диш-

¹⁰² Здесь и ниже идет речь о народных певцах, голоса которых не подвергались педагогической обработке.

кант» в донских смешанных хорах, высокое сопрано в подмосковных районах и другие). Не менее красочно и закономерно звучание низких мужских голосов в качестве ведущей партии.

Народные певицы с природным высоким голосом — сопрано — пользуются и микстовыми звуками, но всякий раз по-разному, в зависимости от того, в каком регистре они поют основной напев песни — в головном или грудном: если в головном, то микстовые звуки будут нижними и относительно тихими, мягко звучащими; если в грудном, то они будут верхними, напряженными, резкими и даже крикливыми. Использование микстовых звуков в грудном регистре практиковалось в ансамблевом пении на открытом воздухе, особенно в протяжных песнях. В вокальной практике такие звуки известны под названием «белого звука». У певца, имеющих от природы сильный, красивого тембра голос (сопрано), подобные звуки не теряют звонкости и своеобразной прелести, но у певиц с посредственными вокальными данными они приобретают резкость, напоминают скорее крик, чем пение, и не могут доставить эстетического удовлетворения.

Постоянное перенесение грудного звучания на микстовые звуки приводит к быстрому утомлению, затем к порче голоса, а впоследствии к окончательной потере его. Голос, эксплуатируемый подобным образом, со временем грубеет, становится сиплым, теряет тембровую окраску; рабочий объем звуков постепенно сужается. Для непрофессиональных певиц, поющих для своего удовольствия (когда им хочется и сколько хочется), подобная манера не сказывается так губительно на голосе — певица имеет время для восстановления нормального звучания голоса; для профессиональной певицы, работающей ежедневно три-четыре часа, подобная манера вредна, ограничивает художественно-исполнительские возможности (певица принуждена петь с напряжением), а также сокращает срок работоспособности и профессиональной пригодности голоса. Что же касается пользования микстовыми звуками в качестве нижних к головному регистру, то в современных условиях развития массовой народной певческой культуры (закрытые помещения, клубы, дома культуры) этот способ расширения диапазона в головном регистре нисколько не вредит голосу. Наоборот, он способствует нормальному его развитию и укреплению.

Однако, следует помнить принцип народных певцов — петь «кому как удобно». В сольном пении народные певцы и певицы избирают для себя вариант напева, который не заставляет их задумываться над тем, как лучше взять «неудобную» ноту, они избегают звуков, которые трудно или неудобно спеть. В ансамбле они сознательно ограничивают рабочий диапазон голоса, уступая место «соседним» по высоте звучания голосам. В большом хоре певцы с разными по диапазону и тембру голосами дополняют друг друга, перенимая напев как эстафету и расширяя контуры мелодического рисунка до двух октав.

Обычно при составлении любого большого хора руководители стремятся привлечь певцов с разными голосами и разными тембрами — от низкого мужского (бас) до высокого женского (сопрано) — с целью иметь в хоре широкую звуковую шкалу в три с половиной — четыре октавы. Эта шкала соответствует составу так называемого «академического» хора, широкий диапазон и тонкое тембровое различие однородных голосов встречается и в народном хоре, где считается одним из основных характерных признаков народной традиции ансамблевого пения. Однако в народном хоре общая звуковая шкала и составы групп однородных голосов несколько иные. Например, центром народного хора являются в женской группе голоса альтового тембра, заполняющие первую октаву и захватывающие часть малой октавы, в мужской группе — голоса тенорового и баритонового тембра, заполняющие малую октаву и часть первой октавы. Крайние же голоса — верхние женские и низкие мужские — всегда несколько слабее по количеству и по силе.

Рабочий диапазон и рабочее положение голосов народных певцов и певиц в

хоре тоже иные по сравнению с голосами в хоре «академического» типа; особенно это касается женских голосов. Их рабочий диапазон либо ограничивается грудным регистром (условно до ля первой октавы), либо охватывает все регистры от нижнего ля малой октавы до крайних звуков верхнего.

Как определяется рабочий диапазон, рабочее положение голоса каждого певца в народном хоре и его роль и место в ансамбле?

В первую очередь, через выявление «примарного тона»¹⁰³. Народные певцы не пользуются камертоном или предварительным установлением тональности песни, которую они собираются петь. Камертоном для каждого из них служит внутренний слух, регулирующий настройку собственного голоса. Каждый певец в отдельности одну и ту же мелодию (например, «Уж ты сад») запоеет именно в том тоне, который соответствует лучшему звучанию этой песни в его голосе. Основной, тональный устой песни и является «примарным тоном» для данного певца или певицы^{2*}.

Следовательно, участие певца или певицы в народном ансамбле или хоре зависит не от общего его голосового объема, а от положения примарного тона в рабочем диапазоне голоса. При совместном пении многих певцов тональность исполняемой песни устанавливает певец, запевающий песню. Чтобы тональность была удобной всему хору, коллектив поручает запев такому певцу, для которого нужная тональность песни будет его естественным «примарным тоном»¹⁰⁴.

Мелодическая основа народных крестьянских песен может быть одноголосной или двухголосной. К мелодиям песен с «одноголосной мелодической основой» трудно присочинить или, как в народе говорят, «подобрать» второй, не менее самостоятельный голос, вторую самостоятельную мелодию. При совместном пении одноголосной мелодии отдельные певцы могут допустить лишь варьирование ее, образуя местами двузвучия и даже трезвучия, но основной контур мелодии, то есть «мелодическая основа» песни, остается одноголосной:

284 Медленно $\text{♩} = 10\frac{1}{4}$

Одна

1. Ка - ли - на с ма - ли - но - ю

ра - но рас - цве - ла.

Одна

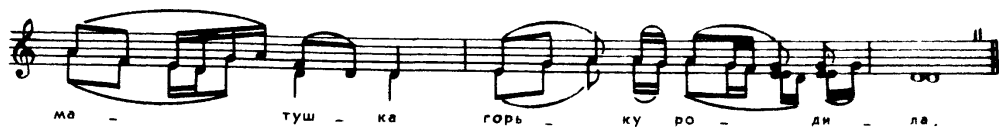
2. Ра - но рас - цве - ла. (Ах!) Не в час ме - ня

¹⁰³ Термин «примарный тон» здесь употребляется условно, он определяет «примарную тональность» исполняемой песни, т. е. удобную для данного голоса тональность.

¹⁰⁴ Были случаи, когда в процессе исполнения песни, как говорили певицы, «вытягивалась», т. е. в определенных местах напряжение в голосоведении приводило к постепенному и незаметному смещению напева на полтона вверх в конце каждой строфы.

Через две-три музыкальные строфы певицам бывало уже трудно петь. В таком случае запевала возвращалась в исходную тональность. Хор на протяжении двух-трех строф «вытягивал» песню вверх, до тех пор пока певцам не становилось трудно петь. Тогда запевала вновь опускала песню на терцию или кварту вниз (так было с песнями «В островах охотник» и «Сады мои» у певиц Воронежской обл.). Внезапные смены тональности несколько не отражались на стройности и слаженности голосоведения.

Случаи понижения в процессе пения очень редки. В качестве примера можно сослаться на песню «Гнула вышенку» в исполнении певиц с. Гвазда Воронежской обл. Запевала должна была начинать каждую новую строфу на большую секунду ниже конечного звука в хоре, она же всякий раз начинала запев на малую терцию ниже, вследствие этого и хор новую строфу пел на полтона ниже и далее понижая каждую следующую строфу. Через две-три строфы певица вынуждена была возвращаться к исходной тональности, не понимая, отчего происходит понижение песни.



Среди крестьянских песен много и таких, в которых ясно обнаруживается «двухголосная основа»: два самостоятельных голоса одной песни представляют две одинаково значительные мелодии, взаимно «требующие»¹⁰⁵ друг друга. Трудно сказать, какой голос из двух важнее. Чаше всего тот, которым начинается запев песни.

285 Медленно

а) *Одна* *Двое (или хор)*

Ой, да ты ка-ли - нуш - ка, ты ма - ли - нуш - ка,
ой, да ты не стой, не стой на го - ре кру - той.

б) *Медленно*

Ой, да ты ка-ли - нуш - ка, ты ма - ли - нуш - ка,
ой, да ты не стой, не стой на го - ре кру - той.

Из «двухголосной основы» песни можно извлечь одnogолосный вариант путем сплетения в один мелодический узор отдельных наиболее значительных и выразительных попевок, взятых из обоих голосов. Диапазон мелодического одnogолосного варианта песни будет шире, чем диапазон каждого голоса в отдельности в двухголосной песне (см. пример 285 б).

Ярко выраженное трехголосие с самостоятельным проведением мелодии третьего голоса в крестьянских народных песнях встречается в отдельных стилевых географических регионах, например в Белгородской области. В репертуаре крестьянских народных хоров есть городские песни XIX века, распетые, согласно народным традициям, главным образом, двухголосно, но с относительно самостоятельным третьим голосом: таковы, например, песни «Вниз по Волге-реке», «Ревела буря».

Из одnogолосной и двухголосной основы народной крестьянской песни развивается народное хоровое многоголосие, народная подголосочная полифония. Ее основное требование — обязательное исполнение мелодии песни всеми участниками хора: одnogолосной — в унисон, двухголосной — на два голоса.

Многоголосие из «одnogолосной основы» песни развивается следующим образом:

¹⁰⁵ Звучание в одном голосе верхней или нижней мелодии порождает в слуховом восприятии поющего другую мелодию, вызывает потребность одновременно петь и ее.

во-первых, однородные голоса одного регистра при совместном пении допускают свободное варьирование мелодии, образуя к ней подголоски^{3*};

266 $\text{♩} = 56-60$

Мо - ло - дось ли мо - я, ой, дак уж ты мо - ло - дось, ой, мо - я мо - ло - дец - бя - я, ой, уж мо - ло - де... ой, мо - ло - дец - бя - я, ой...

во-вторых, голоса поют мелодию в двух регистрах: грудном и головном, в объеме двух октав, сохраняя тот же принцип свободного варьирования мелодии;

267

Ах, да Я - ко - вле - ви - ца в те - м - ном ле - се, да в те - м - ном ле - се по - вы - се - це - но...

в-третьих, к двухоктавному варьированному пению женских голосов добавляются либо высокие мужские голоса, удваивающие звучание женских голосов низкого регистра, либо мужские голоса высокие и низкие. Тогда одноголосная варьированная мелодия звучит в трех октавах с наложением в средней октаве тембров высоких мужских голосов на тембры низких женских голосов:

268 $\text{♩} = 76$

а)

Ох, и мя - со - ед про - шёл, а я не же - нил - ся...

б)

10. $\text{♩} = 66$

На мяг - кой тра - ве, ох, на ла - зо - ре вой...

В хоровом пении большую роль играет регистровое и тембровое разнообразие. В песне, имеющей «двухголосную основу», многоголосие образуется по тем же правилам многорегистрового и многотембрового исполнения мелодии с варьированием и выделением подголосков, но в более сложной форме, так как это варьирование относится не к одному, а к двум и даже трем имеющим самостоятельное значение голосам, взаимно связанным друг с другом:

289

$\text{♩} = 72$

С. I
С. II
А. I
А. II
А. III
Т.
Б.

2. ... от ме - ня, да на ко - го ты...

Двухголосная основа песни

2. ... от ме - ня, да на ко - го ты...

Народные певцы не придерживаются раз установленной хоровой партитуры. Однако более или менее устойчивое соотношение голосов в многоголосной хоровой народной песне позволяет зафиксировать яркие образцы народной подголосочной полифонии в исполнении лучших мастеров-умельцев.

Понятие «подголосок» в народной практике означает мелодические и ритмические отклонения от основного напева. Обычно партии «подголоска» выполняются одним, реже — двумя, а иногда и тремя певцами или певицами ансамбля (каждый поет свой вариант).

Можно указать несколько разных видов подголосков, встречающихся в региональных певческих традициях.

Своеобразна роль подголоска в северном хоровом пении. Там певицы и певцы хора одноголосную основу песни поют либо в унисон, либо в октаву. Исполнители подголосков варьируют этот же напев, отклоняясь от основы, либо пытаются выделить подголосок в самостоятельный, часто верхний голос, поющий в грудном регистре, но звучащий слабее, чем основная мелодия ¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Из этого вида подголоска развилась в основном народная полифония, получившая название «подголосочной полифонии».

