

1953

ПАМ'ЯТИ
К. КВИТКИ

1880



ПАМЯТИ К. КВИТКИ

1880-1953

СБОРНИК
СТАТЕЙ

МОСКВА
• СОВЕТСКИЙ
КОМПОЗИТОР •
1983

Редактор-составитель А. А. БАНИН

П-15 Памяти К. В. Квитки: Сб. статей/Ред.-сост. А. Банин. — М.: Сов. композитор, 1983. — 303 с., ил.

Сборник содержит научные статьи советских и зарубежных музыковедов, а также ряд мемориальных материалов, посвященных крупнейшему советскому ученому — фольклористу Клименту Васильевичу Квитке (1880—1953).

В книге освещены важнейшие направления фольклористической науки, в разработку которых Квитка внес выдающийся вклад. Среди авторов сборника советские и болгарские музыковеды — А. Руднева, Т. Попова, Л. Мухаринская, Н. Владыкина-Бачинская, Б. Котлиров, В. Елатов, Г. Чхиквадзе, М. Самоковлева (НРБ), Т. Джиджев (НРБ) и др.

78С

**К. В. КВИТКА —
ВЫДАЮЩИЙСЯ СОВЕТСКИЙ
ФОЛЬКЛОРИСТ-МУЗЫКОВЕД**

Климент Васильевич Квитка (1880—1953), столетие со дня рождения которого недавно отметила наша научная общественность, принадлежит к числу немногих в истории отечественной фольклористики ученых, с юношеских лет сознательно посвятивших свою жизнь изучению устного музыкально-поэтического народного творчества. К записи народных мелодий с ясно осознанной целью исторической документации он приступил в 1896 году в возрасте 16 лет. И хотя всю жизнь считал делом величайшего значения именно фиксирование народных мелодий как исторических памятников, последние тридцать лет фольклористической деятельности он в основном отдал напряженной исследовательской работе.

Анализируя наследие К. В. Квитки, нетрудно установить, что определило направление его научной деятельности. Это монография П. П. Сокальского «Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом» (Харьков, 1888), в свое время не имевшая равной себе ни в отечественной, ни в зарубежной литературе и до сих пор остающаяся в некоторых отношениях непревзойденной.

Знакомство с монографией в раннем возрасте¹, последующее углубленное изучение и критическое осмысление этого капитального исследования предопределили в облике Квитки-ученого все: и постоянное стремление познать тайну первоначальных этапов музыкальной эволюции, и настойчивые усилия по восполнению пробелов в фиксации образцов народного творчества, особенно его арханчских пластов, столь необходимых для построения историко-генетических гипотез, и острокритический подход к достижениям предшествующих и современных ему авторитетов, и закономерный интерес к сравнительному изучению явлений общности в восточнославянском музыкальном фольклоре (с выходом к общеславянскому фольклору и географически близким музыкальным культурам тюркских, финно-угорских и других народов).

В ряде опубликованных в 20-е годы статей К. В. Квитка не

¹ Уже первый фольклористический опыт К. В. Квитки был озаглавлен «Материалы для изучения мелодического склада украинских песен, расположенные по системе П. Сокальского». ГЦММК, ф. 275, № 140, л. 17 (ф. 275 — фонд рукописей К. В. Квитки).

только высоко и по достоинству оценил достижения П. П. Сокальского (см., например, Квитка, т. 1, с. 215, 258, 305, 306 и др.¹), не только указал на ряд существенных недостатков его труда (Квитка, т. 1, с. 289—304 и др.), но и глубоко постиг породившие их причины и пути их преодоления. Таких причин К. В. Квитка указал в основном три: а) умозрительный и априорный характер эволюционно-генетической интерпретации фольклорного материала, б) неисчерпывающий охват источников, которые уже в то время могли быть использованы, и, главное, в) вопиющая недостаточность (количественная и качественная) зафиксированных материалов, необходимых для построения историко-генетических гипотез, подобных тем, которые высказал П. П. Сокальский.

К 1900 году основательно изучив литературу по украинскому песенному фольклору², К. В. Квитка поставил перед собой следующие задачи: целенаправленный поиск образцов древнейшего слоя (обрядовых, трудовых, колыбельных и др.), специальный поиск новых вариантов песен, зафиксированных предшественниками, для уточнения их путем сопоставления. Таким образом, уже в самом начале своего фольклористического пути К. В. Квитка стремится добыть материал для уяснения процесса народного творчества, протекающего, по его мысли, в постоянном создании вариантов. Каждому вновь открываемому образцу он пытается найти надлежащее место в эволюционно-исторической системе музыки устной традиции путем подборки музыкальных и поэтических вариантов и параллелей, чтобы в конечном счете составить представление о ранних стадиях развития музыкального творчества.

В биографии К. В. Квитки как ученого довольно отчетливо выделяются три периода: молодые годы (примерно до 1920 года), киевский период (с 1920 по 1933 год) и московский период (с 1933 по 1953 год).

Молодые годы прошли в активной собирательской работе, которую К. В. Квитка совмещал сначала с учебой в гимназии и в университете, а затем со службой по юридической специальности. В 1902 году, после окончания Киевского университета (параллельно с юридическим К. В. Квитка прослушал полный курс филологического факультета), он издает свой первый сборник (10 песен из 200 образцов, зафиксированных им к тому времени) и публикует первую статью (об армянской музыке). В 1903 году выходит второй сборник — детские песенки, записанные с голоса Л. Косач. В дальнейшем К. В. Квитка ставит перед собой задачу систематизации украинских материалов по географическому признаку, собирания песен всех районов украинской языковой области с целью установления географического распространения песенных типов.

¹ Здесь и ниже ссылки на статьи К. В. Квитки, опубликованные в его «Избранных трудах» в 2-х т. (т. 1 — М., 1971; т. 2 — М., 1973), даем непосредственно в тексте в сокращенном виде — Квитка, т. 1 или Квитка, т. 2.

² ГЦММК, ф. 275, № 1134, л. 1.

За 25 лет напряженных поисков было зафиксировано свыше 1000 напевов и наигрышей, главным образом украинских. Основным итогом этой титанической работы и одновременно венцом первого периода явился фундаментальный сборник «Украинские народные мелодии», увидевший свет в 1922 году. В этот сборник вошли 743 мелодии (в том числе 685, записанных лично К. В. Квиткой), широко представившие почти всю украинскую этническую территорию и почти все фольклорные жанры (в сборник не вошли только думы и плачи). Несколькими годами раньше (1917—1918) вышел в свет другой сборник К. В. Квитки — «Народные мелодии, записанные с голоса Леси Украинки» (225 мелодий)¹. Таким образом, за сравнительно короткий срок было введено в научный оборот более 900 первоклассных образцов украинского музыкального фольклора, среди которых множество уникальных.

Собирательская деятельность К. В. Квитки в первом периоде творчества не исчерпывается этим. Подлинный энтузиаст своего дела, он не ограничился лишь фиксацией народных мелодий, но проявил себя также вдумчивым организатором и вдохновителем собирательской работы. Именно ему принадлежит инициатива в реализации замысла большого общественного и научного значения — записать не поддающиеся слуховой фиксации мелодии украинских дум от кобзарей и лирников с помощью фонографа с должной научной точностью (подробнее об этом см. в статье Т. П. Булат «О преемственности и развитии фольклористических традиций Н. Лысенко в деятельности К. Квитки» на с. 48—49). Теперь, когда эпистолярное и мемуарное наследие ученого доступно для изучения, мы с полным основанием можем утверждать, что Ф. М. Колесса, записавший в 1908 году думы на фонограф по тщательно разработанному К. В. Квиткой плану, должен разделить с последним честь сохранения музыки украинского героического эпоса для истории музыкальной культуры. Большой труд Ф. Колессы по записи, нотированию и изданию двух томов дум (вышли в 1910 и 1913 годах) оказался возможным только благодаря огромному организаторскому таланту К. В. Квитки, тонко уловившего и исторический момент для записи², и наиболее подходящего исполнителя для осуществления замысла. Как увидим, эти организаторские способности ученого еще неоднократно проявятся в последующие годы его жизни.

После Великой Октябрьской социалистической революции, когда были созданы соответствующие научные учреждения, перед К. В. Квиткой открылась возможность полностью отдаться любимому делу. В 1920 году он становится научным сотрудником и членом этнографической комиссии Академии наук УССР, отка-

¹ Он имеет не только историко-литературное, но и фольклористическое значение.

² Напомним, что первые записи русских песен на фонограф были сделаны в 1894, 1897 и последующих годах.

зывается от юридической практики и становится этнографом-профессионалом. В 1920 году К. В. Квитка избирается профессором Высшего музыкально-драматического института им. Н. Лысенко в Киеве.

Киевский период охватывает тринадцать лет работы К. В. Квитки в Академии наук УССР. Это период расцвета его научного дарования. Всего за восемь лет (с 1923 по 1930 год) им было опубликовано около 40 научных статей, исследований и обстоятельных рецензий, в то время как за весь предшествующий двадцатилетний период (с момента первой научной публикации) — всего две статьи и две рецензии. Однако дело не столько в количестве, сколько в качестве: некоторые из исследований киевского периода, например, такие, как «Ритмические параллели в песнях славянских народов» и «Первобытные звукоряды», до сих пор остаются непревзойденными как в отечественной, так и в мировой фольклористике.

Взрыв исследовательской активности в научной деятельности К. В. Квитки вполне закономерен. Он явился результатом всего предшествующего развития его как ученого и оказался столь плодотворным прежде всего потому, что был подготовлен огромной предварительной собирательско-аналитической работой. Все исследования киевского периода основаны и на доскональном знании большого фактического фольклорного материала — украинского и неукраинского, и на широком знании специальной фольклористической и нефольклористической научной литературы, изучению которой в молодые годы ученый отдавал все свободное время. В этом отношении показательны, что для ознакомления с редкими книгами К. В. Квитка дважды специально ездил в Петербург — в 1915 и 1916 годах. Нет сомнений, что многие мысли и аналитические наблюдения, изложенные в работах киевского периода, возникли у него задолго до их опубликования¹. Когда же появились благоприятные условия для их литературного оформления и публикации, работа шла удивительно легко и продуктивно.

Занимаясь оформлением научных исследований, К. В. Квитка никогда не забывал ни о собирательской, ни об организаторской работе. Эта сторона его деятельности в киевский период вылилась в организацию кабинета музыкальной этнографии в Академии наук УССР (1922). За десятилетний период руководства кабинетом К. В. Квитка побывал в Киевской, Житомирской, Винницкой, Каменец-Подольской и Черниговской областях УССР, в Витебской и Минской областях БССР, в Орловской области РСФСР, а также в Молдавии и в Крыму. Он сумел создать фонд звукозаписей в 300 фонограмм и накопил свыше 4000 образцов народных мелодий, записанных им самим, а также штатными и внештатными

¹ Известно, например, что опубликованные в 1925 г. «Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям» были написаны К. В. Квиткой еще в 1918—1919 гг., когда он некоторое время жил в Юзовке.

ми сотрудниками кабинета (Н. Гринченко, М. Гайдаем, В. Харьковым, М. Неказаченко и Б. Луговским) и периферийными корреспондентами. В эту коллекцию вошли мелодии не только украинских, но и русских, белорусских, болгарских, греческих, татарских и других песен. В статье «Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы» К. В. Квитка писал: «Кабинет ставит своей целью исследование не только украинской народной музыки, но и музыки других народов как на территории Украины, так и вне ее»¹.