290

Верхние подголоски

По - про - си - те ба -

Ведущий голос

По - про - си - те ба -

Нижний голос

Нижние подголоски

По - про - си - те ба -

По - про - си - те ба -

- тю - шка - да са - мо - го в го - сти к се - бе...

- тю - шка - да са - мо - го в го - сти к се - бе...

- тю - шка - да са - мо - го в го - сти к се - бе...

- тю - шка - да са - мо - го в го - сти к се - бе...

В Воронежской и некоторых других областях подголосками называется пение без слов на какой-либо гласной, с частыми остановками на выдержанном звуке нижней или верхней тоники:

291

а)

- ля

- ля тру - дом мы ки - зо - би - лю про - ло - жим путь се - бе...

б)

Подгол. II

Хор

Ой, ко - ва - но, бу - шо - ва - но ко - ле - со - о, о - ой ля - ли, ой ля - ли, ко - ле - со - о,

Подгол. III IV

Сводное звучание

Этот вид подголоска широко пропагандируется руководителями хоров. Он употребляется в хоре имени Пятницкого, в Воронежском народном хоре, его часто вводили в свои произведения и обработки народных песен композиторы А. Кастальский, П. Чесноков, С. Василенко и другие.

В донских песнях подголосок называется «дишкант». Его «выводит» обычно певец или певица со звонким высоким голосом: тенор-альтино, мальчик-альт, женщина — первый альт или высокое звонкое сопрано. Исполнитель подголоска мастерски ведет вариации с элементами колоратурного пения (мелизмами) на фоне двухголосного, чаще мужского, хора, основой которого является басовая партия, а теноровая перекликается с партией басов либо с «дишкантом»-подголоском.

292

Е — а

дишкант
тенор

Хор
тенор
бас

То — лич — ка слу — жил да раз — доб — рый я...

В курских хоровых песнях обычно на одноголосный напев, исполняемый основной массой хора, «навиваются» голоса — верхние и нижние подголоски. Создается впечатление непрерывного гармонического созвучия голосов, сменяющихся на двух-трех ступенях лада. В гармонической смене аккордов тонет извилистый мелодический рисунок основного напева и отдельных подголосков.

293

Подголосок
I
II

Основной напев

Подголосок
III
IV

Сводное звучание

Вы з — во — н — ча — та — и мо — и, ой, ля — о ли, ля ли...

Вы з — во — н — ча — та — и мо — и, ой, ля — о ли, ля — ли...

Вы з — во — н — ча — та — и мо — и, э — о — й ли, ля — ли да...

Вы з — во — н — ча — та — и мо — и, э лё — ли, лё — ли...

Вы з — во — н — ча — та — и мо — и, ой, ля — о ли, ля ли...

В Московской и некоторых других областях подголосок имеет иное значение. На исполнителей подголосков возлагается задача «сцепления» музыкальных строф и отдельных построений, особенно в песнях подвижного темпа — хороводных и плясовых. Подголоски в этих песнях способствуют непрерывному звучанию, дают возможность основной группе певцов делать соответствующие логические цезуры. Подголоски служат «мостиками» или «сцеплениями» между строфами и частями строф.

Подголосок

Хор

Подголосок

$\text{[} \text{J} = 160 \text{]}$

все по -

Ночь по у - ли - це гу - ля - ли, все по -

все по -

- сви - сты - ва - ли.

2. Ночь по у - ли - це гу - ля - ли...

- сви - сты - ва - ли.

2. Ночь по у - ли - це гу - ля - ли...

- сви - сты - ва - ли.

2. Ночь по у - ли - це гу - ля - ли...

Мастерство исполнения таких подголосков особенно было развито в хоре, руководимом народным певцом П. Ярковым. В этом же хоре был еще один тип подголоска: свободная импровизация одноголосного варианта «двухголосной основы» песни, исполняемая одним певцом или певицей на фоне звучания хора, поющего двухголосную основу песни на много голосов, согласно приемам подголосочной полифонии:

Сопрано

Подголосок

А. I

А. II

А. III

А. IV

...он пьет - не пьет, ох и

...он пьет - не пьет, ох и

...он пьет - не пьет, ох и

...он пьет - не пьет, ох и

да го - лу - бчик мой...

да го - лу - бчик мой...

да го - лу - бчик мой...

да го - лу - бчик мой...

Наконец, подголоском называют распространенный прием ритмических выкриков на фоне звучания песни (особенно в плясовых и частушках): «Их!», «И-их!», «Э-эх!», «Ах!».

Перечисленные виды подголосков показывают огромную исполнительскую изобретательность наиболее талантливых певцов, всегда стремящихся нарядить, украсить песню соответственно ее содержанию и характеру.

Большое значение придают народные певцы природной красоте голоса, его тембру и характеру.

Две девушки, уроженки Анненского района Воронежской области, напевали вариант песни «Сады мои», слышанный ими от двух женщин-односельчан. У обеих девушек голоса были высокие. В ансамбле они исполняли партии первых альтов, часто выполняя функции подголосков. Запев песни требовал низкого голоса, который при совместном пении должен был продолжать петь вторую, низкую мелодию двухголосной песни. Одна девушка начала петь на той высоте, в какой она слышала песню от старших женщин, то есть низким голосом (ниже, чем того требовала рабочая позиция ее голоса, примарный тон). Вторая девушка попыталась присоединить свой голос в качестве верхнего к ведущему низкому, но остановилась. «Голос не такой, она мне мешает», — сказала певица. Ей недостаточно было услышать только мелодию песни, нужно было слышать и привычный тембр грудного голоса с устойчивым низким примарным тоном.

В другом случае певицы из Воронцовского района Воронежской области пели степную казачью песню в грудном регистре. Запев и ведение песни поручили девушке с высоким, но очень нежным голосом. Внезапно певицы остановились. Ведущая сказала: «У Лёки (Александры) голос „вежливый“, мы ее забиваем, нам ее не слышно» — и сменила запевалу.

В этот же ансамбль просилась девушка с другой улицы. Ее не приняли несмотря на то, что она знала все песни и голос у нее хороший. «Не подходит она к нам, она не поет, а „рвет“ песню, грубо поет», — говорили певицы из ансамбля.

При выявлении содержания песни, ее основного характера играет большую роль и во многом способствует доходчивости песни тембр одного певца, а также тембровая окраска группы однородных голосов в хоре. В приводимой ниже песне «Четыре ветра», несмотря на полноту и многоголосность ее хорового звучания, ведущей тембровой партией на протяжении всей песни остается басовая, которой и поручается основная мелодия:

296 Решительно. Энергично

С. Ой ты, бра-тец ты мой, ве-тер се-вер-ный,

А. Ой ты, бра-тец ты мой, ве-тер се-вер-ный,

Т. Ой ты, бра-тец ты мой, ве-тер се-вер-ный,

Б. Ой ты, бра-тец ты мой, ве-тер се-вер-ный,

Тема Ой ты, бра-тец ты мой, ве-тер спо-лу-дия,



Значение тембра той или иной группы голосов особенно существенно для звучания разных по жанру песен. Поэтому в одном и том же хоре для лирических песен выделяются одни мастера и мастерицы запевов, для частушек — другие, для хороводных песен — трети.

Существует мнение, что в народных хоровых ансамблях нет и не должно быть дирижера. Конечно, такого дирижера, как в профессиональных хорах, в народных ансамблях почти не встречается. Народные певцы поют «гуртом», но во всяком таком «гурте» всегда есть признанный всеми организатор поющей группы, «душа» коллектива, «хороводник», главный «запевала». Роль такого запевалы в народном ансамбле очень важна. Всякая народная песня начинается с запева одного голоса. Но запевала не только начинает песню, он ведет ее от начала до конца, являясь одновременно незаметным «дирижером», потому что остальные певцы подчиняются его тону, голосу, темпу. Запевала выдвигается из среды хора не только за красоту тембра, знание песни, но и за способность понимать «душу» песни. При плохом запевале хор не подхватит песни и не споет ее как надо. Опытный запевала своим голосом как бы цементирует все голоса, подчиняет их своей воле, руководит исполнением. При исполнении различных песен такое своеобразное руководство хором переходит от одного запевалы к другому. Это повышает активность и творческую свободу ансамбля. В совместном пении от каждого певца требуется максимальная самостоятельность, собранность, активность, чувство ансамбля.

Исполняя в хоре одну партию, каждый певец внутренним слухом «поет» всю песню целиком **многоголосо**. Певец готов в любую минуту поставить свой голос на место утомившегося соседа, даже перейти из одной партии в другую, когда почувствует необходимость подкрепить ее. Об этом писали А. Кастальский, Е. Линева, А. Листопадов, В. Захаров.

Выше говорилось о том, что тональная высота песни устанавливается запевалой, имеющим соответствующий «примарный тон». Однако в небольших ансамблях с ограниченным количеством певцов, способных запевать песню, бывают случаи, когда песня в тональности, удобной для запевалы, неудобна всему ансамблю, тогда ансамбль вынужден выделить для запева менее опытного, но более подходящего по «примарному тону» певца или певицу. Все зависит от исполняемой песни. Если важна роль запевалы, исполняющего главную часть каждой строфы песни, тогда ансамбль сможет другую часть строфы спеть в трудных для него тесситур-

ных условиях; если же роль запевалы сводится лишь к тому, чтобы начать, задать тон или установить темп песни, тогда, конечно, запевала может быть заменен, хотя и худшим, но обладающим соответствующим «примарным тоном». Абсолютно установленного тонального уровня одной и той же песни для всех народных коллективов не существует. Каждый местный народный хоровой ансамбль поет песню в той тональности, какая удобна для его состава. Но в определенном хоровом коллективе установившаяся тональная высота песни остается закрепленной до тех пор, пока состав хора остается постоянным и коллектив работает с одним и тем же запевалой.

Установившийся тональный уровень народной песни весьма важен для ее правильного исполнения. Песня, выражающая какое-либо одно чувство, настроение, требует столь же однозначной тональной окраски; исполненная в не соответствующей тональности песня может потерять свой характер. Например, протяжная песня «Сон ты мой» в исполнении группы женщин села Нижний Кисляй Воронежской области, певших в грудном регистре, звучала тепло, мягко, задушевно. Запевала женщина с красивым низким голосом:



В Московском самодеятельном хоре ее исполняли на кварту выше. Песня сразу посветлела, как говорили певички, «возрадовалась», стала звонкой, легкой, но потеряла теплоту, лиричность, общий характер мягкости и задушевности.

Бывают случаи, когда одна и та же песня одинаково хорошо звучит в разных тональностях, хотя и приобретает всякий раз новые черты, новую эмоциональную окраску. Например, в хороводных и плясовых песнях при исполнении можно выдвинуть на первый план игровое или танцевальное начало, и тогда содержание подчиняется ритму, темпу, действию; мелодия и ее хоровой распев только обслуживают действие — в таком случае песня звучит в тесном расположении голосов, в низкой тональности, с запевом среднего или низкого голоса. Если же на первый план выступает содержание, музыкально-поэтическая сторона, песня звучит в широком расположении голосов, в диапазоне двух-трех октав, в более высокой тональности, с запевом высокого голоса и в медленном темпе.

В народе есть понятие петь «шибко» и петь «потихоньку». «Шибко» — в высокой тесситуре и активно, в подвижном темпе; «по-тихому» — в низкой тесситуре, с выпеванием слов, в умеренном темпе.

Хорошо спевшиеся народные ансамбли никогда не поют фальшиво. Принципы народного хорового многоголосия позволяют певцам петь так, как мелодия «ложится на голос» — поэтому детонации, как правило, не бывает. Если же это случается, то причину следует искать в несоответствующей тональности, в неверном голосоведении, неудобном расположении голосов, невыгодном положении основной мелодии, теряющейся среди других партий хора. Эти причины легко устранимы и в опытном коллективе исправляются немедленно.