После Первого Всесоюзного съезда фольклористов (Москва, 1924), на котором К. В. Квитка выступил с докладом о состоянии музыкальной фольклористики на Украине и о перспективах ее развития, у него созрело убеждение в необходимости расширить фронт музыкально-фольклорных работ в стране, включить в сферу активных исследований музыкальный фольклор многочисленных больших и малых национальностей, входящих в состав РСФСР. Осуществлять это, находясь в Киеве, было, конечно, невозможно, что и послужило одной из причин переезда ученого в Москву.

Московский период деятельности К. В. Квитки почти целиком связан с его работой в Московской консерватории. Читать курс лекций по музыке народов СССР он начал здесь в 1933 году, однако активно включиться в исследовательскую и педагогическую работу смог только в 1936 году, после двухлетнего пребывания сначала в Караганде, потом в Алма-Ате. Несмотря на это, и в консерватории уже к концу 1937 года ему удается организовать кабинет по изучению музыкального творчества народов СССР. Знаменательно само название кабинета и изменение его по сравнению с киевским: вместо «музыкальной этнографии» — «музыкального творчества народов СССР». В этом незначительном факте как в капле воды нашел отражение интернационалистский подход ученого к изучению устного творчества народов, его глубокое понимание научной проблематики сравнительной этномузыкологии и насущных задач советской фольклористики.

Собирательскую деятельность в московский период творчества К. В. Квитка начал с удивительного открытия — с открытия культуры русской флейты Пана (кугикл), активно функционирующей в Курской области. Этот «примитивный» инструмент имеет большое значение для изучения истории музыкальной культуры многих народов. На русской почве он считался исчезнувшим и потому оставался, по существу, неизученным. Утверждение относительно его исчезновения, проникшее в литературу еще в начале XX в., оказалось неверным. В экспедициях 1937 и 1940 годов традиция игры на кугиклах была изучена К. В. Квиткой весьма подробно, им были сделаны обмеры инструментов, записаны наигрыши на фонограф. Вслед за кугиклами последовали записи русских наигрышей на двойной и одинарной свирели, на скрипке, на двойной и одинарной жалейке, на трещотках и трубе, на владимирских рож-

¹ Этнография, 1926, № 1—2, с. 216.

ках и колесной лире. А параллельно с этим велась запись и изучение наигрышей на куим-чипсане и сигудеке (флейте Пана и скрипке народа коми), на многочисленных чувашских инструментах, на мансийском сангультапе и др.

Не менее интенсивно записывались песенные произведения, причем также не только у русских, но и у многих других народов. Особое внимание и здесь было уделено календарно-обрядовым песням, связанным с земледельческим трудом. В результате работы экспедиций было собрано значительное количество песенных образцов, представляющих огромный интерес для истории русской музыкальной культуры.

За короткий срок вокруг К. В. Квитки сложился немногочисленный, но преданный делу коллектив энтузиастов: Н. Я. Брюсова, И. К. Зданович, П. Н. Зимин, В. М. Кривонос, Л. В. Кулаковский, Л. А. Бачинский, Н. М. Бачинская, А. В. Руднева, К. Г. Свитова, Т. К. Ким, А. З. Гуменик и др. Позже к ним присоединились Е. В. Гиппиус, Б. Ф. Смирнов, А. Н. Аксенов, В. И. Харьков. Не все перечисленные были сотрудниками кабинета, но почти все включились в активную собирательскую работу, направляемую К. В. Квиткой.

Осуществлению квиткинских замыслов помешала Великая Отечественная война. В результате многие начинания остались не доведенными до конца. Все же, несмотря на трудности военного и послевоенного времени, всего за 17 лет (1937—1953) в консерватории был создан многонациональный фольклорный фонд в 5000 записей, в том числе примерно 1000 записей были выполнены самим К. В. Квиткой или при его непосредственном участии.

В отношении теоретико-фольклористической работы московский период в биографии К. В. Квитки оказался менее удачным, чем киевский. Завершению научных трудов помешала не только война, но и общая неблагоприятная для его исследовательской работы обстановка, в силу ряда причин сложившаяся в Московской консерватории после 1944 года. Несмотря на это, К. В. Квитка продолжал много писать, хотя явно не форсировал публикацию своих работ. Поэтому все созданное за эти годы осталось в рукописях, в большинстве случаев в незавершенном виде.

Фольклористическое наследие К. В. Квитки огромно. Он одинаково велик в нем и как собиратель, и как исследователь. Сочетание в одном лице исследователя-теоретика и собирателя явилось результатом подлинно научного понимания огромного значения фиксации произведений устного творчества для изучения музыкального прошлого как своего народа, так и всего человечества. Отсюда постоянный интерес Квитки к архаическим пластам, особенно к тем жанрам, которые до него фиксировались явно недостаточно, — к трудовым и календарным песням, к думам и балладам, к инструментальным наигрышам и детским песенкам.

Изучая труды ученого, методы его работы, невольно поражаешься, сколь органически соединены были в его деятельности

собираТЕЛЬский и собственно исследовательский аспекты фольклористики. Провести грань между Квиткой-собирателем и Квиткой-исследователем невозможно. Это обусловлено тем, что его полевая работа была продиктована четко сформулированными историко-теоретическими задачами, опиралась на научно обоснованную методику фиксации народных мелодий и на предварительное углубленное изучение объекта, подлежащего фиксации, по имеющимся литературным данным. В результате полевые записи из фиксации подряд всего, что попадалось, превращались в целенаправленный поиск недостающего для исследования материала.

Таким образом, собираТЕЛЬская работа сама становилась увлекательным исследованием, и не просто автономным исследованием, но важнейшей предпосылкой на пути к всестороннему изучению музыкальной культуры устной традиции.

В своей методике записи фольклора К. В. Квитка исходил из того, что необходимо фиксировать не только музыкально-поэтический текст произведения, но также характер его исполнения, условия и место бытования, его прикладную и эстетическую функции и целый ряд других аспектов, позволяющих судить о произведении в наиболее полном и широком контексте его существования. «Нотная запись напева сама по себе не составляет памятника этого искусства, она не дает представления о многом весьма важном в способе исполнения, о настроении участников обряда. Когда нотами изображается произведение, бытовавшее в обстановке, о которой ни записыватель, ни читающий запись не имеют отчетливого представления, то есть когда не уяснен социальный смысл комплексного действия, одним из элементов которого является напев, — нет достаточных данных для понимания психического состояния исполнителей и эстетических воззрений, формировавших народное творчество» (Квитка, т. 1, с. 78).

Особое значение ученый придавал фиксации места записи, связывая это с необходимостью картографирования фактов музыкального фольклора. Последнее может позволить, по его убеждению, соотносить ареалы жанровых, стилевых, морфологических или каких-либо иных особенностей фольклора с исторически известными общественно-экономическими или административно-политическими делениями и тем самым ориентировочно хронологизировать фольклор.

Научное понимание проблемы собирания возникло у К. В. Квитки не само собой и не сразу. Сначала его записи носили более или менее случайный характер. Но параллельно с этим в порядке самообразования шло интенсивное освоение отечественной и зарубежной специальной литературы, анализировались достижения и упущения предшественников, были сделаны выводы относительно первоочередных задач собирания украинского фольклора. Поэтому довольно скоро в его собираТЕЛЬской работе появилась целенаправленность. Уже в начале 900-х годов усилился К. В. Квитки были сконцентрированы на фиксации дум — на собственных записях и, главное, на организации приезда из-за

границы Ф. М. Колессы для записи дум на фонограф. В дальнейшем в центр внимания были поставлены различные обрядовые песни, в первую очередь многочисленные жанры календарной обрядности, не привлекавшие должного внимания предшествующих собирателей. Результаты этого нашли отражение уже в сборнике 1922 года, на одну треть состоящего из обрядовых песен.

В киевский период творчества основные усилия Квитки-собиравателя были сосредоточены на ликвидации еще двух пробелов в изучении украинского фольклора — на записях инструментальной музыки и на расширении географии вокальных записей, поскольку украинская этнографическая область в предшествующих записях была охвачена крайне неравномерно, а инструментальные наигрыши, особенно в ансамблевых формах, ввиду технической сложности, оставались просто незафиксированными. Понятно, что решать столь грандиозные собирательские задачи в одиночку было невозможно. Поэтому К. В. Квитка стремится привлечь к работе не только штатных и внештатных сотрудников кабинета музыкальной этнографии, но и широкий круг корреспондентов, живущих на местах и могущих наблюдать сельский музыкальный быт. Для этого он составляет обширную программу исследования быта и деятельности профессиональных певцов и музыкантов на Украине. Программа была размножена на ротаторе и разослана в большом количестве экземпляров в качестве анкеты в различные организации, учебные заведения и частным лицам.

Замысел К. В. Квитки получить от сельских корреспондентов материалы об инструментальной музыке не увенчался успехом. Было получено только одно небольшое письмо, и ученый со свойственной ему самокритичностью вынужден был признать впоследствии, что надежды собрать обширный материал при помощи местных заинтересованных лиц не оправдались.

Особенно четко научно обоснованный подход к собирательской работе обнаруживается в московский период биографии К. В. Квитки. В связи с обязанностями руководителя кабинета народной музыки перед ним встала проблема выбора основного исследовательского направления как для коллектива кабинета, так и для него лично. Присматриваясь к новой и недостаточно знакомой ему в то время области русского музыкального фольклора, ученый вполне закономерно выбирает инструментальную музыку русских, отсутствие записей которой было в то время одним из вопиющих пробелов в собирании русского фольклора.

Такому выбору, помимо давнишнего интереса К. В. Квитки к народной инструментальной музыке вообще и особенно к ее архаическим пластам, способствовало еще одно, очень важное событие тех лет — выход в свет в 1936 году книги В. К. Стешенко-Куфтиной о грузинской флейте Пана, на которую К. В. Квитке была заказана рецензия. Работа над рецензией позволила ему по-иному взглянуть на проблему изучения инструментального фольклора, заставила глубоко прочувствовать необходимость применения полевого метода в исследованиях инструментальной му-

зыки, пробудила у него желание повторить опыт В. К. Степенко-Куфтиной в условиях русской фольклорной традиции и тем самым окончательно определила выбор основного направления научно-исследовательского поиска ученого.

Целенаправленность полевой работы в предвоенных экспедициях К. В. Квитки в Курскую, Смоленскую, Калужскую, Тульскую и другие области проявилась в том, что записывались и изучались не все подряд бытующие у русских фольклорные жанры и виды, а главным образом жанры и виды инструментальной музыки. Не случайно в повторной поездке в Курскую область, развивая и углубляя данный подход, К. В. Квитка сосредоточил свое внимание на изучении кугикл и скрипки, а наблюдения над другими музыкальными инструментами поручил сопровождавшей его в поездке А. В. Рудневой.

Целенаправленность «инструментальных» экспедиций дала поразительные результаты; было зафонографировано около 200 русских наигрышей различных жанров на кугиклах, двойной и одинарной свирели, скрипке, жалейке, трубе и других инструментах, то есть много больше, чем было зафиксировано русскими фольклористами за все предшествующее время. Значение этих записей не исчерпывается тем, что впервые были записаны уникальные образцы, открывшие научному миру древнейший пласт инструментальной музыки русской фольклорной традиции. Для изучения русского фольклора они существенны еще и потому, что привлекли к себе внимание других собирателей и положили начало массовой фиксации русской инструментальной музыки бесприемной традицией. За сорок последних лет фонд русских инструментальных наигрышей был увеличен последователями К. В. Квитки более чем в десять раз.

Исследовательские труды К. В. Квитки затрагивают, по существу, почти все аспекты науки о музыкальной культуре устной традиции: музыкальную этнографию с ее научно обоснованной методикой полевой собирательской работы, морфологию фольклорного материала (теорию музыки устной традиции) и его эволюционно-генетическую интерпретацию, социологию и эстетику музыкального фольклора, методологию, педагогику и историю фольклористической науки и ее отношение к всеобщей истории музыки и другим музыковедческим дисциплинам.

В работах, относящихся к музыкальной этнографии (ученый называл их собственно фольклористическими), во главу угла поставлена научная систематизация материала по признакам: этническому, географическому, жанровому и морфологическому. Центральное место в его музыкально-этнографических трудах занимают исследования обрядовых песен (календарных и свадебных). Много внимания уделено инструментальной музыке, а также произведениям лиро-эпического жанра (балладам, думам, былинам, историческим песням).

Основной труд жизни К. В. Квитки, отнявший большую часть творческих сил и времени, — музыкально-этнографическое и мор-

фологическое описание системы обрядовых жанров восточных славян — остался, к сожалению, незавершенным¹. В архиве учебного имется целая серия этюдов-очерков, посвященных отдельным обрядовым жанрам или группам жанров: «Русские колядки», «Песни украинских зимних обрядовых празднеств», «Масленичные песни», «Русские весенние обрядовые песни», «Украинские весенние песни», «Русальные песни», «Купальские песни», «Песни, приуроченные к летним сельским работам», «О напевах календарных обрядовых песен», «Напевы свадебных песен как памятники русского народного музыкального творчества», «О напевах украинских и белорусских свадебных песен», «Типы календарных песен юго-западных русских областей», «Опыт географической систематизации напевов украинских весенних песен», «Напевы жнивных песен северо-западных районов территории распространения украинского языка» и др.

Эти очерки, вместе с методологическим исследованием «Об историческом значении календарных песен», являющимся развернутым введением к теме, даже в незавершенном виде представляют собой фундаментальный труд, публикация которого внесла бы весомый вклад в отечественную фольклористику. К. В. Квитка готовил его к печати, о чем свидетельствует сохранившийся в архиве схематический набросок предисловия. В нем ученый самокритично высказывает свою неудовлетворенность различными сторонами монографии, описывает историю возникновения отдельных ее частей, так формулирует основную задачу: «Настоящий труд представляет в основном опыт-систематизацию весьма значительного рода народного поэтического и музыкального творчества восточных славян, произведенный по признакам (1) бытовой функции выявленных образцов, (2) этнографической принадлежности и географического распространения и (3) стихотворного и музыкально-ритмического строения»².

В комплексе очерков, относящихся к обрядовой теме, К. В. Квитке удалось отразить и систематизировать значительный материал по восточнославянским календарным песням, убедительно раскрыть их первостепенное значение для истории вообще и для истории музыки в частности как одного из наиболее существенных из дошедших до нас памятников светской музыки восточнославянского средневековья, высказать убедительное предположение о существовании сплошных областей распространения различных типов обрядовых песен внутри территории расселения восточного славянства.

Основные исследования К. В. Квитки в области инструментального фольклора относятся к московскому периоду. На основе им

¹ Именно это и дало повод ученому сравнить свою судьбу в автобиографическом этюде «Взгляд на мой фольклористический путь» со «скудным уделом Шейна» (Квитка, т. 1, с. 34), которому также не удалось завершить капитальный труд «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках».

² Предисловие к обрядовым песням, рукопись черного наброска, ГЦММК, ф. 275, № 45, л. 2.

самим собранного материала он пишет две монографии, оставшиеся незавершенными: «Флейта Пана у русских» и «Парная флейта» (полная рукопись первой считается утерянной, вторая опубликована посмертно). В них ученый стремится к комплексному изучению инструментального фольклора, к всестороннему охвату явлений, составляющих в целом ту или иную локальную музыкально-инструментальную традицию.

Исследуя традицию игры на курских кугиклах и смоленской парной флейте, К. В. Квитка впервые соединил воедино все важнейшие аспекты изучения инструментального фольклора: 1) описание устройства инструмента и форм бытования инструментальной музыки в опоре на полевые наблюдения, 2) фонографирование и расшифровку выявленных наигрышей, 3) исследование музыкального быта носителей инструментального фольклора в его взаимодействии с местной музыкальной культурой устной традиции, 4) изучение исторических документов, отражающих бытование данного инструмента в прошлом.

Под влиянием успешного изучения русской инструментальной музыки внимание К. В. Квитки и в области украинской культуры перемещается с носителей инструментальной музыки, с изучения их быта на саму инструментальную музыку, на изучение ее жанровой специфики. Это нашло отражение в теоретико-методологическом аспекте итогового по значению очерка — «К изучению украинской народной инструментальной музыки». Определяя научную задачу, К. В. Квитка писал: «Методологически новым в настоящем очерке является опыт систематизации данных для уяснения бытовой функции разных видов инструментальной музыки, обстановки, способов исполнения и характера ее звучания, а также настроения играющих и слушающих». «То, что я в настоящий момент решаюсь представить читателям, есть прежде всего выбор пьес, рассчитанный на ознакомление с различными жанрами украинской народной инструментальной музыки» (Квитка, т. 1, с. 251, 253).

Таким образом, в изучении инструментального фольклора К. В. Квитка не только соединил воедино все важнейшие аспекты исследования, но и первым в советской фольклористике сделал существеннейшую в методологическом плане переакцентировку, переместив центр исследования с инструмента на инструментальную музыку, причем сделал это решительно и последовательно. Осуществить эту переакцентировку К. В. Квитке позволила закономерная эволюция в его подходе к изучению инструментального фольклора от фиксации случайно встретившихся фактов к углубленной работе в полевых условиях. Значимость указанной переакцентировки станет особенно ощутимой, если вспомнить, что предшественники К. В. Квитки изучали украинскую и особенно русскую инструментальную культуру бесписьменной традиции главным образом по исторической и этнографической литературе. Деятельность же К. В. Квитки поставила изучение инструментального фольклора на подлинно научную основу, положила начало

в области изучения русской фольклорной инструментальной традиции современному этапу исследования, характеризующемуся ориентацией преимущественно на саму инструментальную музыку¹.

Менее подробно по сравнению с обрядовой и инструментальной темами, но также широко и разнообразно представлена в наследии ученого лиро-эпическая тема. Здесь и целый ряд очерков об украинских думах, и заметки о русских былинах и исторических песнях. Однако первенство в квиткинских разработках лиро-эпической темы, бесспорно, принадлежит балладе.

Изучением украинской баллады К. В. Квитка увлекся еще в молодые годы (см., например, комментарий к балладе в упомянутом сборнике «Народные мелодии, записанные с голоса Леси Украинки»). В киевский период в печати появляются два капитальных балладоведческих исследования: «Украинские песни о девушке, странствовавшей с соблазнителем» и «Украинские песни о матери-детоубийце» (обе опубликованы в 1926 году). В первом исследовании впервые в фольклористике применен структурно-типологический метод классификации литературного сюжета одного фольклорного произведения на основе большой подборки его вариантов. Тем самым К. В. Квитка, по существу, опередил двух других советских пионеров структурно-типологического метода — А. И. Никифорова и В. Я. Проппа, применивших аналогичный подход к морфологическому описанию и классификации сказки². Второе исследование носит также явно выраженный поисковый характер. В нем впервые осуществлено музыковедческое структурно-типологическое описание «пучка напевов», сопутствующих большой подборке вариантов другого балладного сюжета. В области изучения песенного фольклора обе работы К. В. Квитки — одна в отношении словесного, другая в отношении музыкального компонента — до сих пор остаются непревзойденными.

Балладоведческая тема продолжала интересовать К. В. Квитку на протяжении всех последующих лет. Это нашло отражение в ряде неопубликованных очерков, хранящихся в незавершенном виде в архиве ученого: «Русские народные баллады. Материалы к песне о воюде и пленнице», «Украинские и белорусские баллады», «Польские баллады», «Сходное и различное в музыкальной форме русских, украинских и белорусских народных песен на общие поэтические сюжеты» и др. В сферу сравнительного исследования в некоторых работах были включены не только русские и белорусские, но и польские записи баллад.

Отличительной особенностью музыкально-этнографических работ К. В. Квитки является обязательная морфологическая систематизация материала. В исследованиях обрядового фольклора эта

¹ Подробнее об этом см.: Банін О. О., Канчавелі Л. Г. Дослідження К. В. Квіткі про українську і російську народну інструментальну музику. — Народна творчість та етнографія, 1978, № 1, с. 28—38.

² Подробнее об этом см. в комментариях В. Л. Гошовского к указанным балладоведческим статьям (Квитка, т. 2, с. 194—195).

особенность привела к постановке целого ряда важнейших эволюционно-генетических проблем. Достаточно напомнить, например, проблему соотношения колядок и щедровок, которая, по справедливым словам К. В. Квитки, приобретает особый интерес в историческом развитии календарной песенности, если поставить проблему как общеславянскую.

В исследованиях баллад, относящихся к песням мигрирующего типа, акцент перемещается с музыкально-этнографического аспекта на морфологический. Поэтому балладоведческие работы оказываются в наследии К. В. Квитки своего рода связующим звеном между историко-теоретическими и музыкально-этнографическими работами. Такое же значение имеют статьи, посвященные музыкальному славяноведению: «Ритмические параллели в песнях славянских народов» (1923), «Ангемитонная пентатоника у славянских народов» (1927), «Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян» (1944) и др.

Работ собственно теоретических в наследии ученого сравнительно немного. Сам К. В. Квитка относил к ним: «Первобытные звукоряды» (1926), «Ангемитонные примитивы и теория Сокальского» (1928), «К вопросу о тюркском влиянии на украинскую народную музыку» (1928), «Амфибрахий в украинских народных песнях. Из записок о ритмике» (1929). Сюда же тяготеют статьи «О постановке тактовой черты» (1949), «О природе пауз в народных напевах» (1927), «Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям» (1925) и некоторые другие.

К. В. Квитка не написал книги, подобной монографии П. П. Сокальского «Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом», хотя темы некоторых его исследований — например, календарные песни восточных славян, флейта Пана в условиях бытования у народов, живущих в Советском Союзе, или пентатоника в мировом масштабе — явно требовали монографического завершения. К. В. Квитка, очевидно, не ставил перед собой цели написать книгу, поскольку считал, что количество и качество накопленных фактических материалов еще недостаточно для обобщающих монографий; поэтому он и посвятил свою жизнь главным образом фиксации народных мелодий.

Стиль научных трудов К. В. Квитки в высшей степени фундаментальный, но не монографический, а скорее критический. Ученый любил излагать свои мысли в форме критических замечаний по поводу тех или иных положений, имеющих в литературе. Его критический стиль берет свое начало в монографии П. П. Сокальского, многие страницы которой также изобилуют серьезной критикой. Усвоив у П. П. Сокальского критическое отношение к литературе и основательно изучив мировую этномузикологическую литературу, накопленную за тридцать лет с момента выхода в свет его монографии, К. В. Квитка направил острие своего критического пера прежде всего против так называемой теории универ-

Сального приоритета ангемитонной пентатоники, утвердившейся в этномузыкологических трудах после известных работ Гельмгольца, Сокальского и Римана в качестве общепринятого положения, а также против связанной с этой теорией эволюционно-исторической периодизации восточнославянской мелодики, предложенной Сокальским и в виде эпох кварты, квинты и терции.