Умение сплестать голосовые партии, давать напеву верное направление с учетом стройности всего ансамбля составляет основу высокого мастерства голосоведения. Стоит только кому-либо из певцов забыть об ан-

самбле, увлечься мелодическим рисунком своего напева, как этот напев становится доминирующим и голос певца начинает выделяться на фоне хора.

Искусство «водить» голосом, то есть индивидуализировать, варьировать напев, весьма сложно. В слаженном ансамбле новая певица испытывает немало огорчений, пока не научится владеть искусством голосоведения. Чтобы петь уверенно и наравне со всеми, нужно сперва усвоить главный напев песни — ее основу, от которой можно оттолкнуться в поисках своего, самостоятельного мелодического рисунка.

Малоодаренные певцы или певицы выбирают для себя самое простое и легкое варьирование напева. Заучив такой вариант накрепко, придерживаются его во всех строфах песни от начала до конца и не думают о возможности спеть какой-либо иной вариант. Такие певцы долго в хоре не остаются. Настоящие мастера их не любят, избегают стоять рядом и петь вместе с ними.

Без выявления в хоровом звучании мелодической основы напева невозможно создать подголосочную полифонию, поэтому некоторые умельцы-певцы или певицы сознательно избегают варьирования мелодий и ведут свою партию в пределах основного устойчивого напева. Они отлично слышат мастерские вариации своих партнеров, но сами они служат как бы звуковой опорой, канвой, на которой их товарищи «вышивают» затейливые узоры мелодической орнаментики.

Рядом с мастерством голосоведения стоит не менее трудное искусство импровизации мелодии¹⁰⁷. Процесс овладения искусством импровизации довольно трудный и длительный. Закон импровизации требует от всех без исключения участников хора постоянного творческого подъема, вдохновения, любви к песне, понимания ее души и отличной спетости, основанной на умении «водить голосом».

Если хотя бы часть певцов лишена творческого настроения или временно потеряла его в силу каких-либо причин (усталость, отвлечение внимания посторонними делами и мыслями) и не в состоянии импровизировать,— песня будет звучать вяло, неровно. В таких случаях сами певцы умолкают в растерянности, как бы оправдываясь: «Не летит песня, духу нет; не поется песня, никак не вытянешь».

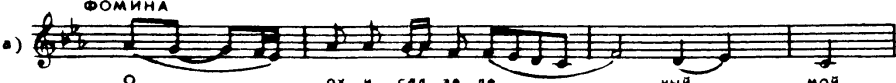
Мастерство импровизации особенно с большой силой и яркостью обнаруживается у лучших запевал хора или у руководителей народных ансамблей. Избранный тип импровизации напева характеризует творческий облик певца или певицы. Чем богаче одарены певцы, чем более они опыты, тем интереснее, тоньше и художественнее будет импровизация.

У каждого ведущего певца-запевалы имеется свой особый творческий, исполнительский «почерк», который распознается в любой песне, и не только в запевах, но и в общем хоровом звучании.

Так, например, руководительница народного хора села Александровка Чигольского района Воронежской области Анастасия Родионовна Лебедева любила запевы с опорой на малую терцию окрашивать в светлый мажорный лад, заменяя малую терцию — большой; сравним запев А. Лебедевой с запевом ее землячки М. Фоминой (хор имени М. Пятницкого).

298

ФОМИНА

а) 

О - ок и сад за-ле - ный мой ...

ЛЕБЕДЕВА

б) 

О - ок и сад за-ле - нь кой ...

¹⁰⁷ Мастерство голосоведения — это умение сочетать свой голос с другими, чувство ансамбля. Импровизация мелодии — умение свободно обращаться с мелодическим материалом, создавать свой индивидуальный исполнительский почерк.

В ансамбле с другими певицами А. Лебедева часто применяла подголосочный прием «качания голоса» путем разбивки основных слогов напевов на мелкие доли с использованием приемов задержания или добавления вспомогательных звуков.

299 ЛЕБЕДЕВА



Прием окрашивания минорных напевов в светлые тона путем повышения отдельных звуков в мелодии наблюдался и у П. Яркова — народного певца Московской области.

300

♩ = 56 ЯРКОВ



Ярков любил украшать мелодию широкими интервалами, скачками на вводный тон в каденциях и в зачинах песен.

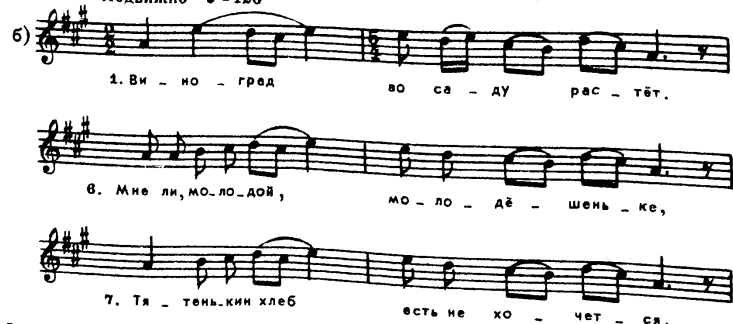
Свободная импровизация запевов песни в разных строфах типична для многих исполнителей. Ее мы встречаем в донских песнях, у воронежских певцов, в хоре имени Пятницкого и в хоре, руководимом Ярковым.

301

♩ = 80 Один



Подвижно ♩ = 120



Не менее типична свободная импровизация запевов разными певцами одного и того же хора.

302 ЯРКОВ

а) Сне - га бе - лы... бе - лы - е, пу - шис - ты

СЕДОВ

Сне - га бе - лы... бе - лы - е, пу - шис - ты

вы - па - да - ли на мо - ря, эх!

вы - па - да - ли на мо - ря, эх!

ЯРКОВ

б) Что вы - ро - ем (и) мы ... мы че - ре - муш - ку, эх...

СЕДОВ

Что вы - ро - ем (и) мы ... мы че - ре - муш - ку...

Часто одну и ту же песню разные запевалы трактуют по-разному и сообщают свое отношение к образу песни всему хору, который непременно будет следовать за запевалой, как за дирижером.

В хоре под управлением Яркова песню «Велик туман при долине» запевали либо женский голос — альт, либо мужской голос — тенор. Вариант запева, в основном, один и тот же, однако у каждого из запевал он принимал своеобразный характер. У певицы запев звучит изящно, светло, с налетом кокетства, улыбки. Она «рассказывает» песню. Отсюда максимальная интонационная выразительность, подчеркнутая ей одной присущими приемами интонирования (со вспомогательными и проходящими звуками), придающими мелодии мягкость. Певец же поет запев широко, по-мужски размашисто, используя широкие интервалы, выявляя и подчеркивая мелодическую природу лирической песни. Он тоже выносит содержание на первый план, но песня у него не «рассказывается», а «распевается»:

303 ОРЛОВА

А и ве - лик ту - ман при до -

СЕДОВ

А и ве - лик ту - ман при до -

ли - не, ве - лик ту - у - ман...

ли - не, ве - лик ту - у - ман...

Казалось бы, должно было быть наоборот, потому что стремление подчеркнуть декламационную сторону песни более заметно у мужчин, а у женщин ярче выступает степенно-сдержанная манера подачи текста с преобладанием напевности. Но известно также, что некоторые талантливые народные певицы от долгого совместного пения в ансамбле с мужчинами перенимают от них это искусство декламационно-патетической интерпретации напева. Влияние мужской манеры сказалось и на певческой манере певицы К. Орловой — ученицы Яркова.

Примером простого, строгого женского запева и витиеватого мужского могут служить запевы сопрано и тенора в песне «Ой ты, Ваня». Несмотря на то, что в общем ансамбле запевала сопрано любит и умеет выводить замысловатые импровизации, здесь она ведет запев просто, скупыми штрихами, заостряя внимание на интонационной выразительности мелодии. Тенор же ведет свой запев несколько вычурно, с мелкими, мелизматического характера, нотками. В результате прекрасно передается содержание песни: искреннее горе женщины по поводу предстоящей разлуки с милым и напускная небрежность и снисходительность в тоне, за которым скрывается горесть разлуки, переживаемая мужчиной:

304

КОНДРАТЬЕВА

1. А, ой ты, Ва - ня, ра - зу - да - ла ...

СЕДОВ

5. А гу - ляй, гу - ляй, мо - я ми - ла - я ...

Разное впечатление производила величально-плясовая песня «У голубя у сизого» в исполнении разных запевал: высокого альта и низкого альта. Запев высокого альта, стремительный, легкий, подчеркивал танцевальную сторону песни, с ее отчетливым плясовым ритмом. Запев певицы с низким голосом интонировался степенно, с мелодическими украшениями, в спокойно-подвижном темпе, основа ее запева — выразительность мелодического рисунка. Главное в такой интерпретации — не подчеркивание плясового начала, а величание молодых супругов, поэтому и в запеве, и в пении хора, принявшего от певицы «тон» песни, выделяются интонации приветствия, похвалы, благожелательности, радости. Становясь содержательной основой песни, эти интонации требуют исключительно выразительной подачи текста, гибкости мелодии и более сдержанного темпа. Хор, однако, легко воспринимал и ту, и другую трактовку песни.

Скоро $\text{♩} = 132$

305

НОВОЖИЛОВА (высокий альт) Все

а) У го - лу - бя у си - зо - го зо - ло - та - я го - ло - ва,

у го - лу - буш - ки е - го по - зо - ло - че - на - я.

Умеренно $\text{♩} = 84$

КОЗЛОВА (низкий альт) Все

б) У го - лу - бя у си - зо - го зо - ло - та - я го - ло - ва,

у го - лу - буш - ки е - го по - зо - ло - че - на - я.

Хороводно-игровую песню «Травушка-муравушка» запевали в разных темпах две певичцы, обладающие одинаковым «примарным тоном». Тональность песни была одна и та же, но первая запевала песню широко, со значительными ферматами на долгих звуках. Этим она стремилась передать красоту мелодического рисунка, широту звучания напева, показать звонкость и красоту тембра голоса. При такой трактовке запевала любителю звучанием многоголосной песни, подчеркивает лирический характер, и даже исключает порой строфы, в которых описывается драматическая ситуация.

Для исполнительской манеры второй запевалы был характерен подвижный темп, рельефное интонирование текста, а в пении хора — активность, даже моторность, перенесение центра внимания на игровое начало. Подвижность темпа создает ощущение движения по кругу поющих и играющих. В содержании заостряется внимание на конкретной сцене: молодец гуляет по широкой улице, любителю сидящей в светелке у оконца любимой женщиной и мечтает о свидании с нею. Лиричность любовного сюжета сохранена и здесь, но в самой манере исполнения преобладает бытовая функция песни — хороводно-игровое действие:

1) Медленно, широко $\text{♩} = 46$ 2) Подвижно $\text{♩} = 88$
306 Запевала

Тра - ву - шка ли ты му - ра - вуш-ка, ох, зе - лё - нь - кий лу - жок, эх, и

о х, зе - ле - нь - кий лу - жок, эх, и

знать - то, мне по э - той тра - вуш-ке не ха - жи - ва - ти.

знать - то, мне по э - той тра - вуш-ке не ха - жи - ва - ти.

Из приведенных примеров видно, что творческое отношение народных исполнителей к песням выражается весьма разнообразно, но всегда исходит из трактовки образа и характера песни. Помимо умения «водить голосом», мастерства импровизации, проявляются и другие исполнительские особенности индивидуальной певческой манеры, которые могут воздействовать и на композиционное строение песни.

Одним из весьма трудных приемов исполнения песен является своеобразная манера пения, с «откидываниями» звуков мелодии вверх на «флажолеты». В народе такая манера пения называется «иканьем»¹⁰⁸. Умелые народные певичцы издают

¹⁰⁸ «Икать» — значит петь так, чтобы после основного звука слышался добавочный призвук (подобный «флажолетам» на скрипке), образующийся вследствие особого положения голосовых связок. Обычно это короткий отрывистый звук выше основного на кварту, квинту или октаву. «Иканье» встречается в пении женщин в ряде областей — Воронежской, Тульской, Рязанской, Курской — и в Сибири. В современной практике народные певичцы стали реже прибегать к флажолетам: больших мастериц петь с «иканьем» мало, а у рядовых певичек такое пение получается грубо и незастетично. К тому же такая манера вредна для голоса, у женщин она приводит к сокращению рабочего диапазона, к хронической сипоте и даже к потере голоса. В мужском исполнении пение на флажолетах известно у украинцев, у грузин (креманчули) и у тирольцев (йодлеры).

«флажолетные» звуки чуть ли не после каждого естественно спетого звука; в нотах это можно было бы изобразить следующим образом:



Подобный прием придает песне светлый, радостный оттенок. Песня «смеется», играет, поражает слушателей непосредственностью, изяществом и красотой звучания.

Многие талантливые народные певцы и певицы употребляют дополнительные звуки в качестве украшений к основным звукам мелодии. Сюда входят вспомогательные, проходящие звуки, предъемы, задержания, простые и сложные форшлаги, группетто, мордент, триоли, портаменто, глиссандо вверх и вниз — перед звуком и после него ¹⁰⁹:



¹⁰⁹ Эти приемы исполнения наиболее полно изложены в расшифровках И. Здановича, опубликовавшего фонографические материалы фоно-фото-киноархива МВД в своем сборнике «Русские народные песни» (Зданович, 1950).

е) 

ж) 

Предъёмы 

Задержания 

Вспомогательные 

Проходящие 

Однако нельзя сказать, чтобы народные певцы пользовались этими приемами только ради любования ими. На приведенных выше примерах достаточно убедительно показана целесообразность их применения.

Выше, при характеристике подголосков, упоминался исполнительский прием, требовавший от певцов непрерывного звучания в хороводных и плясовых песнях. Непрерывность звучания — одно из важнейших требований и при исполнении лирических песен. Она достигается тем, что певцы берут дыхание не все вместе, а попеременно. Примером непрерывного пения может служить граммофонная запись песни «Полоса моя, полосынька» в исполнении певиц хора имени М. Пятницкого под руководством Захарова.

Для большинства лирических песен характерно выдержанное, долгое звучание отдельных звуков на концах фраз, построений и строф при некоторой подчеркнутой ритмо-мелодической активности в распевании стихотворного текста:

Довольно медленно $\text{♩} = 92$
 309 Одна 
 Все 



Знаки: а) $\frown$ над нотой — предельно долгое звучание одного звука.

б) — над группой нот — подвижный темп, ускорение.

Эти два близких друг другу приема становятся особенно очевидными при исполнении лирических песен на народных инструментах. В качестве примера можно вспомнить мастерскую игру на жалейках братьев Горностаевых (КНМ, Московская область, 1946), исполняющих двухголосные лирические народные песни. У них было тонко развито чувство ансамбля, игра отличалась исключительной слаженностью. Один из них играл мелодию верхнего голоса, с постоянным устремлением к верхней тонике лада, другой — мелодию нижнего, с постоянным устремлением к нижней тонике. Варьируя свои партии, они как бы уступали друг другу место на звуковой шкале (шкала у жалейки ограничена пятью пальцевыми отверстиями); у обоих она, в основном, равнялась сексте, септима не употреблялась, а октава звучала только на окончаниях при сильном нагнетании воздуха. Если один играл, другой как бы подыгрывал подголосок. Все время слышалось двухголосие с постоянным расхождением голосов в октаву. Большое значение они придавали концам фраз и особенно концам строф. Последние звуки их были долгими, «вытянутыми». Непрерывному звучанию песни они придавали не менее важное значение. Это достигалось сохранением долгого дыхания: играя, они «мыслили» песню, то есть держали в мыслях текст песни. У народных мастеров-музыкантов есть выражения: «поет, как играет» и «играет, как поет— выговаривает». Дударь Ф. Малышкин (КНМ, Куркая область, 1946) говорил: «В уме песню скажешь — и заиграешь, без слов не сыграешь».

Характерной особенностью исполнительского мастерства является выразительная подача текста песен, интонационная рельефность «звука-слова», «звука-слога».

Стремление к предельной ясности и выразительности текста обязывает певцов следить за точностью совпадения слова и звука. Соотношения долгих и коротких звуков у них настолько идеальны, что, слушая песню, как бы ощущаешь физическую весомость «звука-слова». Певцы отчетливо выговаривают текст, как бы «печатают» его на ритмической основе песни. Изобразить это нотными знаками невозможно: нужно слышать настоящее исполнение, чтобы понять и оценить эту особенность исполнительского мастерства. Можно сослаться на прекрасные образцы такого исполнения народной артисткой РСФСР О. Ковалевой и артисткой хора имени М. Пятницкого Валентиной Клодниной («Шел со службы пограничник», «Ой, туманы»).

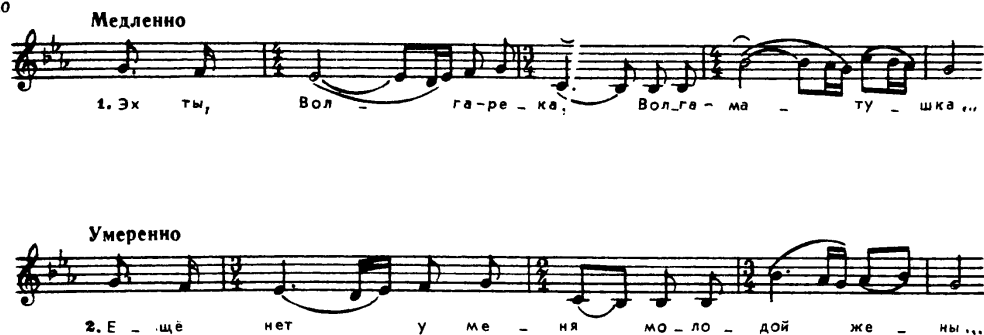
Еще одно отличительное исполнительное свойство: певцы во время пения глубоко «вдавливают» слова в звуковую ткань, отчего «слова-звуки» воспринимаются на слух, как резьба по дереву или металлу, с глубокими бороздками предельно ясного, тщательно отработанного во всех деталях рисунка, сделанного умелой рукой, уверенным штрихом, единым росчерком. Таково было исполнение песен у П. Яркова, его дочери Н. Маркеловой, у К. Орловой, у певиц хора имени М. Пятницкого — Е. Козловой, А. Прокошиной, А. Гуляевой. Для ознакомления с такой манерой можно рекомендовать запись на пластинке песни «Ты заря ли моя» в исполнении певиц хора имени Пятницкого.

Выше уже говорилось о роли темпа и значении его для изменения характера песни. К числу исполнительских приемов следует отнести подвижность темпов и ритмов в пределах одной песни. Эта подвижность связана со смысловым содержанием песни и интонационной выразительностью мелодии и текста^{4*}.

Примером смены ритма может служить песня «Ох, Волга-река», записанная сотрудниками кабинета народной музыки Московской государственной консер-

ватории от трех певцов Калужской области. Обычный трехдольный размер известной песни в данном варианте в первых строфах в отдельных моментах свободно расширяется до четырехдольности, в конце песни в аналогичных местах сокращается до двух четвертей. Кроме того, в ряде последних строкф замечается сознательное укорачивание долгих звуков и удлинение коротких — весьма незначительное, часто равное одной шестнадцатой или одной тридцать второй. По мере развития повествования у певцов появляется внутренняя взволнованность, вызывающая потребность к уплотнению темпа и изменению протяженности долгих и коротких звуков:

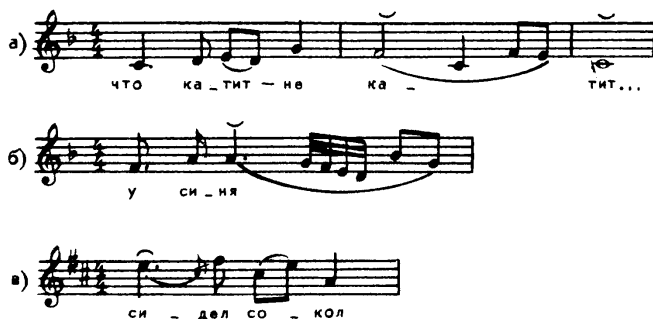
310



В практику записи народных песен введены специальные знаки для указания небольших отклонений от нормы длительности. При незначительном удлинении звука над нотой ставится, как уже говорилось, фермата без точки $\frown$, при незначительном укорочении длительности звука применяется фермата без точки в перевернутом виде $\smile$.

В творческой практике композиторов отсутствует условный знак, требующий от исполнителей сознательного недопевания, недотягивания положенного для звука времени. Народные певцы пользуются этим приемом часто и очень умело.

311



Здесь естественно напрашивается вопрос: «Почему бы собирателям не записывать продолжительность звука так, как она слышится в исполнении, без недостающей доли времени или с излишком?» Собиратели при записи должны, в первую очередь, оформить песню как музыкально-поэтическое произведение, имеющее интонационную, мелодическую, ладовую, ритмическую и строфическую организованность, закономерность, и только после этого отмечать отношение к песне исполнителей, допускающих те или иные отступления от нормы. Некоторые собиратели, публикуя свои записи, часто старались выявить, в первую очередь, индивидуальное отношение певцов к песне и тем самым лишали читателя-музыканта возможности познакомиться с народной песней в ее подлинном виде¹¹⁰.

¹¹⁰ Примеры исполнительского отступления от основного темпа и ритма показаны в сборнике И. Здановича (1950) и в сборнике Е. Гиппиуса и З. Эвальд «Песни Пинежья» (1937), а также Г. Павловой (1969).

Многие лирические песни отличаются мелодическими распевами, мелодией «широкого дыхания», развитой музыкальной строфой при сравнительно коротком тексте, равном одному или двум стихам. Потребность любоваться красотой мелодии, богатством хоровой полифонии, красотой тембра человеческого голоса породила у исполнителей стремление распеть мелодию без слов, «накрутить вавилоны», или петь «с разводами», по выражению народных певиц. Увлечение «разводами» в лирической песне распространилось повсюду и стало основой песенно-хоровой крестьянской традиции исполнения лирических песен. В одних случаях подобное любование звуками на распевании гласных приобретает инструментальный характер и зачастую переносится даже в плясовые и хороводные песни, где припевы «лѐли-лѐли» заменяются распевом на гласной «э-э-э» или «а-а-а»; в других — превращается в калейдоскопическую смену гласных, не связанных смысловым текстом, например «востоскуйся ты моя-э-а-а-о, да э-ох моя разлюб-э-ао-а-азная»; в-третьих, лигатура на одном слоге заменяется повторным или вставным текстом.

312 Умеренно



Во многих песнях, как в протяжных, так и в скорых, наблюдается излюбленный исполнительский прием народных певцов — озвучивание согласных: например, вместо «ах», поют «ахы», вместо «красная» — «кырасыная», вместо «бабушка» поют «ба-тю-ши-ка» и так далее.

В лирических песнях такое озвучивание согласных оправдывается преобладанием звука над словом; потребность ритмического подчеркивания мелодической линии порождает дополнительный текстовый слог. На протяжении целой строфы или всей песни таких слоговых, ритмических дополнений окажется довольно много. Не следует думать, что озвучивание согласных изменяет, уродует смысл текста. Народные певцы поют озвученные согласные с мягкими ритмическими акцентами, как бы вынося эти звуко-слоги за скобки.

В хороводных и плясовых песнях подвижного темпа озвучивание согласных преследует иную цель, а именно стремление ритмически раздробить доли времени для большей выразительности, певучести и в то же время моторности текста песни:



И в этом случае исполнители не выдвигают на первое место озвученные согласные, а наоборот — стремятся заострить внимание на ритмической пульсации танцевальной песни.

Народные певцы творчески относятся к передаче содержания песни. Они не тяготеют большим количеством музыкально-поэтических строф, часто доходящих до двадцати и более. Песня льется, как широкая река, «живет» каждое слово. Порою даже не замечаешь повторяемости музыкальной строфы, потому что одна и та же мелодия непрерывно варьируется, а варьирование органически связано с содержанием песни. Средства выразительности применяются достаточно разнообразные. Однако исполнители пользуются ими очень строго, выбирают их со вкусом. В основу берется важнейший, главный прием, который более всего соответствует выразительной подаче текста песни: либо предельно широкое непрерывное дыхание и долгий звук в лирической песне, либо отчетливая моторная ритмика в плясовой, либо острая, акцентная ритмика с нарочито подчеркнутой дикцией на слабых долях такта в частушке, либо выразительная интонация слова-звука в величальных, застольных, поздравительных песнях. Певец обязан знать, какие приемы исполнения допустимы в данной песне, какие — исключаются.