Предмет квиткинской критики — стремление многих авторитетных ученых считать пентатонику единственной древнейшей системой музыкального мышления в мировом (универсальном) масштабе. С присущим ему умением обнаруживать противоречия в теоретических построениях К. В. Квитка подвергает детальному анализу все аргументы в пользу и против критикуемой теории. Внушительным выглядит диапазон охвата литературы, в которой так или иначе затрагивается исследуемый вопрос, — свыше ста наименований. Обнаружив логическую и фактологическую несостоятельность теории, К. В. Квитка, опираясь на анализ значительного по объему восточнославянского фольклорного материала, дает свою трактовку проблемы ранней стадии развития восточнославянской музыки.

К. В. Квитка пришел к выводу, что ангемитонная пентатоника занимала существенное место в истории музыкального развития русского и украинского народов. На это указывают как яркие примеры пентатоники, так и ее следы в большом количестве мелодий. Нет никаких оснований, кроме теоретически-умозрительных, для уверенности, что первоначальной стадией музыкального развития у восточных славян была стадия исключительного господства тех звукорядов, для которых характерны пропуски одной или двух ступеней в зависимости от амбитуса мелодии. Наоборот, поэтическое содержание, обрядовая и бытовая роль тех памятников русского и украинского народного творчества, которые в своих мелодиях не имеют этого характерного признака и примитивизм которых с музыкальной стороны проявляется в предельной узости амбитуса (меньше кварты), доказывают, что олиготонные типы (независимо от того, отсутствует ли в них полутоновый интервал или нет, например $c - d$, $c - d - e$, $a - b - c$) — не позднего происхождения. Следовательно, необходимо предположить, что указанные типы звукорядов были синхроничны с низшими типами ангемитонного характера. В то же время ничто не противоречит и предположению, что данные типы могли быть древнее, чем ангемитонные (Квитка, т. 1, с. 274).

Хотя этот вывод ограничен восточнославянским ареалом, он тем не менее является выдающимся достижением мировой фольклористической науки, предвосхитившим, по справедливому замечанию В. Л. Гошовского, развитие научной мысли в странах Европы на тридцать лет. Судя по опубликованным до настоящего времени материалам, сделанные К. В. Квиткой выводы нашли в них полное подтверждение¹.

¹ Подробнее см. в комментарии В. Л. Гошовского (Квитка, т. 1, с. 276).

Ценнейшим начинанием К. В. Квитки явилась систематическая критика фольклорных записей. Им опубликованы не только рецензии на сборники песен П. Демуцкого (1907), Ф. Лаговского (1924), А. Кончевского (1925), И. Здановича (1929), Ф. Колессы (1931) и сборник наигрышей А. Хибинского (1926), но также ряд специальных критических работ: «Н. Лысенко как собиратель народных песен» (1923), «Порфирий Демуцкий» (1928), «Фольклористическое наследие Николая Лысенко» (1930), в которых он указал, что при оценке записей необходимо выяснить, какие цели — научно-исследовательские или художественно-практические — ставил перед собой записывающий, каковы были его склонности и интересы, степень знакомства с литературой предмета и непосредственного знакомства с народным песенным искусством, теоретические идеи и обстоятельства, способствовавшие работе именно над теми записями, которые подвергаются критическому рассмотрению.

Позже, уже в 40-е годы, в статье «О критике записей произведений народного музыкального творчества», обобщая мысли о проверке источников, на которых базируются историко-теоретические исследования фольклора, К. В. Квитка выдвигает положение о необходимости критического пересмотра всех существующих записей народной музыки. Справедливо мотивируя это положение необходимостью ускорения процесса историко-теоретического осмысления народной музыки, промежуточным этапом на пути развития которого ученому виделось создание теории музыки устной традиции, К. В. Квитка подробно анализирует целый спектр методико-методологических вопросов: целенаправленность (научная осмысленность) полевой собирательской работы, статус современных записей и их отношение к предшествующим, методологию повторных записей, текстологию произведений устного творчества и ряд других, то есть разрабатывает, по существу, научную теорию полевой собирательской работы фольклористов.

Не менее плодотворно критический дар К. В. Квитки проявился в области историко-теоретической фольклористики. Помимо критики в адрес П. П. Сокальского и других приверженцев пентатоники по вопросу о первоначальной стадии ладового мышления, К. В. Квиткой написаны критические рецензии на книги «Русская песня» А. В. Финагина (1923), «Болгарская народная музыка» В. Стоина (София, 1927), «Строение болгарской народной музыки» Д. Христова (София, 1928), «Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки. Часть 1. Флейта Пана» В. К. Стешенко-Куфтиной (Тбилиси, 1936) и др. В книжных рецензиях, как и в рецензиях на фольклорные сборники, содержится множество тонких наблюдений, смелых предположений, элементов настоящего научного поиска. Таким образом, стиль работы К. В. Квитки таков, что в исследовательских трудах он непременно выступает еще и как критик, а в критических рецензиях — как аналитик и исследователь, опирающийся на четкую теоретическую концепцию.

Свою теоретическую концепцию К. В. Квитка не изложил целостно ни в одном из многочисленных исследований, опубликованных или рукописных. Она содержится в рассредоточенном виде в каждом очерке, в каждой заметке, и для ее осмысления и извлечения необходимо учитывать не только многочисленные специальные высказывания, но все работы ученого в целом, включая и рецензии. Очень сжато ее можно изложить следующим образом.

Бесписьменная традиционная музыка в целом представляется как искусство если не цветущее, то по крайней мере еще живущее, развивающееся и вполне жизнеспособное. Она состоит из произведений как сравнительно новых, так и очень древних, возникших в различные исторические эпохи. Не только весь современный фольклорный репертуар того или иного народа представляет собой совокупность произведений разных эпох и стилей, но и отдельная мелодия складывается, как правило, из элементов, свойственных разным эпохам и стилям. То же можно сказать об особенностях этнического и географического происхождения мелодий, которые сказываются в том, что как весь национальный репертуар, так и отдельная песня наряду с самобытными элементами могут включать элементы наносные, заимствованные у других народов. Национальную специфику народной музыки определяют обычно те элементы, которые характерны для музыки и других народов, но проявляются в ином комплексе или в ином соотношении (Квитка, т. 2, с. 8, 9, 14 и др.).

Исходя из такой трактовки объекта, подлежащего историко-теоретическому осмыслению, К. В. Квитка формулирует свое понимание основных текстологических музыкально-поэтических категорий фольклорного произведения, соответствующих его словесному и музыкальному компонентам.

Основные составляющие музыкального компонента песни — мелос и ритм — не развивались параллельно, так, чтобы определенным ритмическим типам обязательно соответствовали определенные мелодические типы. Привычка петь в определенных звукорядах нередко переживает древние ритмические формы. Поэтому мелодический примитивизм можно встретить в песнях с более сложным позднейшим или даже с современным ритмическим строением. Однако для исследования исторических связей ритмические формы важнее мелодических навыков. В подавляющем большинстве случаев именно ритмические формы являются главным определяющим моментом в создании песенных напевов, а также опорой памяти в их традиционном поддержании и варьировании (Квитка, т. 1, с. 162, 164; т. 2, с. 13).

Основные составляющие словесного компонента — поэтическое содержание и стихосложение — также развивались независимо друг от друга. Эволюция форм народного стихосложения тесно связана с эволюцией музыкально-ритмического элемента песни (Квитка, т. 2, с. 13).

Центральный момент теоретической концепции К. В. Квитки — категория песенного типа, определяющими признаками которого являются стиховая и музыкально-ритмическая формы песни и их соотношение. Факультативно учитываются также признаки жанра, повествовательного сюжета и ладозвукорядной модели песни.

Типологический анализ ведется преимущественно на уровне строфического строения песни. В соответствии с этим различаются стиховая, ритмическая и мелодическая формы строфы; их структурные формулы записываются с помощью букв, которым соответствует деление строфы на стихи. Для более тонкой дифференциации структуры ритмострофы производится сегментирование стиха на слоговые группы. Запись структурных формул осуществляется с помощью либо прописных букв, если учитываются компоненты формы не меньше стиха, либо строчных букв, если осуществляется сегментирование стиха на слоговые группы. Аналогичная процедура возможна и в отношении мелострофы.

Поскольку в исследованиях исторических связей предпочтение отдается ритмической форме песни, процедура ритмотипологического анализа песни разработана более подробно. В основу ритмотипологического анализа положена слогосчетная структура и слогоритмическая конфигурация стиха. К. В. Квиткой впервые сформулированы приемы моделирования слогового ритма. Это позволило теоретической фольклористике продвинуться значительно вперед в понимании процессов формотворчества в фольклоре — и в плане функционирования, и в плане генезиса¹.

Мелодическая форма строфы также не оставлена без внимания. Если в статьях киевского периода она освещается лишь в общем плане, то в работах московского периода ей уделено специальное внимание. Так, изучая типологию восточнославянских песен в сопоставлении с болгарскими, К. В. Квитка учитывает не только ладозвукорядную общность образцов (хотя и она уже достаточно активно обеспечивает однородность звуковысотного компонента группируемых песен), но также сходство структуры ладовых опор и обобщенных мелодических контуров (Квитка, т. I, с. 201—211).

Методика песенно-типологического изучения фольклора получили в работах К. В. Квитки разнообразное претворение. Фиксируя в группируемом для исследования материале один или несколько типологических признаков, он как бы демонстрирует широкий спектр возможных исследовательских ракурсов. В статье «Ритмические параллели в песнях славянских народов» на материале песен с семисложным стихом и ритмической конфигурацией, как в песне «Просо», К. В. Квитка исследует многообразие существующих форм строфы. Классифицируя типы ритмострофы и анализируя этнический состав полученных групп, ученый выска-

¹ Подробнее о квиткинских приемах моделирования слогового ритма см. ниже, в нашей статье «О принципах моделирования обобщенного слогового ритма. Вопросы методики и методологии» на с. 165.

зывает предположения о генезисе данного ритмического типа и возможных путях его миграции.

В статье «Украинские песни о матери-детоубийце» в качестве фиксированного типологического признака выступает не та или иная стиховая и слогоритмическая форма, как в предыдущей статье, а поэтический сюжет песни, условное название которого вынесено в заголовок статьи. Весьма обширная по тем временам подборка вариантов песни (32 образца), единой по поэтическому сюжету, но представленной в двух разновидностях, позволила К. В. Квитке довольно подробно обрисовать генетико-эволюционную схему функционирования определенной песенной ритмосинтаксической формы. Эта форма — двухстиховая строфа, нередко с рефреном (включенным в слогоритмическую структуру стиха или выходящим за его пределы). Слогосчетная структура стиха варьирует в широких пределах — от восьми- до пятнадцатисложника. В качестве опорных выступают стихи со структурой 4+4, 4+6, 4+4+5 и 6+6 слогов. Подробно описаны трансформации слогоритмической конфигурации стиха, расширяющие восьмимерный период до двенадцати-, шестнадцати- и даже до двадцатимерного. В результате К. В. Квитке удалось установить два особых приема слогоритмической трансформации: а) по принципу кратного удлинения двух- и четырехсложных групп в стихе, б) по принципу слогоритмического дробления той или иной слогоноты. Последний прием назван им метрической амплификацией.