Мы не останавливаемся подробно на обзоре разных песенных жанров, их бытовой функции и традициях, которые требуют от певца предельной строгости в отборе исполнительских приемов. Этому вопросу может быть посвящен самостоятельный очерк.

В умелом применении указанных выше приемов исполнения крестьянских народных песен сказывается чутье художника, перенявшего все лучшие исполнительские и творческие традиции, которые накапливались и развивались из рода в род, от поколения к поколению.

Народные певцы-мастера, знатоки песни оставили потомству прекрасные образцы песенного, музыкального, драматического и хореографического искусства, образцы вековой хоровой и сольной песенной культуры.

На критическом и вдумчивом освоении этой культуры зиждется творчество наших лучших композиторов-классиков, а также современных композиторов и исполнителей. Все это богатство полностью еще не исчерпано.

Примечания

^{1*} Последний очерк представляет собой фрагмент крупного исследования Рудневой по народному исполнительству, выполненный в 50-х годах в качестве предполагаемой кандидатской диссертации. Другой фрагмент работы «Петр Глебович Ярков — певец и руководитель народного хора» был опубликован в книге «Вопросы музыкального исполнительского искусства» (М., 1958). Работа не представлялась А. Рудневой к защите по ряду причин. Но автор счел возможным дать данный фрагмент в публикацию, так как при огромном современном интересе любителей и профессионалов к проблемам народного исполнительства, приведшим к образованию так называемого «молодежного» движения в городе (имеются в виду многочисленные молодежные ансамбли, поющие в народной крестьянской манере), подобный материал нужен и важен.

У Рудневой был свой «фольклористический» взгляд на исполнение народной песни в городской профессиональной среде. Ее четкие практические рекомендации для начинающих руководителей народных хоров не утрачивают своей актуальности и по сей день, когда народная песня становится все более популярной у городской молодежи. Вот эти рекомендации: не дирижировать; песню ведет тот, кто запекает, к его голосу все подстраиваются; постановка голоса должна быть естественной, надо петь так, как можешь; тон не задается. Примарный тон — у запевалы; песню не сольфеджировать, петь сразу мелодию со словами; не подключать фортепиано или какой-либо другой инструмент; после освоения материала давать свое свободное вырвирование, импровизацию; не высчитывать распев, не петь по метроному — нужна ритмическая свобода; если водят хоровод — ходить не в такт, использовать свободное хождение, при пляске — подчеркивать ритм песни.

²* В народной исполнительской практике не раз отмечалось, что певцы начинали песню заведомо низко, говоря, что она потом «изыграется». В этих случаях в процессе исполнения основной, по терминологии Рудневой, «примарный» тон мог повышаться от терции до сексты.

³* Термин «подголосок» в фольклористической литературе толкуется по-разному. В своем понимании этого термина Руднева близка Е. Линева, которая называла подголосками вариантное развитие основной мелодии-«идеи» (подробнее см.: Линева, 1904, с. XV). Однако часто подголоском называют верхний контрастный основному напеву голос. Так трактуют этот термин и сами народные певцы, например, в южнорусской, казачьей традициях, в белорусском и украинском Полесье, в некоторых среднерусских областях.

⁴* В народной исполнительской практике смена темпов в пределах песни возможна и в сторону ускорения к концу (аналогично повышению «примарного» тона). В пределах песенной строфы наиболее часто встречаются варианты сольного запева, исполняемого в более быстром темпе, нежели последующая ансамблевая (хоровая) часть. Чаще всего это бывает связано с речитативным (повествовательным) характером запева.

Список опубликованных трудов А. В. Рудневой

- Вечера самодеятельности: Программа и репертуар.— М., 1940.
- «В лесу калина» (свадебная, величальная)/Зап. А. Рудневой, обраб. для голоса и ф-но С. Прокофьева.— М., 1947.
- Русские народные хороводы и пляски: Изд. Ин-та художественного воспитания при Академии пед. наук РСФСР.— М., 1948.
- Хор русской народной песни. ВДНТ (МПС), стеклограф (М., 1948).
- Русские народные песни Подмосковья, собранные народным певцом-умельцем П. Г. Янковым с 1899-го по 1930 г.— М.; Л., 1951.
- Репертуар для русского народного хора: Песни в сопровождении баяна или ф-но и без сопровождения.— М., 1952.
- Русское народное хоровое исполнительство//О музыкальном исполнительстве.— М., 1954. С. 186—225.
- Песня в народном хоре: Из опыта работы с хором Всесоюзного радио//Клуб. 1954. № 11. С. 20—21.
- Особенности русского народного хора//Клуб. 1955. № 8. С. 26—27.
- Курские танки и карагоды//Вопросы музыкознания. Ежегодник.— М., 1956. Вып. 11. С. 147—190.
- Народные песни Курской области.— М., 1957.
- Петр Глебович Янков — певец и руководитель народного хора//Вопросы музыкального исполнительского искусства.— М., 1958. С. 307—315.
- Русские народные песни Красноярского края/Сост. А. В. Руднева.— М., 1962. Вып. 2. Ч. 1.
- Народные песни Московской области/Зап., сост., предисл. и примеч. А. Рудневой.— М., 1964.
- Ритмика стиха и напева в русской народной песне//Известия на института за музика. 1969. Т. XIII. С. 303—334.
- Анастасия Лебедева.— М., 1972.
- Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает»//Музыкальная фольклористика.— М., 1973. Вып. 1. С. 6—34.
- К. В. Квитка в Москве//Квитка К. Избранные труды в двух томах.— М., 1973. Т. 2. С. 360—375.
- Хор села Фощеватово: В мире филофонии//Муз. жизнь. 1973. № 21. С. 19.
- Русский народный хор и работа с ним.— М., 1960; 2-е изд.— М., 1974.
- Народ — птица певчая//Клуб и художественная самодеятельность. 1974. № 8. С. 15—16.
- Курские танки и карагоды.— М., 1975.
- Песни Смоленской области, записанные от Е. К. Щеткиной; Песни Кировской области, напеты А. А. Кениной.— М., 1977.
- О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце»//Музыкальная фольклористика.— М., 1978. Вып. 2. С. 6—29.
- Русские народные песни в многомикروفонной записи (совместно с В. Щуровым и С. Пушкиной).— М., 1979.

- Народная баллада «Зеленый кувшин» в обработке С. С. Прокофьева//День песни.— М., 1980. Вып. 2. С. 69—75.
- Живая память души (литературная запись В. Лазарева)//День песни.— М., 1980. Вып. 2. С. 68.
- О расстановке тактовых черт в русских народных песнях//Научно-методические материалы и практические рекомендации для студентов заочного отделения музыкально-педагогического факультета ТГПИ.— Таганрог, 1980. С. 29—45.
- К современным методам анализа старинных ладов в русской музыке: Обиходный лад в русской народной песне//Вопросы методологии советского музыковедения: Сборник научных трудов Московской государственной консерватории.— М., 1981. С. 77—99, 173—190.
- Курские песни//Книга о Свиридове.— М., 1983. С. 148—151.
- О двух вариантах плача «Пора встать ото сна беспечального»//Памяти Квитки.— М., 1983. С. 138—148.
- О жанрово-стилистическом анализе русских народных песен//Актуальные проблемы изучения музыкального фольклора.— Ростов н/Д., 1985. С. 5—15.
- О расстановке тактовых черт в русских народных песнях//Музыкальная фольклористика.— М., 1986. Вып. 3. С. 48—68.

СПИСОК КНИЖНЫХ И НОТНЫХ ИСТОЧНИКОВ

- Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Интонация.— М., 1947.
- Балакирев М. Русские народные песни для одного голоса в сопровождении фортепиано/Ред. предисл., исслед. и примеч. проф. Е. В. Гиппиуса.— М., 1957.
- Балашов Д., Красовская Ю. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря.— Л., 1969.
- Банин А. А. К изучению русского народно-песенного стиха. Методические заметки: Фольклор, поэтика и традиция.— М., 1982. С. 94—139.
- Банин А. А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики//Музыкальная фольклористика.— М., 1978. Вып. 2. С. 117—157.
- Банин А. А., Вадакария А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области/Расшифр., сост. и коммент. А. А. Банина.— Л., 1974.
- Белинский В. Г. Общее значение слова литература//Собр. соч. В 3 т.— М., 1948. Т. 2. С. 84—117.
- Белинский В. Г. Общий взгляд на народную поэзию и ее значение. Русская народная поэзия//Собр. соч. В 3 т.— М., 1948. Т. 2. С. 118—123.
- Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году//Собр. соч. В 3 т.— М., 1948. Т. 2. С. 124—191.
- Беляев В. М. Сборник Кири Данилова: Опыт реставрации песен.— М., 1969.
- Беляев В. М. Стих и ритм народных песен//Сов. музыка. 1966. № 7. С. 96—102.
- Бонфельд М. Русские народные песни Вологодской области.— Вологда, 1973.
- Бражников М. Древнерусская теория музыки.— Л., 1972.
- Браз С. Л. Некоторые стилевые особенности русских песен//Музыкальная фольклористика.— М., 1978. Вып. 2. С. 180—212.
- Бугославский С. и Шишов И. Русская народная песня.— М., 1936.
- Былины: Русский музыкальный эпос/Сост. Добровольский Б. М., Коргузалов В. В.— М., 1981.
- Гаспаров М. Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика.— М., 1974.
- Гаспаров М. Л. Русский былинный стих//Исследования по теории стиха.— Л., 1978. С. 3—66.
- Гдовская старина: Русские народные песни и наигрыши Гдовского района/Сост. Н. Котикова.— Л., 1962.
- Герстенберг И. Д., Дитмар Ф. А. Русские песни XVIII века.— М., 1958.
- Гиларова Н. Н. Новогодние поздравительные песни Рязанской области.— М., 1985.
- Гиппиус Е. В. Русские народные песни.— Л., 1943.
- Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению.— М., 1971.
- Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг.— СПб., 1904. Т. 1. Ч. 1 — Поморье; Т. 2 — Пинега.
- Гусев В. Е. Эстетика фольклора.— Л., 1967.
- Древние российские стихотворения, собранные Киришей Даниловым.— М.; Л., 1958.
- Дубравин В. Русские календарные песни на Украине. М., 1974.
- Ефименкова Б. Б. Севернорусская прическа: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшеньги (Вологодская область).— М., 1980.
- Жирмунский В. М. Стихосложение.— М., 1927.
- Захаров В. Сто русских народных песен.— М., 1958.
- Зданович И. Русские народные песни.— М.; Л., 1950.
- Истомин Ф., Дютш Г. Песни русского народа. СПб., 1886.
- Кабинет народной музыки.— М., 1966.
- Кастальский А. Д. Основы народного многоголосия.— М.; Л., 1948.
- Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1961.
- Квитка К. В. Избранные труды в двух томах.— М., 1971. Т. 1; 1973. Т. 2.
- Квятковский А. П. Поэтический словарь.— М., 1966.

- Колесса Ф. М. Ритміка українських народних пісень.— Львів, 1907.
- Колесса Ф. Мелодии украинских народных дум.— Львов, 1910. Т. XIII. Серия I.
- Колесса Ф. Мелодии украинских народных дум.— Львов, 1913. Т. XIV. Серия II.
- Кондратьева С. Н. Русские народные песни Поморья.— М., 1966.
- Коптяев С. О явлениях полиладовости, политональности и политоникальности в народном творчестве//Проблемы лада.— М., 1972.
- Корш Ф. О русском народном стихосложении. Отдел русского языка и словесности Академии наук.— Спб., 1901. Т. XVII. № 8.
- Кохановская Н. С. Остатки боярских песен//Русская беседа.— М., 1860. Т. I. Кн. 19; Т. II. Кн. 20. Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами.— М., 1914.
- Костюковец Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии: Массовые канти-гимны, лирические канти-псалмы.— Минск, 1975.
- Котикова Н. Л. Народные песни Псковской области.— Л., 1966.
- Красовская Ю. Сказители Печоры.— М., 1969.
- Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки.— Л., 1958.
- Лаговский Ф. Народные песни Костромской, Новгородской и Ярославской губерний.— Череповец, 1877. Вып. 1.
- Ланэ П. Народные песни Смоленской области. Рукопись (хранится в ВМЦ).
- Лебединский Л. Н. Шалапин поет песню «Прощай, радость»//Сов. музыка. 1968. № 4. С. 72—76.
- Лебединский Л. Н. В творческой лаборатории//Сов. музыка. 1973. № 2. С. 71—77.
- Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу//Собр. соч. 4-е изд. Т. 20. С. 3—34.
- Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом.— М., 1953. Т. 2. Приложение I. Канти XVIII века.
- Линева Е. Э. Великоорусские песни в народной гармонизации/Зап. Е. Линева.— Спб., 1904. Вып. 1; 1909. Вып. 2.
- Листопадов А. Песни донских казаков/Под общ. ред. д-ра филологических наук проф. Г. Сердюченко.— М., 1949. Т. I. Ч. 1—2; 1950. Т. II; 1951. Т. III; 1953. Т. IV; 1954. Т. V.
- Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни.— М., 1956.
- Луканюк Б. С. К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества: О веснянке «Выйди, выйди, Иванку»//Актуальные проблемы современной фольклористики.— Л., 1980. С. 83—107.
- Лядов А. К. Песни русского народа.— М., 1959.
- Львов-Прач. Собрание народных русских песен, с их голосами/Ред. и вступ. ст. В. М. Беляева.— М., 1955.
- Мазель Л. А. О мелодии.— М., 1952.
- Мазель Л. Роль секстовости в лирической мелодике//Вопросы музыкознания.— М., 1957. Вып. 2.
- Мельгунов Ю. Н. Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснением, изданные Ю. Н. Мельгуновым.— М., 1879. Вып. 1; Спб., 1885. Вып. 2.
- Мехнецов А. Хороводные песни Томской области.— Л., 1972.
- Мирек А. ...И звучит гармонь/Общ. ред. Б. Чайкина.— М., 1979.
- Мохи́рев И., Харь́ков В., Браз С. Народные песни Кировской области.— М., 1966.
- Народные песни Брянщины/Сост. Т. Н. Лукьянова.— Брянск, 1972.
- Народные песни Вологодской области: Песни Средней Сухоны.— Л., 1981.
- Новиков А., Левашов В. Сибирские народные песни.— Новосибирск, 1957.
- Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследство.— М., 1956.
- Павлова Г. Народные песни Смоленской области, напевы А. И. Глинкиной.— М., 1969.
- Павлова Г. Песни Ольги Ковалевой.— М., 1971.
- Пальчиков Н. Е. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии Н. Е. Пальчиковым.— Спб., 1888.
- Пархоменко Н. Русские народные песни Томской области.— Томск, 1978.
- Песни и сказы Воронежской области.— Воронеж, 1944.
- Песни Печоры/Изд. подготовили Н. П. Колпакова, Н. В. Соколов, Б. М. Добровольский.— М.; Л., 1963.
- Песни Пинежья/Сост. Гиппиус Е. В., Эвальд З. В.— М., 1937. Кн. II.
- Песни Севера/Собр. А. Я. Колотиловой.— Архангельск, 1947.
- Песни, собранные в Обоянском уезде и на ноты положенные Г. А. Зайцевым//Курские губернские ведомости. 1897. № 254.
- Песенный фольклор Мезени.— Л., 1967.
- Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество.— М., 1955. Вып. 1.
- Прокунин В. П. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением ф-п., собранные и переложные Прокуниным под ред. П. Чайковского.— М., 1872. Вып. 1.
- Пьянкова С. В. Напевные формулы русской свадьбы: Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы.— М., 1972. С. 205—226.
- Рабинович Б. И. Стилевой анализ песни «Петербургская дорожка»//Музыкальная фольклористика.— М., 1973. Вып. 1. С. 35—65.
- Разумовский Д. Церковное пение в России.— М., 1917.
- Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен.— М., 1951.
- Ройтерштейн М. Народная песня и ее запись//Сов. музыка. 1972. № 11. С. 121—125.
- Рубец А. И. 216 народных украинских напевов.— М., 1872.

- Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен//Статьи по музыкальному фольклору.— Л.; М., 1973.
 Русские народные песни.— М.; Л., 1936. Сб. 1.
 Русские народные песни Воронежской области.— М.; Л., 1939.
 Русские песни.— М.: Госкультпросветиздат, 1949.
 Русские народные песни Красноярского края.— М., 1959. Вып. 1; 1962. Вып. 2.
 Русские революционные песни под ред. Б. Шехтера.— М., 1952. С. 47.
- Свешников А. В. Русские песни.— М., 1956.
 Свитова К. Г. Народные песни Брянской области.— М., 1966.
 Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки//Избр. статьи.— М.; Л., 1950. Т. 1.
 Скребков С. Русская хоровая музыка XVII и начала XVIII века.— М., 1969.
 Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки.— Харьков, 1888.
 Сторонка родная/Сост. Е. Засимова.— М., 1978.
- Тимофеев В. М. Основы теории литературы.— М., 1963.
 Тредиаковский В. О древнем, среднем и новом стихосложении Российском. 1835.
 Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами.— М., 1953.
 Успенский Н. Древнерусское певческое искусство.— М., 1965.
 Успенский Н. Лады русского Севера.— М., 1973.
 Харьков В. Русские народные песни Смоленской области.— М., 1956.
 Холщевников В. С. Русская и польская силлабика и силлабо-тоника//Теория стиха.— М.; Л., 1968. С. 24—58.
 Христиансен Л. Ладовая интонационность русской народной песни.— М., 1976.
 Христиансен Л. Уральские народные песни.— М., 1961.
 Шафранов Н. О складе народно-песенной речи, рассматриваемой в связи с напевом.— Спб., 1879.
 Штокмар М. П. Исследование в области русского народного стихосложения.— М., 1952.

Список источников нотных примеров *

- Пример 3* а) Кабинет народной музыки (КНМ). Записано (Зап.) Н. Н. Гиляровой⁺ в 1974 г. в Рязанской обл. Р. 10350 Гиляровой.
- Пример 4* б) Красовская, 1969, с. 48 (тактировка А. В. Рудневой)**.
 а) КНМ. Зап. Н. М. Савельевой⁺ в 1976 г. в Брянской обл. Р. 5647 Савельевой.
 б) Павлова, 1971, с. 95.
 в) Руднева, 1957, с. 95.
 г) КНМ. Зап. В. М. Щуровым⁺ в 1979 г. в Белгородской обл. Р. 10405 Н. Кочкиной.
 д) КНМ. Зап. Н. Н. Гиляровой⁺ в 1974 г. в Рязанской обл. Р. 9191 А. Андриасова.
- Пример 5* Свитова, 1966, с. 81.
- Пример 6* Из репертуара хора А. В. Свешникова. Архив А. В. Рудневой (АВР).
- Пример 7* Архив АВР.
- Пример 8* а) Из репертуара казаков-некрасовцев. Сообщено Н. Кауфманом. Архив АВР.
 б) Павлова, 1969, с. 73.
 в) Архив АВР⁺.
 г) Руднева, 1964, с. 80 (перетактировано и транспонировано на чистую кварту вверх А. В. Рудневой).
 д) Римский-Корсаков, 1951, с. 73 (тактировка АВР).
 е) Павлова, 1969, с. 41.
- Пример 9* а) Римский-Корсаков, 1951, с. 101 (тактировка АВР).
 б) Курская обл. Архив АВР⁺.
- Пример 10* а) Руднева, 1977, с. 26.
 б) КНМ. Зап. Н. Н. Гиляровой⁺ в 1973 г. в Рязанской обл. Р. 8565 Гиляровой.
 в) Балакирев, 1957, с. 77 (тактировка АВР).
 г) КНМ. Зап. Н. М. Савельевой⁺ в 1969 г. в Брянской обл. Р. 6209 Савельевой.
 д) Павлова, 1969, с. 82.
 е) КНМ. Зап. Н. М. Савельевой⁺ в 1980 г. в Марийской АССР. Р. 10852 О. Громовой.

* Названия источников даются сокращенно. Полные наименования см. в Списке книжных и нотных источников на с. 215—217.

** В примерах, взятых А. В. Рудневой из сборников народных песен, оставлена редакция оригиналов. Все изменения, внесенные автором настоящего исследования в тактирование и тональное оформление примеров, специально оговариваются. Записи песен, публикуемых впервые, отмечены крестиком (+).

- Пример 11* а) Лаговский, 1877, № 15.
б) Павлова, 1969, с. 67.
- Пример 12* а) Павлова, 1969, с. 75.
б) КНМ. Зап. А. С. Кошелевым⁺ в 1985 г. в Курской обл. И.2456-1. Римский-Корсаков, 1951, с. 150.
- Пример 13* а) Руднева, 1957, с. 20 (перетактировано и транспонировано АВР).
Пример 14 б) Листопадов, 1954, с. 80.
в) КНМ. Зап. Н. Н. Гиляровой⁺ в 1970 г. в Рязанской обл. Р.8213 Гиляровой.
г) Римский-Корсаков, 1951, с. 144 (перетактировано и транспонировано АВР).
д) Руднева, 1964, с. 22 (ведущий голос).
е) Архив АВР.
- Пример 15* а) Балакирев, 1957, с. 43.
б) Римский-Корсаков, 1951, с. 96 (тактировка АВР).
- Пример 16* а) Попова, 1955, с. 149 (перетактировано и транспонировано АВР).
б) Римский-Корсаков, 1951, с. 141 (тактировка АВР).
в) Балашов, Красовская, 1969, № 44 (2-я строфа. Тактировка АВР).
- Пример 19* а) Рубец, 1872, с. 5.
б) Курская обл. Архив АВР⁺.
в) Римский-Корсаков, 1951, с. 101.
Руднева, 1972, сводная таблица вариантов.
- Пример 21* Свитова, 1966, с. 91 (перетактировано и транспонировано АВР).
Пример 22 а) Фольклорная комиссия СК РСФСР (ФК). Зап. К. Бромлей⁺ в 1969 г. в Ярославской обл. Р.6623 Бромлей.
Пример 23 б) Кондратьева, 1966, с. 178.
в) Гдовская старина, 1962, № 42.
г) Архангельская обл. Архив АВР⁺.
КНМ. Зап. Н. М. Савельевой⁺ в 1978 г. в Молдавской ССР. Р.9673 О. Маркевича.
- Пример 25* Руднева, 1957, с. 118.
Пример 26 Песни, собранные в Обоянском уезде, 1897, № 1.
Пример 27 а) Рубец, 1872, с. 11 (№ 34).
Пример 28 б) Римский-Корсаков, 1951, с. 170 (тактировка АВР, длительности укрупнены вдвое).
в) Римский-Корсаков, с. 40 (тактировка АВР, в оригинале на большую секунду ниже).
г) КНМ. Зап. В. М. Шуровым⁺ в 1965 в Вологодской обл. Р.4796 Кормаковой (транспонировано АВР).
д) Свитова, 1966, с. 58 (тактировка АВР).
е) Римский-Корсаков, 1951, с. 21 (тактировка АВР).
ж) Руднева, 1975, с. 252 (длительности укрупнены вдвое; в оригинале на большую секунду ниже).
- Пример 29* Балакирев, 1957, с. 13 (тактировка АВР).
Пример 30 КНМ. Зап. в 1959 в Амурской обл. Харьковым В. И. Р.2598 Ривлиной С.
Пример 35 а) Балакирев, 1957, с. 31.
б) Руднева, 1964, с. 87.
в) Руднева, 1964, с. 60.
- Пример 36* КНМ. Зап. В. М. Шуровым⁺ в 1961 г. в Воронежской обл. Р.3557 Щурова (верхний голос).
Руднева, 1957, с. 47.
- Пример 37* а) КНМ. Зап. АВР⁺ в 1954 г. в Курской обл. Р.1613 Рудневой.
Пример 38 а) Руднева, 1975, с. 128 (транспонировано АВР).
Пример 43 б) Руднева, 1975, с. 123 (транспонировано АВР).
Руднева, 1975, с. 129 (транспонировано АВР).
- Пример 44* Руднева, 1975, с. 83.
Пример 45 а) Гиппиус, 1943, с. 150.
Пример 46 б) Ланэ П. Архив ВНМЦ.
- Пример 47* а) Римский-Корсаков, 1951, с. 17 (тактировка АВР).
б) Там же, с. 21 (тактировка АВР).
в) Там же, с. 22 (тактировка АВР).
- Пример 48* а) Руднева, Щуров, Пушкина, 1979, с. 61 (ведущий голос).
б) КНМ. Зап. Н. М. Савельевой⁺ в 1963 г. в Брянской обл. Р.4287 Савельевой.
- Пример 50* а) КНМ. Зап. Н. И. Жемчужиной⁺ в 1944 г. в Томской обл. Р.865 Рудневой.
б) КНМ. Зап. В. М. Шуровым⁺ в 1961 г. в Белгородской обл. Р.3543 Щурова.
КНМ. Зап. Н. М. Савельевой⁺ в 1976 г. в Татарской АССР. Р.9079 Л. Ландмана.
а), б) Архив АВР.
- Пример 51* КНМ. Зап. Б. И. Рабиновичем⁺ в 1963 г. во Владимирской обл. Р.4176 Рабиновича.
Пример 52 а) Русские народные песни Красноярского края, 1962, с. 90 (тактировка АВР).
Пример 53 б) Римский-Корсаков, 1951, № 12.
Пример 54 Павлова, 1969, с. 91 (тактировка АВР).
- Пример 57* Римский-Корсаков, 1951, с. 89.
Пример 58 КНМ. Зап. Н. М. Савельевой⁺ в 1965 г. в Брянской обл. Р.4734 И. Немировской.
Пример 59