Наконец, в статье «Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян» на примере двух различных слогоритмических типов — десятисложника ((4+3+3) с ритмической конфигурацией, типичной для песни «Просо», и десятисложника (5+5), состоящего из двух так называемых «сугубых амфибрахий», — К. В. Квитка демонстрирует методику типологического исследования одновременно и ритмического, и ладомелодического компонентов песни, поочередно фиксируя в качестве типологического признака то слогоритмическую, то мелодическую форму.

Таким образом, в теоретических разработках К. В. Квитка предстает как ученый, не только глубоко понимающий и тонко чувствующий специфику объекта, подлежащего теоретическому осмыслению, но и прокладывающий новые пути его изучения. Эта специфика состоит в том, что музыкально-поэтическое искусство устной традиции, подобно естественному языку, является саморазвивающейся системой. Поэтому для успешного развития теории музыки устной традиции необходимо теоретическое разграничение двух сторон фольклорного произведения как процесса — функционирования фольклорного текста и его развития.

Фольклорное произведение, существующее как поток вариантов, непрерывно действует, работает, функционирует. Функционируя, оно постоянно развивается. Одна и та же структура фольклорного произведения, осмысливаемая и в плане функционирования, и в плане исторического развития, оказывается различной. В первом

случае элементы структуры фольклорного произведения сосуществуют, но потом они следуют друг за другом. В плане функционирования элементы структуры фольклора взаимодействуют, соотносятся друг с другом в процессе применения коллективом; и плане развития они сменяют друг друга, вырастают один из другого в процессе создания варианта. Таким образом, каждое фольклорное произведение в любой момент своего бытия и функционирует, и развивается, то есть оказывается включенным в два типа связей и отношений — функциональные и генетические.

Функционирование и развитие фольклора взаимообусловлены. Нельзя полностью понять развитие фольклора, не изучая его функционирования, и наоборот. Историко-теоретическая концепция музыки устной традиции в принципе должна включать в себя оба эти аспекта. Но в настоящий момент наука еще не располагает такими методами, чтобы изучать оба аспекта одновременно; она изучает их лишь последовательно: сначала корректное морфологическое описание функционирующего текста, затем — историко-генетическая интерпретация на основе этого описания.

К такому, я бы сказал, лингвистическому пониманию теоретической фольклористики, настойчиво утверждающемуся в современных теоретико-фольклористических работах, К. В. Квитка вплотную подошел еще в начале века. Поэтому не случайно уже во «Вступительных замечаниях к музыкально-этнографическим исследованиям» он заметил, что по способу существования и развития ближе всего к устной музыке, конечно, язык. Критикуя методологическую двусмысленность отдельных положений монографии П. П. Сокальского (по справедливому слову К. В. Квитки, на незначительном количественно фольклорном материале он стремился в общих чертах охватить весь необъятный предмет и с морфологической, и с генетической стороны), ученый настойчиво пытается понять, связаны ли эти положения П. П. Сокальского «с историко-эволюционным принципом или же являются лишь образными выражениями чисто морфологического описания» (Квитка, т. 1, с. 296 и 298).

Четко разграничивая генетический и морфологический аспекты в своей теоретической концепции и учитывая оба, К. В. Квитка в конкретных теоретических исследованиях ставит акцент, как правило, не на морфологическом описании, а на эволюционно-генетической интерпретации объекта. Этот, на наш взгляд, отрицательный в методическом плане момент явился, очевидно, результатом увлеченности К. В. Квитки идеей П. П. Сокальского создать эволюционно-генетическую схему восточнославянской народной музыки или хотя бы приблизиться к ее пониманию. Излагаемая здесь краткая научная биография ученого убедительно свидетельствует о том, как много удалось ему сделать на этом нелегком пути. И не удивительно поэтому, имея в виду его углубленно критическое отношение к научным результатам, в том числе и к своим, что на склоне лет он сумел понять и эту теоретико-методологическую диспропорцию, заметив по более частному по сравне-

нию с общетеоретической концепцией поводу: «Не наступила еще пора для генетической систематизации подмеченных общих явлений; факты, отобранные для обобщений, пока возможно объединять лишь в группы по чисто морфологическому принципу» (Квитка, т. 1, с. 193).

Насколько большое значение придавал К. В. Квитка морфологическому описанию фольклорного материала, свидетельствует обязательная морфологическая систематизация в его музыкально-этнографических исследованиях. Высоко оценивая с современных позиций морфологическую концепцию К. В. Квитки, следует отметить, однако, что в ней акцент поставлен, к сожалению, не столько на коллективно-функциональном, сколько на индивидуально-творческом аспекте фольклорного текста. Так, К. В. Квитка считал наблюдаемые им приемы трансформации ритма художественными приемами сознательного и даже преднамеренного творческого акта (Квитка, т. 1, с. 43; т. 2, с. 68, 76, 143 и др.). Аналогичное можно утверждать и в отношении его мотивировки принципов моделирования слогового ритма: они необходимы, по его трактовке, для абстрагирования от мелизматики и других элементов украшения индивидуальной формы (Квитка, т. 1, с. 50). Однако нетрудно показать, что те же принципы, те же морфологические наблюдения, рассмотренные не только в эстетическом плане, но и в плане функционирования фольклора, почти автоматически приобретают дополнительный весомый теоретический смысл.

Научное наследие К. В. Квитки и вся его разносторонняя фольклористическая деятельность — важнейшее и существеннейшее звено в истории как отечественной, так и мировой музыкальной фольклористики. Вместе с Ф. М. Колессой К. В. Квитка по праву считается основоположником украинской музыкальной фольклористики. Однако его значение выходит далеко за пределы украинского музыкознания и фольклористики. Как показано в настоящем очерке, К. В. Квитка является одним из преемников и продолжателей того направления русской фольклористической мысли середины XIX в., которое нашло отражение в трудах В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова, М. А. Стаховича, В. П. Прокунина, Ю. Н. Мельгунова, С. Н. Шафранова, П. П. Сокальского. Взяв лучшие достижения русских и украинских ученых и соединив их с достижениями западноевропейской этномузыкалогии конца XIX — начала XX в., К. В. Квитка уже в работах киевского периода на материале главным образом украинского фольклора сумел выработать глубоко верное понимание характера и границ науки, изучающей устную музыку, ее методов и первоочередных задач, создать свою оригинальную историко-теоретическую концепцию музыки устной традиции. Его концепция, на наш взгляд, выгодно отличается от получившей признание в мировом масштабе концепции, которая сложилась в рамках восточноевропейского этномузыкалогического направления первой трети XX в. и нашла

отражение в трудах И. Крона, Ф. Колессы, Б. Бартока и других исследователей.

В молодые годы К. В. Квитка взял, к сожалению, не все ценное, что было достигнуто русской музыкальной фольклористикой на рубеже XIX—XX вв. В частности, в должной мере им не была усвоена методика анализа песни по совокупности вариантов, наметившаяся в работах П. М. Лопатина, В. П. Прокунина и Е. Э. Липовой¹; должным образом не были оценены исследования русского народного многоголосия, предпринятые Ю. Н. Мельгуновым, П. Е. Пальчиковым, Е. Э. Липовой и А. М. Листопадковым². Однако, переехав в Москву, К. В. Квитка не только перенес свой богатейший собирательский и научный опыт на изучение русского фольклора, но и сумел вторично приобщиться к многогранным традициям русской фольклористики, внести необходимые коррективы и дополнения в свою уже сложившуюся концепцию. Именно поэтому его работы московского периода отличаются столь высоким научно-методическим уровнем.

В речи на торжественном открытии Московской консерватории в 1866 году В. Ф. Одоевский выразил надежду, что новое учебное заведение станет центром серьезного изучения русской народной музыки и подготовки кадров фольклористов. Это пожелание, однако, долго никому не удавалось реализовать: ни самому В. Ф. Одоевскому, ни корифеям Московской музыкально-этнографической комиссии — Н. А. Янчуку, Е. Э. Липовой, А. Л. Маслову, С. И. Танееву, А. Д. Кастальскому, ни специалистам, работавшим в музыкально-этнографической секции Государственного института музыкальной науки, — В. В. Пасхалову, С. Л. Толстому, П. Н. Зимину, И. С. Тезавровскому, И. К. Здановичу. И хотя еще в 1920—1930 годы народное творчество уже преподавалось в Московской консерватории (лекции читали А. Д. Кастальский и А. В. Никольский), честь подлинной реализации мысли В. Ф. Одоевского принадлежит также К. В. Квитке. Именно им создан исследовательский фольклорный центр — кабинет народной музыки Московской консерватории, в котором вот уже пятое десятилетие ведется планомерная собирательская, научная и педагогическая работа. Им составлен общий курс музыкального фольклора народов СССР и Европы, подготовлен большой отряд специалистов. Среди его учеников — такие известные фольклористы, как А. В. Руднева, Н. М. Бачинская, В. И. Харьков.

Выдающийся советский музыковед-фольклорист К. В. Квитка может по праву считаться виднейшим представителем московской школы фольклористики — одного из ведущих направлений советской музыкально-фольклористической науки.

¹ Подробнее об этом см.: Банин А. А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики. — В кн.: Музыкальная фольклористика. М., 1978, вып. 2, с. 118—126, 130.

² На это обратил внимание Е. В. Гиппиус. См. его статью «О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII — начале XIX века» (Сов. этнография, 1948, № 2, с. 89, 93—94).

ВОСПОМИНАНИЯ И РАЗДУМЬЯ

Задумаешься порой о Клименте Васильевиче Квитке, углубишься в свои воспоминания, и первым долгом возникает мысль о нравственном начале в его жизни, о необыкновенной чистоте и красоте его духовного облика. Этот человек, с виду такой скромный и хрупкий, обладал несокрушимой нравственной энергией. Поражало сочетание необыкновенной деликатности и неустрашимой правдивости. Этическими требованиями определялось в его жизни решительно все — и большое, и малое. Во-первых, выбор профессии фольклориста с целью исследования творчества угнетенных классов, восстановления справедливости и, во-вторых, выбор основного направления в фольклористике — сравнительного музыкознания, которое позволило бы отдать должное многим малым народам, чье участие в развитии мировой музыкальной культуры до сих пор еще не было доказано.

Невозможность осуществить в то время эти широкие замыслы во многом определялась недостатком материальных средств, отсутствием государственной помощи. Ни сравнительная этнография, ни музыкология, при всем их гуманизме, не могли прокормить человека: не было в то время соответствующих должностей. Неоткуда было взять средства для организации специальных экспедиций в далекие страны, для привлечения к сотрудничеству лингвистов, этнографов и т. д.

Однажды принятое решение реализуется не сразу. Квитка окончивает юридический факультет Киевского университета, работает в качестве юриста в суде. Одновременно ведет работу по записи фольклора различных народов — русских, украинцев, армян, грузин, крымских татар, пишет статью об армянской народной песне, изучает условия труда странствующих музыкантов во Франции. Квитка усиленно занимается самообразованием — изучает иностранные языки, историю музыкальной фольклористики, общую этнографию и в особенности славистику, историю народов мира, общую психологию и специально психологию детскую. На протяжении многих лет он записывает народные песни Украины от таких выдающихся исполнителей, как Леся Украинка, Иван Франко. Изучает специальную музыковедческую литературу по теории музыки, акустики, психологии музыкального восприятия, не пропускает ни одной работы по сравнительному музыкознанию. Во всех этих областях он кажется буквально ненасытным. И, таким образом, почти реально осуществляется первоначальный юношеский замысел: «Первые 40 лет жизни — готовиться к основной деятельности, создавать для нее условия. Вторые 40 лет — осуществлять то, к чему готовился!» Готовился, добавим от себя, с таким творческим напряжением, с такой самоотверженностью, которая и сама по себе под стать подвигу!

Этические вопросы, связанные с профессиональной деятельностью, этика научного труда волнуют Климента Васильевича постоянно. Однажды после успешной защиты диссертации молодым специалистом Климент Васильевич, поздравляя его, сказал: «С моей точки зрения, вы должны были в связи со своей темой разработать и еще один попутный вопрос». И он сказал, какой именно. Диссертант возразил: «Конечно. Но если бы я занялся этим трудным вопросом, то я бы никогда не дошел до защиты диссертации». — «А вы что, собственно, хотели, — возразил ему Квнтка, — диссертацию защищать или вперед науку двигать?!» Этот свой ответ диссертанту сам Климент Васильевич потом вспоминал и повторял с удовольствием!

Бескорыстную заинтересованность наукой он ставил на первое место во всех случаях, даже если дело касалось близких ему людей, в судьбе которых он был кровно заинтересован. «А имеешь ли ты моральное право принять предложенное тебе аспирантское место? — говорил он, обращаясь к молодому специалисту, пианистке и литературоведу. — Ведь ты теперь обращаешься к фольклору и фольклористике не по внутренней потребности, а... по стечению благоприятных обстоятельств! Подумай!» Бедная аспирантка заметалась...

Так же сурово он относился и к самому себе, когда какое-либо из намеченных для себя заданий почему-либо не выполнял. Так было с его замечательным сборником 1922 года «Українські народні мелодії», который, по недостатку бумаги, был опубликован без полных текстов. Позже такая возможность появилась, но и требования автора к себе возросли: казалось уже невозможным опубликовать эти записи без подробного комментария. А специального времени на эту работу никто не отводил, она много раз откладывалась на все более поздние сроки. Это было естественно. Показателем требовательности Климента Васильевича к себе является то обстоятельство, что он сам «постановил себе»: пока не напишет этого комментария — не имеет морального права принять предложенную ему ВАКом степень доктора наук *honoris causa*! И сколько его ни просили заполнить соответствующую анкету, чтобы официально оформить присуждение степени, он ее упрямо не заполнял, никак не соглашался быть доктором, продолжив настаивать на своем: «Должен закончить комментарий, иначе не имею права принять почетное звание!»

Наряду с большими проблемами фигурировали и малые: когда Климент Васильевич был еще юношей и занимался по фортепиано у профессора Ходоровского (о котором впоследствии опубликовал биографический очерк), ему однажды пришло в голову, что несправедливо забыт талантливый композитор Муцио Клементи, играют его мало. Поэтому он, разумеется, решил для восстановления справедливости избавить от забвения его сонаты, разучить их и сыграть публично. Он переиграл все сонаты Клементи!

Конечно, в некоторых припоминаемых мною частных обстоятельствах и отдельных эпизодах не может отразиться все главное

в жизни и деятельности большого ученого и кристально чистого человека. Но именно в таких психологических проявлениях весь Квитка! Так, по крайней мере, я его воспринимала и воспринимаю.

Н. М. Владыкина-Бачинская

ВОСПОМИНАНИЯ О КЛИМЕНТЕ ВАСИЛЬЕВИЧЕ КВИТКЕ

Осенью 1937 года Тамара Николаевна Ливанова сообщила мне, что в организованный в Московской консерватории кабинет народной музыки, во главе которого стоял известный музыковед-фольклорист К. В. Квитка, требуются лаборанты, способные к нотированию народных песен. Туда-то и рекомендовала меня Тамара Николаевна, зная о моем абсолютном (в те годы) слухе. Знакомство с Климентом Васильевичем, а благодаря ему и с областью народного музыкального творчества, оказалось поворотным пунктом моей биографии и определило всю дальнейшую деятельность. Окончив консерваторию и пройдя аспирантуру как историк музыки, я в то время не имела понятия о фольклористике как науке. Ведь я училась в период перестроек учебных планов, и как раз в 1928—1931 годах народное музыкальное творчество оказалось исключенным из общих курсов и входило только в программу обучения студентов-этнографов.

Впечатление от первой прослушанной фонографической записи народной песни, которую мне в виде пробы предложил нотировать Квитка, было таково, что я тут же решила посвятить себя изучению народного музыкального творчества: несмотря на плохое качество фонограммы, я сумела почувствовать обаяние и самой народной песни, и народного исполнения. Это первое задание памятно мне до сих пор: я нотировала песню, записанную Квиткой и Е. Д. Денисовой (племянницей Е. Э. Линевой) в Переяславль-Залесском районе Владимирской области от рабочих мелких текстильных фабрик в деревнях Большие и Малые Бремболы.

Какое впечатление произвел на меня Климент Васильевич? Прежде всего, он не был похож на «начальство». Простота его обращения, абсолютно одинаковое отношение к сотрудникам, обслуживающему персоналу, равное внимание ко всем их высказываниям создавали атмосферу полной непринужденности. Коллектив сотрудников (за немногими исключениями) объединял общий интерес и энтузиастическое отношение к предмету занятий — народному творчеству.

Как научный руководитель Квитка для всех нас был образцом преданности любимому делу и именно этим воздействовал наиболее сильно. Он не был сторонником жесткой дисциплины и не прочь был по временам отвлечься от занимавших его научных проблем, чтобы поделиться с сотрудниками житейскими наблюде-

ниями, пришедшим в голову остроумным сравнением, вспомнить забавный случай.

И начала работать в кабинете народной музыки в качестве старшего лаборанта. На моей обязанности, помимо занятий расшифровкой (как тогда называли, нотированием) песенных и инструментальных мелодий, было ведение инвентарной книги фонограмм. Материал, привезенный из экспедиций, регистрировался в ней; на коробочках фоноваликов делались надписи или наклейки с номерами, для верности тот же номер процарапывался на краю валика. Квитка был очень придирчив даже к почерку, которым писалась инвентаризация, требуя предельной разборчивости, чтобы избежать возможности ошибочного понимания со стороны людей, незнакомых с названиями песен и фамилиями исполнителей.

Насколько я помню, сам Квитка в эти годы не занимался нотированием, но всегда охотно и с интересом просматривал и прослушивал сделанное сотрудниками, проявляя при этом поразительную тонкость слуха. Официально проверка нотаций лежала на Иосифе Карловиче Здановиче. Ведая студенческими расшифровками, вскоре в эту работу включилась и я. Моя проверка была как бы первой стадией. Проверив нотный текст и указав студенту на допущенные неточности, я показывала работу Здановичу, который после прослушивания ставил свою визу, если не находил недочетов. В противном случае мы вместе снова прослушивали песню.

Особо трудные фонограммы прослушивались всем наличным составом кабинета во главе с Квиткой. Климент Васильевич охотно принимал участие в этих коллективных прослушиваниях, оказывая нам существенную помощь. Причем он обязательно подчеркивал удачу молодых сотрудников — например, неоднократно уклизывал на важность наблюдения А. В. Рудневой, впервые различившей голосовые выкрики в инструментальном исполнении курских кугикальниц.

Внимательно вникал Квитка в особенности индивидуального исполнения. Однажды я показала ему свою расшифровку одноголосной песни Е. И. Дорониной, его бывшей квартирной хозяйки и г. Александрове, от которой по его инициативе было записано несколько превосходных хороводных песен. Я очень старательно зафиксировала, как мне казалось, решительно все подробности исполнения и была уверена, что Квитка меня похвалит. Он остался доволен, но тут же указал на одну-две детали, которые я все-таки упустила. Вообще Квитка стремился ввести в нотную запись употребление пстита для обозначения более слабых звуков, а не только для мордентов, форшлагов и прочих украшений, как принято. Такое изображение придавало нотной записи живость, делало ее как бы дышащей. Этот прием он применил, как известно, уже в своем песенном сборнике 1922 года.

С большой бережностью относился Квитка к оригиналу звукозаписи. Он разрешал работать над нотированием только по копиям. Лишь в случаях крайней необходимости сотрудник получал

доступ к валику, и то на предельно короткое время. Эта бережность проистекала из его стремления сохранить в наилучшем состоянии оригинал — народное исполнение песни.

Одно из главных положений, на всю жизнь усвоенных мной от Квитки, состоит в том, что звукозапись произведения народной музыки является историческим памятником, научным документом: она является памятником художественного народного творчества. Вот почему столь важно, считал учёный, добиваться высококачественной звукозаписи и ее дальнейшей сохранности. Он мечтал о том, чтобы хранящиеся в кабинете звукозаписи, сделанные на хрупких фонографических валиках, перевести на прочные металлические матрицы, как это делалось в Ленинградском фонограм-архиве.

Постепенное накопление высококачественных звукозаписей, полноценных и в художественном отношении, из которых в будущем могла составиться фонотека — «звучащая история музыкального народного творчества», Квитка считал одной из важнейших, первоочередных задач советской фольклористики. Он не устал напоминать о значении звучащего оригинала народного произведения, который не может заменить никакая самая тщательная нотация.

В годы работы в кабинете народной музыки мой научный рост протекал под непосредственным влиянием Квитки. Предложив мне заниматься изучением русских хороводных песен, он сказал: «Этой темой можно заниматься всю жизнь!» Так оно и получилось: хороводная тема, вообще песни, связанные с движением, до сих пор остаются моей любимой (и далеко не исчерпанной) темой.

Одно из самых важных положений, воспринятых мною в процессе каждодневного общения с выдающимся ученым, — критическое отношение к источнику, будь то музыкальная запись напева, или словесное описание обстоятельств его исполнения, или же любое другое описание фактов фольклорного быта. Именно Квитка научил меня различать особенности нотных записей разных периодов, обратил внимание на встречающиеся в литературе характерные «подгонки» ритмических длительностей под правила школьной теории, на «подозрительные» интервалы. От него я узнала и об особенностях расстановки тактовых черт, их различном для разных стилей значении. Вскоре я осознала необходимость исходить при нотировании из ритмической формы песни и никогда не спешила с тактировкой. Располагая нотную запись строфы согласно членению мелодии и стиха, я производила тактирование перед самым окончанием работы над расшифровкой.

Наиважнейшим делом в глазах Квитки была подготовка к фольклорной экспедиции. Сам он готовился всегда очень тщательно, задолго до намеченной поездки изучал всю литературу о крае, его истории, этнографии, фольклоре. Когда было решено отправить меня и Л. А. Бачинского к обским уграм (в Тюменскую область), последнему было поручено изучить важнейшие литературные источники и подготовиться к записи текстов песен фонети-

ческой транскрипцией. В помощь нам Квитка составил подробнейший вопросник, строго по пунктам которого мы отчитывались по приезду.

Необычайно развито было у Квитки эстетическое восприятие музыкального фольклора. И это, пожалуй, едва ли не самое главное, чему мы, его младшие товарищи, учились у него. Он первый научил нас проникаться красотой малообъемных древних напевов (воспринимать их красоту могут далеко не все даже высокообразованные специалисты-музыканты). Однажды я, тогда еще наивно полагаая, что известный мне вариант напева лучше другого, потому что он более развитый, высказала свое мнение Квитке. «А разве напев обязательно тем лучше, чем он сложнее?» — весьма серьезно заметил он и заставил меня задуматься.

С величайшей требовательностью Квитка относился к литературному оформлению научных работ. Главным, по его мнению, было выразить мысль как можно точнее, чтобы у читателей не могло возникнуть никаких недоразумений. Мудрый совет его был — не стремиться вместить сложную мысль непременно в одну фразу. «Пусть у вас будет не одна, а две или даже три фразы — это обеспечит доходчивость изложения вашей идеи», — говорил он.