- Пример 60 а) Котикова, 1966, с. 114.
б) Там же, с. 125 (тактировка АВР).
- Пример 61 Руднева, 1972, с. 41 (перетактировано АВР, приводится суммарный вариант голосов).
- Пример 62 а) КНМ. Зап. И. К. Свиридовой⁺ в 1965 г. в Архангельской обл. Р.4747 М. Шпановой.
б) Фольклорная комиссия РСФСР (ФК). Зап. Б. М. Добровольским⁺ в 1961 г. в Костромской обл. Р.1260 Л. М. Кершнер.
в) КНМ. Зап. С. Пушкиной⁺, В. Живовым в 1959 г. в Амурской обл. Р.2607 В. Живова (тактировка АВР).
г) Балашов, Красовская, 1969, № 44.
- Пример 63 а) Римский-Корсаков, 1951, с. 96.
б) Там же, с. 170.
- Пример 64 а) Руднева, 1975, с. 267 (в оригинале на малую терцию ниже).
б) КНМ. Зап. А. В. Рудневой⁺ в 1954 г. в Курской обл. Р.1591 Рудневой.
- Пример 65 а) Новиков, Левашов, 1957, с. 88 (тактировка АВР).
б) ФК. Зап. экспед. МГУ в 1970 г. в Архангельской обл. Р.12 863 Ю. Красовской⁺.
в) Руднева, 1964, с. 29, т. 5—6.
г) КНМ. Зап. В. М. Щуровым в 1961 г. в Воронежской обл. Р.3557 Щурова.
д) Руднева, 1975, с. 263.
- Пример 66 Римский-Корсаков, 1951, с. 137 (тактировка АВР).
- Пример 67 Римский-Корсаков, 1951, с. 90.
- Пример 68 Трутовский, 1953, с. 102.
- Пример 69 КНМ. Зап. А. В. Рудневой⁺ в 1945 г. в Смоленской обл. Р.804 Рудневой.
- Пример 70 Расшифровка Рудневой фонозаписи Хора п/у Г. Цытовича.
- Пример 71 а) Глинка, «Руслан и Людмила», хор «Лель таинственный».
б) Глинка, «Иван Сусанин», хор «Разгулялися, разливалися».
- Пример 72 а) Руднева, 1957, с. 33.
б) Руднева, 1975, с. 264.
- Пример 73 а) Руднева, 1957, с. 63.
б) Там же, с. 85 (транспонировано, суммарный вариант голосов).
- Пример 74 а) Рубец, 1872, с. 4, № 11.
б) Львов-Прач, 1955, с. 134 (тактировка АВР).
- Пример 75 а) Балашов, Красовская, 1969, № 47.
б) Там же, № 52.
- Пример 76 а) Римский-Корсаков, 1951, с. 137 (тактировка АВР).
б) Истомин, Дютш, 1894, с. 113.
- Пример 77 б) Лядов, 1959, с. 55 (тактировка АВР).
- Пример 78 а) Римский-Корсаков, 1951, № 37.
б) Архив АВР.
в) Русские народные песни Красноярского края, 1962, с. 76, верхний голос (транспонировано и перетактировано АВР).
г) Линева, 1904, с. 21, верхний голос (тактировка АВР).
- Пример 79 Русские народные песни Красноярского края, 1962, с. 94.
- Пример 81 Трутовский, 1953, с. 52.
- Пример 82 Римский-Корсаков, 1951, с. 60 (транспонировано АВР).
- Пример 83 Григорьев, 1904, с. 656.
- Пример 84 а) Лядов, 1951, с. 196 (тактировка АВР).
б) Там же, с. 101 (тактировка АВР).
в) Гилярова, 1985, с. 21.
- Пример 85 Руднева, 1964, с. 19.
- Пример 86 Саратовская обл., сообщено С. Е. Никитиной. Архив АВР.
- Пример 87 Былины, 1981, с. 353 (тактировка АВР).
- Пример 88 Московская обл., Архив АВР⁺.
- Пример 89 Канн-Новикова, 1952, с. 59.
- Пример 90 Там же, с. 59.
- Пример 91 Балакирев, 1957, с. 79.
- Пример 92 Павлова, 1969, № 69.
- Пример 93 Руднева, 1974, с. 31, № 20.
- Пример 94 Дубравин, 1974, № 11.
- Пример 95 Руднева, 1957, с. 96.
- Пример 96 КНМ. Зап. Н. Н. Гиляровой⁺ в 1971 г. в Рязанской обл. Р.7014 Гиляровой.
- Пример 97 Римский-Корсаков, 1951, с. 112.
- Пример 98 Бугославский, Шишов, 1936, с. 88.
- Пример 99 Руднева, 1964, с. 87 (верхний голос).
- Пример 100 Балакирев, 1957, с. 17.
- Пример 101 Захаров, 1958, с. 114 (тактировка АВР).
- Пример 102 Трутовский, 1953, с. 78.
- Пример 103 Руднева, 1977, с. 12.

- Пример 104 Балакирев, 1957, с. 66.
Пример 105 Руднева, 1975, с. 229.
Пример 106 КНМ. Зап. Н. М. Савельевой⁺ в 1985 г. в Татарской АССР. Р.12679 Яров-Яровой.
Пример 107 Римский-Корсаков, 1951, с. 62.
Пример 108 Руднева, 1964, с. 54, суммарный вариант голосов (перетактировано АВР).
Пример 109 КНМ. Зап. Н. М. Савельевой⁺ в 1969 г. в Брянской обл. Р.6214 Савельевой.
Пример 110 Балакирев, 1957, с. 96.
Пример 111 Рубец, 1872, с. 2.
Пример 112 Руднева, 1964, с. 60.
Пример 113 КНМ. Зап. А. В. Рудневой⁺ в 1954 г. в Курской обл. Р.1613 Рудневой.
Пример 114 КНМ. Зап. Н. Н. Гиляровой⁺ в 1973 г. в Рязанской обл. Р.8816 Т. Новичковой.
Пример 115 Руднева, 1964, с. 74 (верхний голос).
Пример 116 а) Гиппиус, 1943, № 60.
б) КНМ. Зап. Н. Н. Гиляровой⁺ в 1974 г. во Владимирской обл. Р.9589 А. Филиппова.
Бугославский, Шишов, 1936, с. 16.
Пример 117 Там же, с. 136 (суммарный вариант голосов).
Пример 118 Там же, с. 18.
Пример 119 Там же, с. 24.
Пример 120 Римский-Корсаков, 1951, с. 100.
Пример 121 Руднева, 1957, с. 20, верхний голос (перетактировано АВР).
Пример 122 Курская обл. Архив АВР.
Пример 123 Там же.
Пример 124 а) Бонфельд, 1973, № 33.
Пример 125 б) Московская обл., слуховая запись 1943 г. от певицы хора Яркова. Архив АВР⁺.
Римский-Корсаков, 1951, № 2 (транспонировано АВР).
Пример 126 Расшифровка АВР с пластинки, ГОСТ 5289-68, 33Д-025677.
Пример 127 Там же.
Пример 128 Песни Пинежья, 1937, с. 439 (верхний голос).
Пример 129 Римский-Корсаков, 1952, с. 157.
Пример 130 Мохирев, Харьков, Браз, 1966, с. 165 (тактировка АВР).
Пример 131 ФК. Зап. Б. И. Рабиновичем в 1970 г. в Куйбышевской обл. Р.6323 Ю. Красовской⁺.
Пример 132 Балакирев, 1957, с. 77 (тактировка АВР).
Пример 133 а) Павлова, 1969, с. 98.
Пример 135 б) Руднева, 1964, с. 98 (верхний голос)
в) Семейские Забайкалья. Архив АВР.
Пример 136 Русские народные песни Красноярского края, 1962, с. 94.
Пример 137 а) Балакирев, 1957, с. 17 (тактировка АВР).
б) Римский-Корсаков, 1952, с. 104.
Пример 138 Сторонка родная, 1978 (ведущий голос).
Пример 139 Балакирев, 1957, с. 27.
Пример 141 Руднева, 1964, с. 56.
Пример 144 а) Русские народные песни Красноярского края, 1962, с. 96.
Пример 145 КНМ. Зап. Н. Н. Гиляровой⁺ в 1974 г. в Рязанской обл. Р.8586 И. Уховой.
Пример 148 Ливанова, 1953, с. 504. № 6.
Пример 150 а) Древние российские стихотворения, 1958, с. 326 (тактировка АВР).
б) Беляев, 1969, с. 78.
Пример 151 Пьянкова, 1972, с. 219.
Пример 152 а) Трутовский, 1953, с. 102.
б) Песни Печоры, 1963, № 134.
Пример 154 Трутовский, 1953, с. 58 и 165.
Пример 156 а) Римский-Корсаков, 1951, с. 17.
б) Римский-Корсаков: «Сказание о невидимом граде Китеже», 1962, д. II, [128], с. 135.
в) Там же, д. III, с. 217—218.
Пример 158 Мельгунов, 1885, с. 46 (т. 5—8).
Пример 160 Пальчиков, 1888, № 85.
Пример 161 а) Руднева, 1975, с. 210.
б) Там же, с. 268.
Пример 162 Лебединский, 1973, № 2, с. 74.
Пример 165 а) Народные песни Брянщины, 1972, с. 177.
б) Там же, с. 178.
в) Там же, с. 180.
г) Там же, с. 181.
д) Там же, с. 185.
Пример 169 а) Народные песни Брянщины, 1972, с. 177 (редакция АВР).
б) Там же, с. 178 (редакция АВР).
в) Там же, с. 180 (редакция АВР).
г) Там же, с. 181 (редакция АВР).
д) Там же, с. 185 (редакция АВР).