Не был Квитка сторонником введения большого количества новых терминов. Он предпочитал по возможности использовать уже имеющиеся более или менее приемлемые термины, но с непременным объяснением, в каком именно значении они употреблены автором.

Особенно нетерпим был Квитка к журналистскому, поверхностному стилю, в котором ради живости изложения допускались неточности, преувеличения, украшательство. Категорически возражал он против сокращений таких, как «и т. д.» или «и т. п.». «Что значит «и т. д.»? — строго вопрошал он. — Читатель этого не знает и может предполагать что угодно, а вы этот вопрос изучили, значит, в вашей работе не может быть места всяким «и т. д.» и «и т. п.».

Со свойственной ему необычайной скромностью Квитка находил, что не обладает литературным дарованием, и всегда проверял написанное, читая нам, своим сотрудникам. Все замечания, если они были дельные, принимал с готовностью. Он считал, что, как украинец, недостаточно владеет русским языком, который находил очень сложным. Квитка, конечно, сильно преувеличивал слабость своего знания русского языка, которым владел превосходно. Лишь изредка в его речи слышались некоторые отзвуки украинского акцента.

Вообще Квитка был нетерпим к небрежностям стиля, всяческим ошибкам. Литературные погрешности иногда буквально выводили его из себя, и он не успокаивался, пока не изливал свое негодование «всемирно» всем сотрудникам кабинета. Точно так же он любил делиться со всеми и приятными впечатлениями.

Работал Квитка, пожалуй, всегда, во всякое время суток. Если не читал и не писал, то обдумывал прочитанное или написанное.

Когда он в течение ряда лет жил в здании консерваторий, он почти каждый вечер приходил в кабинет и занимался в одиночестве. Конечно, он нуждался в технической помощи, и секретарь его должен был быть с ним неотлучно, чтобы успевать дублировать и упорядочивать вносимые им в свои работы изменения. Будучи чрезвычайно щепетильным в отношении точности формулировок, Квитка нередко вспоминал, что вот данная мысль хорошо изложена им в другой работе. Нужно место немедленно отыскивалось, вырезалось из старой рукописи и вклеивалось в новую... Если наутро лаборантка Т. К. Ким обнаруживала изъятие, то восстанавливала вырезанный абзац и приводила экземпляр в порядок, иногда же изъятые не восстанавливались.

Возникавшая вокруг Квитки атмосфера энтузиастического отношения ко всему, прямо или косвенно связанному с музыкальным фольклором, воодушевляла и увлекала. Однако не всегда нам удавалось оправдывать надежды, возлагаемые на нас нашим научным руководителем. Для этого нужно было, подобно ему самому, посвятить себя науке целиком. Но на такую целеустремленность оказывались способны не все. В частности, меня отвлекло написание популярных брошюр о композиторах для юношества, что не очень-то нравилось Квитке. Не оправдала я его надежд и в другом отношении. Зная о моих занятиях пением, он рассчитывал, что я смогу специализироваться на изучении особенностей вокализации у народных певцов различных национальностей. Однако эта проблема, требовавшая специального изучения вопросов звукообразования, фонетики, создания особой методики, меня не заинтересовала. Зато настойчивые изыскания Квитки в излюбленной им области народно-песенной ритмики оказали на меня решающее влияние...

Чем дальше уходят в прошлое годы непосредственного общения с выдающимся ученым-энтузиастом, человеком редкой отзывчивости и благородства, тем больше как бы вырастает его фигура как ученого и как личности, все более ощущается его вклад в науку. Постоянно общаясь с Квиткой, мы воспринимали его научные методы в большой степени «изустно», через непосредственные высказывания по разным поводам. И только лишившись его мудрого, порой едва ощутимого руководства, мы почувствовали, насколько глубоким и плодотворным было его воздействие на всех нас.

Б. Я. Котляров

ВСТРЕЧА С К. В. КВИТКОЙ

Мое общение с Климентом Васильевичем было, к сожалению, недолгим. Мы познакомились в начале 50-х годов, и, как это иногда бывает, ничто тогда не предвещало тех душевных отношений, которые у нас сложились позже.

В то время я работал над кандидатской диссертацией о скрипичном искусстве Молдавии. Меня заинтересовали материалы, из которых можно было заключить, что в наших краях слово «цыган» по отношению к музыкантам применялось в народе не столько по национальному, сколько по профессиональному признаку. Зная Квитку по его работам как крупнейшего специалиста, я решил написать ему, чтобы узнать, нет ли сходного явления на Украине, но забыл собственноручно подписать письмо, напечатанное на машинке. Письмо осталось без ответа, и я с огорчением предположил, что Квитку мой вопрос, очевидно, не заинтересовал.

Через некоторое время, будучи в Московской консерватории, я зашел в кабинет народного творчества. Помню, как во время разговора с кем-то из моих друзей, интересовавшихся моими молдавскими материалами, из смежной комнатки вышел Квитка и, приветливо поздоровавшись, сказал: «Я слышал о вашей работе, как там у вас идут дела?» Я робко сказал, что писал ему по одному вопросу, но письмо, по-видимому, не дошло до него. «Ах, это о цыганах, — оживился Климент Васильевич, — это чрезвычайно интересно, а на письмо я не ответил потому, что там была подпись только на машинке, и я счел его недействительным». Это было сказано с такой доброжелательностью, что я понял: дело здесь не в педантизме, а в привычке к точности во всем.

Климент Васильевич увел меня в свою комнату и стал подробнейшим образом рассказывать о музыкантах-цыганах на Украине, не упуская ни малейших деталей, как будто это была его специальная тема. Время шло, и чем дальше, тем больше он воодушевлялся. Несколько раз я пытался подняться, думая, что и так уже злоупотребил его временем, но он мне не давал уйти, и мне стало ясно, что это было проявлением не просто вежливости, а глубокой заинтересованности подлинного ученого-этнозиаста.

Особенно привлек его внимание молдавский документ начала XIX в., в котором один кишиневский народный музыкант просил церковное начальство удостоверить, что он молдаванин, а не цыган, за которого его принимают (что мешает его дочери выйти замуж), потому что он играет на скрипке.

Зашла речь и о совмещении одним лицом профессий кузнеца и музыканта. Помнится, Климент Васильевич горячо убеждал меня заняться изучением именно этого вопроса, выяснением того, казалось бы, парадоксального факта, что один и тот же человек может быть музыкантом и кузнецом, хотя работа последнего приводит к огрубению пальцев. Много позже я понял, что Климент Васильевич обладал каким-то необыкновенным даром находить в обыденных явлениях скрытые объекты исследования, связи с различными сторонами музыкального фольклора.

Мы беседовали как люди, давно знающие друг друга. Так провели мы несколько часов, и только когда распрощались, я без всякого сожаления вспомнил, что билет в театр, который мне с таким трудом удалось достать, пропал. Выходя из консервато-

рий, я вдруг услышал позади звук шагов. «Как хорошо, что я вас успел догнать», — сказал, запыхавшись, Климент Васильевич, передавая мне бумажку с названием еще двух работ, которые он забыл внести во врученный мне ранее список литературы о музыкантских цехах на Украине. Вот насколько внимательным оказался человек, на которого я чуть было не обиделся за злополучный казус с письмом!

Впоследствии мы встречались с Климентом Васильевичем всякий раз, когда я бывал в Москве. Эти встречи были полезны для меня во многих отношениях. Они не только давали возможность посоветоваться по волновавшим меня вопросам, но превращались в источник новых мыслей и проблем для дальнейшего научного исследования. Казалось, что у Климента Васильевича был неисчерпаемый источник не затронутых еще тем. И о чем бы мы ни говорили, он поражал меня своей живой любознательностью, широтой подхода, умением как-то сразу подметить самое главное и, без преувеличения, энциклопедической эрудицией. У него можно было научиться многому, и прежде всего всепоглощающей, по-детски непосредственной любви к делу, беспощадной требовательности к себе, благожелательному отношению к людям и уважению к чужому мнению. Если он считал его ошибочным, то спорил убежденно, но в высшей степени корректно, принципиально, с желанием понять посылки оппонента. Ему совершенно были чужды догматизм и инертность взглядов. Сталкиваясь с новыми сведениями и фактами, он всегда был готов пересмотреть свои позиции. С большой теплотой и вниманием относился к молодым коллегам, по-отечески заботясь об их профессиональном росте.

Беседы с Климентом Васильевичем по сей день живут в моей памяти. О них стоило рассказать не только потому, что они воскрешают приятные лично мне воспоминания, но главным образом потому, что они касались очень широкого круга вопросов. Даже неполный перечень их мог бы послужить для молодых специалистов программой действия. А это было бы лучшей данью памяти ученого.

Он интересовался, например, особенностями молдавского исполнительского музыкального искусства, новыми исследованиями в ладоинтонационной и ритмической области, в ангемитонике и полифонии, строением народного стиха, вариантностью и формообразованием молдавской музыки, особенно в связи с культурами соседних народов. Его интересовали также песни в украинских селах на территории Молдавии, следы тюркских влияний (особенно хроматизма) у гагаузов, новые сведения о флейте Пана, о бытовании скрипки в Молдавии с начала XV века, предположения о присутствии в музыкантских цехах крепостных, о существовании оркестров крепостных на Украине с начала XVII в. и многое другое.

Пусть же дух этого пытливого исследователя живет в новых фольклорных работах, обогащая советскую фольклористику, в развитие которой он внес столь значительный вклад.

С Климентом Васильевичем Квиткой я познакомился осенью 1924 года, будучи студентом первого курса научно-теоретического факультета Киевского высшего музыкально-драматического института им. Лысенко. Тогда он начал читать нам курс сравнительного музыкознания. Небольшого роста, всегда одетый в черное человек средних лет (ему было тогда около 45) сразу завоевал наши симпатии своим дружелюбием, приветливой задушевностью.

Признаюсь, что его лекции дали мне мало. Квитка читал такой курс, по-видимому, впервые, а даром оратора, убеждающего слушателей, он не обладал. Я, как и все студенты нашего курса, был убежденным сторонником теории ладового ритма Б. Яворского, курс которой читал нам ученик Яворского А. А. Альшванг. Климент Васильевич относился к этой теории, по-видимому, скептически и в этой связи чувствовал себя на факультете несколько неуютно, тщательно избегал разговоров на эту тему. Возможно, поэтому возникало впечатление, что лектор не ощущал, какого рода сведения и представления нужны нам.

Уже тогда он был исключительно эрудированным специалистом в вопросах фольклористики как отечественной, так и зарубежной. Имена Хорнбостеля, Лаха и других представителей зарубежной школы фольклористов стали известны нам очень скоро. Осторожный в выводах, во всем сомневающийся, Климент Васильевич в первом семестре посвятил много времени выяснению того, как, собственно, следует именовать его дисциплину — сравнительным музыковедением или музыкальной этнографией. Доводы в пользу того и другого названия разбирались так тщательно, что окончательный вывод, какое же из них более правильное, так и остался для меня неясным. Во втором семестре подробно излагалась греческая теория ритмов, приводилось множество наименований, о которых никто из нас прежде не слыхивал. Кажется, единственным следствием нашего изучения античной ритмики было то, что лектор получил у нас шутовское прозвище «прокелевзматик» (по названию одной из греческих стоп).