- Пример 170* а) Балашов, Красовская, 1969, № 20 (транспонировано АВР).
 б) Там же, № 30 (транспонировано АВР).
 в) Там же, № 28 (транспонировано АВР).
- Пример 171* Балашов, Красовская, 1969, № 22 (транспонировано АВР).
- Пример 178* Балашов, Красовская, 1969, № 27 (транспонировано АВР).
- Пример 181* а) Руднева, 1975, с. 21.
 б) Руднева, 1957, с. 68.
 в) Руднева, 1977, с. 15 (транспонировано АВР).
 г) Римский-Корсаков, 1951, с. 97 (тактировка АВР).
- Пример 182* Римский-Корсаков, 1951, с. 129 (тактировка АВР).
- Пример 186* а) Свитова, 1966, с. 49.
 б) Там же, с. 75.
 в) Руднева, 1964, с. 22.
 Римский-Корсаков, 1951, с. 170.
- Пример 187* КНМ. Зап. И. Грабовской⁺ в 1965 г. в Архангельской обл. Р.4861 Грабовской.
- Пример 188* Истомин, Дютш, 1886, с. 113 (в оригинале длительности вдвое крупнее, тактировка АВР).
- Пример 190* КНМ. Зап. В. М. Щуровым в 1967 г. в Белгородской обл. Р.5617 Щурова.
- Пример 191* а) Римский-Корсаков, 1951, с. 9.
 б) Рубец, 1872, № 50.
- Пример 192* а) КНМ. Зап. Н. Н. Гиляровой⁺ в 1970 г. в Рязанской обл. Р.6702 И. Бедняковой.
 б) Гилярова, 1985, с. 15.
 в) Руднева, 1975, с. 20.
 г) Павлова, 1969, с. 39.
 д) Там же, с. 40.
 е) Римский-Корсаков, 1951, с. 89.
 ж) Руднева, 1957, с. 118.
 з) Балакирев, 1957, с. 62 (т. 12—15).
- Пример 193* Руднева, 1977, с. 11.
- Пример 195* а) Балакирев, 1957, с. 13.
 б) Там же, с. 60, т. 5—8.
 в) Павлова, 1969, с. 77.
- Пример 196* а) Свитова, 1966, с. 174.
 б) Харьков, 1956, с. 5.
 в) Захаров, 1958, с. 64.
 г) КНМ. Зап. Н. Н. Гиляровой⁺ в 1970 г. в Рязанской обл. Р.12 240 Гиляровой.
- Пример 197* а) Руднева, 1975, с. 27.
 б) Свитова, 1966, с. 81.
 в) КНМ. Зап. В. М. Щуровым⁺ в 1964 г. в Белгородской обл. Р.4420 Щурова.
- Пример 198* а) Руднева, 1975, с. 125.
 б) Римский-Корсаков, 1951, с. 83.
 в) Там же, с. 90.
 г) Руднева, 1964, с. 56.
 д) Руднева, 1975, с. 230 (транспонировано АВР).
 е) Павлова, 1969, с. 56.
 ж) Руднева, 1975, с. 227 (транспонировано АВР).
 з) Руднева, 1957, с. 112.
 и) Павлова, 1969, с. 54.
 Руднева, 1975, с. 113.
- Пример 199* а) Павлова, 1969, с. 74.
- Пример 200* б) Римский-Корсаков, 1951, с. 131.
 в) Павлова, 1969, с. 46.
 г) Там же, с. 39.
- Пример 201* а) Римский-Корсаков, 1951, с. 155.
 б) Руднева, 1957, с. 87.
- Пример 202* а) Лопатин, Прокунин, 1956, с. 307, № 25.
 б) Балакирев, 1957, с. 17.
 в) Римский-Корсаков, 1951, с. 101.
 г) Балакирев, 1957, с. 77.
- Пример 203* а) Руднева, 1964, с. 14.
 б) Листопадов, 1949, с. 185 (сводный вариант голосов).
 в) Павлова, 1971, с. 68 (транспонировано АВР).
- Пример 204* а) Балакирев, 1957, с. 15.
 б) Римский-Корсаков, 1951, с. 112 (транспонировано АВР).
- Пример 205* а) Руднева, 1957, с. 108.
 д) Руднева, 1975, с. 161 (транспонировано АВР).
- Пример 206* Руднева, 1957, с. 44 (транспонировано АВР).
- Пример 207* а) Руднева, 1964, с. 75 (транспонировано АВР).

- б) Там же, с. 51 (транспонировано АВР).
 в) Там же, с. 83 (транспонировано АВР).
 г) Лопатин, Прокунин, 1956, с. 301 (транспонировано АВР).
- Пример 209* а) Русские народные песни Красноярского края, 1959, с. 18.
Пример 210 а) Руднева, 1964, с. 10 (транспонировано АВР).
 б) Русские народные песни Красноярского края, 1962, с. 92.
 в) Песни Пинежья, 1937, № 79.
 г) Свитова, 1966, с. 109.
- Пример 211* б) Руднева, 1972, с. 40.
Пример 212 Руднева, Щуров, Пушкина, 1979, с. 130—131.
Пример 213 Христиансен, 1961, с. 49.
Пример 214 КНМ. Зап. В. М. Щуровым⁺ в 1961 г. в Белгородской обл. Р.3391 В. Басиева (транспонировано АВР).
Пример 215 а) Павлова, 1969, с. 100.
 б) Курская обл., 1956. Архив АВР.
 в) Котикова, 1966, с. 148.
- Пример 217* а) КНМ. Зап. Г. Павловой⁺ в 1952 г. в Смоленской обл. Р.2365 Павловой.
 б) Руднева, 1977, с. 41.
- Пример 219* Руднева, 1957, с. 106.
Пример 220 Руднева, 1957, с. 89.
Пример 221 а) Расшифровка А. В. Рудневой с пластинки ГОСТ 5289-61 33Д 18 940.
 б) Руднева, 1956, с. 175.
- Пример 222* Руднева, 1957, с. 110.
Пример 224 Свешников, 1956, № 5.
Пример 225 а) Герстенберг, Дитмар, 1958, с. 67 (транспонировано АВР).
Пример 226 а) Руднева, 1957, с. 76.
 б) Там же, с. 94.
 в) Там же, с. 100.
 г) КНМ. Зап. В. М. Щуровым в 1964 г. в Белгородской обл. Р.4421 М. Рахмановой (транспонировано АВР).
- Пример 227* б) Руднева, Щуров, Пушкина, 1979, с. 38 (транспонировано АВР).
Пример 228 б) КНМ. Зап. И. Князем⁺ в 1968 г. в Курской обл. Р.6071 И. Князева (транспонировано АВР).
 б) Руднева, Щуров, Пушкина, 1979, с. 15 (транспонировано АВР).
- Пример 229* Руднева, 1972, с. 44—45.
Пример 230 Песни Пинежья, 1937, с. 96 (суммарный вариант голосов).
Пример 231 Руднева, 1975, с. 65.
Пример 232 а) Белгородская обл., 1972. Архив АВР.
Пример 233 б) Там же.
- Пример 236* а) Песни Пинежья, 1937, № 79 (транспонировано АВР).
 б) Кондратьева, 1966, № 80 (транспонировано АВР).
 в) Песни Пинежья, 1937, № 107а (транспонировано АВР).
 г) Мохирев, Харьков, Браз, 1966, № 134.
 д) Лопатин, Прокунин, 1956, № 71.
 е) Мохирев, Харьков, Браз, 1966, № 18.
 КНМ. Зап. Б. Ю. Чугуевым⁺ в 1964 г. в Москве. Р.5494 Е. Либерман.
Пример 237 Гиппиус, 1943, с. 37.
Пример 238 Глинка, «Жаворонок».
Пример 239 Гиппиус, 1943, с. 150.
Пример 240 а) Захаров, 1958, № 84.
Пример 241 б) Даргомыжский, ария Мельника из оперы «Русалка», д. I.
 в) Глинка, «Жаворонок».
 г) Русские песни, 1949, с. 86.
- Пример 243* Руднева, 1964, № 39 (транспонировано АВР).
Пример 244 Камаринская, общеизвестный вариант.
Пример 245 Мохирев, Харьков, Браз, 1966, № 82 (транспонировано АВР).
Пример 246 а) Римский-Корсаков, 1951, № 71.
Пример 249 Народные песни Воронежской области, 1939, с. 33.
Пример 250 Руднева, Щуров, Пушкина, 1979, с. 46—48 (транспонировано АВР).
Пример 251 Руднева, Щуров, Пушкина, 1979, с. 27 (транспонировано АВР).
Пример 252 Там же, с. 38 (транспонировано АВР).
Пример 253 Белгородская обл., 1972. Архив АВР.
Пример 254 Мохирев, Харьков, Браз, 1966, № 76.
Пример 256 Римский-Корсаков, 1951, № 50.
Пример 260 Римский-Корсаков, 1951, с. 144.
Пример 263 а) Мохирев, Харьков, Браз, 1966, № 71 (транспонировано АВР).
Пример 265 Балакирев, 1957, с. 27.
Пример 266 Руднева, 1964, с. 66 (транспонировано АВР).

- Балакирев, 1957, с. 27.
 Прокунин, 1872, с. 10.
- Пример 284* Руднева, 1964, с. 12.
- Пример 285* а) Руднева, 1974, с. 41.
 б) То же, сводный вариант двухголосия.
- Пример 286* Песни Средней Сухоны, 1981, № 1.
- Пример 287* Песни Пинежья, 1937, с. 96.
- Пример 288* а) Руднева, 1964, с. 78 (авторское переложение).
 б) Там же, с. 44.
- Пример 289* Там же, с. 101.
- Пример 290* Песни Севера, 1947, с. 52.
- Пример 291* а) Песни и сказы, 1944, с. 15, т. 24—28 (подтекстовка АВР).
 б) КНМ. Зап. Н. Н. Гиляровой⁺ в 1981 г. в Рязанской обл. Р. 13265 С. Концедаловой.
- Пример 292* Листопадов, 1949, № 196 (т. 2—4).
- Пример 293* Руднева, Щуров, Пушкина, 1979, с. 23.
- Пример 294* Руднева, 1964, с. 39 (авторское переложение).
- Пример 295* Там же, с. 92.
- Пример 296* Свешников, 1956, № 5.
- Пример 297* Воронежская обл. Архив АВР.
- Пример 298* а) Руднева, 1972, с. 26.
 б) Там же, с. 27.
- Пример 299* Руднева, 1972, с. 28—29.
- Пример 300* Руднева, 1964, с. 96.
- Пример 301* а) Листопадов, 1949, с. 75—76.
 б) Руднева, 1964, с. 85.
- Пример 302* а) Руднева, 1964, с. 74 (транспонировано АВР).
 б) Московская обл. Архив АВР⁺.
- Примеры 303—305* Московская обл. Архив АВР⁺.
- Пример 306* Руднева, 1964, с. 51.
- Примеры 307—308* Московская обл. Архив АВР⁺.
- (а-ж)*
- Пример 309* Руднева, 1964, с. 66 (ведущее двухголосие).
- Пример 310* Орловская обл. Архив АВР.
- Пример 312* а) Московская обл. Архив АВР⁺
 б) Руднева, 1974, с. 32.
- Пример 313* Руднева, 1972, с. 32—33 (верхний голос).

Содержание

<i>От редакторов-составителей</i>	5
О взаимосвязи стиха и напева в русской народной песне	
1. О русском народно-песенном стихосложении	11
2. Ритмика стиха и напева	25
3. Строфическая организация русских народных песен . .	47
Примечания	67
О расстановке тактовых черт в русских народных песнях	70
Примечания	101
Ладовое строение русских народных песен	104
Обиходный лад в русской народной песне	138
Примечания	157
Об эволюции стиля в народном творчестве	158
Примечания	164
О жанрово-стилистическом анализе русских народных песен	166
Примечания	189
Русское народное хоровое исполнительство	190
Примечания	213
<i>Список опубликованных трудов А. В. Рудневой</i>	214
<i>Список книжных и нотных источников</i>	215
<i>Список источников нотных примеров</i>	217

Лицензия ЛР № 030581 от 17.12.93.

Научное издание

РУДНЕВА АННА ВАСИЛЬЕВНА

РУССКОЕ НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Очерки по теории фольклора

Редактор И. Лозовая. Худож. редактор И. Дорохова.
Техн. редактор Е. Блюменталь. Корректор Г. Кириченко.

Н/К

Сдано в набор 20.12.89. Подп. к печ. 21.04.94. Форм. бум. 70x100 1/16.
Гарнитура шрифта таймс. Печать офсетная. Печ. л. 14,0. Усл. печ. л. 18,2.
Усл. кр.-отт. 14,5. Уч.-изд. л. 19,49. Тираж 3000 экз. Изд. № 8631. Заказ № 303.
Цена договорная.

Издательское объединение „Композитор”,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

Московская типография № 6 Комитета Российской Федерации по печати,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.