Если из самих лекций Квитки мы усвоили крайне мало, то дружественные отношения с ним уже тогда завязались у многих из нас. Позднее, в 30-е годы (в 1927 году почти всем выпуском мы перебрались в Москву), некоторым из нас довелось встретиться с Климентом Васильевичем в стенах Московской консерватории (в частности, организованного им кабинета народной музыки): Г. Л. Киселеву — в качестве аспиранта консерватории, А. З. Гуменику — в качестве сотрудника кабинета, а мне — в связи с фольклорными экспедициями по заданию Квитки для того же кабинета народной музыки.

С родной Украиной, изъезженной им вдоль и поперек в фольклорных поездках, Климент Васильевич расстался отнюдь не по доброй воле. Квитку, возвращавшегося (на протяжении первой половины жизни) в кругу украинской интеллигенции, которая группировалась, в частности, вокруг его жены, талантливой поэтессы и драматурга Ларисы Квитки (Леся Украинка — ее литературный псевдоним), ни в какой степени не затронули веяния украинского национализма: с равным глубоким интересом изучал он музыкальный фольклор разных народов. Упоминаю об этом, потому что против него выдвигали нелепые обвинения в национализме. Из-за них он вынужден был в начале 30-х годов покинуть Киев, а в середине 30-х годов несколько лет провести в Караганде, занимаясь там преподаванием латинского языка среднему медперсоналу.

В Московской консерватории он был встречен хорошо и скоро стал организатором и руководителем кабинета народной музыки, лектором консерватории, вдохновителем, а часто и участником фольклорных экспедиций в разные концы страны.

Организация кабинета народной музыки и глубоко продуманные экспедиции в различные области РСФСР нередко при личном участии, несомненно, крупнейшая заслуга Квитки. Эти экспедиции, в которые Климент Васильевич позднее вовлек и меня (хотя сотрудником кабинета я никогда не был), привели, как известно, к ряду весьма важных открытий в области как русского фольклора, так и фольклора других народов. Существенно обогатилось знание не только песенного фольклора, но и народной инструментальной музыки, изученной до этого времени совсем мало.

Сам Квитка, возглавив в 1937 году экспедицию в Курскую область, начал с удивительного открытия: нашел в нескольких селах и изучил считавшиеся давно забытыми русские флейты Пана (по-местному, кугиклы). В других областях страны ученый нашел и большие трубы, и двойные флейты, и трещотки. Помню, как Квитка послал меня во Владимирскую и Ивановскую области в разведывательную поездку за рожечниками. Последующие экспедиции Б. Ф. Смирнова по обнаруженным мною следам рожечной культуры, которые привели, как известно, к великолепным результатам в области изучения рожечного искусства, скрипичных и гармошечных наигрышей, также были вдохновлены Квиткой.

Особо вспоминается мне, конечно, участие Климента Васильевича в наиболее удачной из моих немногочисленных фольклорных поездок — в Брянскую область, в села Дорожево и Домашево, где весной 1940 года мне довелось провести три недели. Поводом для поездки послужило сделанное случайно сообщение одного члена жюри районной олимпиады, на которой были показаны и странные «дудки» дорожевок, и их непонятная игра в «Кострому». Узнав от меня об искусстве дорожевцев, Квитка распорядился немедленно послать запрос о нем в Брянский райком. И как только пришел ответ (записанный инспектором политпросвета изумивший всех текст «Костромы»), сейчас же снарядил меня в дорогу,

снабдив максимальным количеством фоноваликов. По моем возвращении Климент Васильевич внимательно прослушал длиннейший отчет о брянских кувиклах, об игре в «Кострому», о древних песнях и поверьях в Брянских лесах. Спустя восемь месяцев (в конце декабря 1940 года) удалось вызвать дорожцев в Москву для показа артистам московских театров. Академик Ю. М. Соколов, не доверяя моей оценке дорожковского искусства, обратился за консультацией к Клименту Васильевичу и только после его подтверждения решился представить публике «Кострому» как образец древнейшего русского народно-ритуального действия.

Как лектор-педагог Квитка остался мне совсем неизвестен: его лекций в Московской консерватории я не слышал, а курс сравнительного музыковедения, о котором рассказано в начале этих заметок, ни в какой мере не являлся для него показательным.

Взгляды Квитки на методы изучения народной музыки, сложившиеся под влиянием западноевропейских фольклористов, оставались мне чуждыми. Позднее (с 1930 года), когда я приступил к попыткам целостного изучения народных песен, анализа их выразительности, отчужденность от его чисто рациональных, вполне парциальных (точных) методов возросла.

Помню поразивший меня в то время факт, подтвердивший, как мне казалось, неправомерность отчуждения фольклориста от эстетических оценок изучаемого фольклора. Надежда Яковлевна Брюсова, давно и много работавшая в области народной музыки, как-то с огорчением и удивлением поведала мне следующее. Желая подготовить антологию украинской народной песни, она, естественно, обратилась за помощью к Квитке. Всем было известно, что он — крупнейший знаток и исследователь украинских народных напевов, знающий на память буквально тысячи их. Однако Квитка категорически отказался помочь Брюсовой, мотивируя свой отказ тем, что он привык сосредоточивать свое внимание на метрике и ритмике песен и уже не в состоянии подходить к напевам как к художественным ценностям...

Расхождения во взглядах на методы изучения народной музыки никак не мешали мне ценить личные достоинства ученого. А взаимная привязанность с годами, особенно в послевоенное время, только упрочивалась. Каждый соприкасавшийся с ним не мог не заметить, что фольклористика буквально заполняла его жизнь. Предельная точность, научная добросовестность Квитки доходили до того, что даже тормозили его исследования. Прежде чем привести какой-либо факт или сослаться на какую-нибудь мысль, он по многу раз проверял и перепроверял по первоисточникам каждое слово. Встречая неточности в других работах, он часто уделял опровержению и устранению их много сил и времени.

Приятное впечатление производил Квитка как человек. Трудно представить себе более мягкого, отзывчивого, незлобивого и незащищенного интеллигента, чем он. В любое время и в любом месте он был готов делиться своими знаниями, опытом, чем нередко злоупотребляли напористые ученики. Только в личных

делах Климент Васильевич был предельно сдержанным — в частности, не любил делиться своими воспоминаниями о Лесе Украинке, о жизни с нею. Здесь, по-видимому, был скрыт тайник самых глубоких, болезненных переживаний.

Душевная мягкость, боязнь задеть, обидеть собеседника производили на многих впечатление «старомодности». Даже после долгих бесед с Климентом Васильевичем собеседники его часто не подозревали об огромном культурном багаже этого человека, его разносторонней эрудиции, обычно тщательно скрывааемых. Не навязывал никому Квитка и своих порою своеобразных, даже оригинальных эстетических вкусов. Обо всем он имел свое мнение, но пропагандировать его, даже просто высказывать воздерживался. Могу вспомнить только один редкий случай его доверия. Мы проходили, помню, через Красную площадь, и Климент Васильевич, взглянув в сторону храма Василия Блаженного, вдруг признался мне: увидав впервые этот храм еще мальчиком, он поразился его уродливости! И сохранил это впечатление на всю жизнь.

Такую самобытность, независимость суждений и взглядов по разным вопросам я наблюдал у Квитки многократно. Подобные суждения всегда сопровождались каким-то неловким смешком: словно он извинялся за свой вкус и свои оценки.

Воспоминания о Квитке как о человеке удивительной, кристальной чистоты сохранились, полагаю, у всех, более или менее близко соприкасавшихся с ним. И если из фольклорных экспедиций почти всегда выносишь отрадное впечатление о чистоте и душевной свежести крестьян («носителей фольклора», по нынешнему, малопривлекательному для меня определению), то здесь такое же впечатление возникало от общения с высококультурным фольклористом и замечательным человеком в лучшем смысле этого слова.

В. Г. Иваненко

К. КВИТКА И Н. ЛЫСЕНКО

Украинскому композитору Н. В. Лысенко (1842—1912) выпала большая честь заложить фундамент украинской школы музыкальной фольклористики, на котором так успешно развилась научная деятельность выдающихся украинских фольклористов Ф. Колессы, К. Квитки и др.

Научное изучение напевов украинских народных песен было начато только в 60-х годах XIX века. Первой попыткой в этой области стала статья А. Серова «Музыка южнорусских песен», опубликованная в 1861 году в журнале «Основа»; автор подчеркнул необходимость серьезного научного исследования украинской народной музыки, так как ей присущи признаки особого стиля.

«Но если Серов, — писал Ф. Колесса, — общими соображениями только наметил цель, к которой нужно стремиться в изучении народных песен, то заслуга Лысенко состоит в том, что он нашел к этой цели путь и проложил его своими трудами, не имея в этом деле ни предшественников, ни даже помощников»¹.

Первые научно-фольклористические шаги Квитки не случайно связаны с именем Лысенко. О влиянии Лысенко свидетельствует, в частности, то, что Квитка — ученик Г. К. Ходоровского, известного фольклориста, автора и редактора сборников народных песен, — в качестве образца записи народных мелодий брал именно сборники Лысенко, осознавая в то же время и их определенные недостатки. «Отправляясь от сборников Лысенко в качестве образца, — вспоминал ученый, — я сразу стал стремиться превзойти этот образец в точности, схватывая и запечатлевая все музыкальные и речевые варианты, производимые певцом при исполнении песни, а также диалектные фонетические особенности».

Впервые Квитка обратился к Лысенко за помощью и советом вскоре после первых своих записей в полевых условиях, а систематические контакты между ними относятся к 1898—1902 годам.

Непосредственное и косвенное общение с Лысенко сказалось и в формировании идейно-эстетических и научных воззрений будущего ученого, и в естественном стремлении превзойти своего старшего коллегу в точности записей мелодий народных песен. Это своеобразное состязание нетрудно проследить, сопоставив записи одних и тех же песен, сделанных Лысенко и Квиткой с голоса Ивана Франко и Леси Украинки.

Под непосредственным влиянием традиций Лысенко находился Квитка, издавая свой первый сборник — «Збірник українських пісень з нотами»², в котором было опубликовано десять мелодий с текстами, записанных в 1896—1901 годах. Несмотря на то, что по первоначальному замыслу предполагалось издать сборник без гармонизации, Квитка избрал традиционный в то время тип издания, добавив фортепианный аккомпанемент. «Я и сам находил интерес в работе Яновского по гармонизации записанных мною мелодий, оценивал их как потребитель и переживал радости и огорчения, обусловленные этой субъективной оценкою», — писал Квитка в 1935 году в своих «Объяснениях, поправках и самокритических замечаниях к работам, напечатанным в 1902—1931 годах»³. Он считал, что, поскольку сборник рассчитан не на специалистов, а на широкие круги читателей, он не отражает «тогдашних установок и той меры скрупулезности», какая в общем обнаруживается в некоторых ранних записях Квитки, произведенных задолго до составления сборника (Квитка, т. 1, с. 24—25).

Квитка поддерживал дружеские отношения с Лысенко и в годы

¹ Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. Київ, 1970, с. 447.

² Гармонізація Б. Яновського. Київ, 1902, вип. 1.

³ Цит. по рукописи, хранящейся у автора данной статьи.

первой русской революции, когда по возвращении с Кавказа некоторое время жил и работал в Киеве. Обремененный хлопотами, связанными со своей музыкальной школой, Лысенко в то время уже отходил от активной творческой жизни. Этнографической работе, как отмечал Квитка, он отдавал уже все меньше и меньше времени — ненадолго ездил в Миргород к кобзарям, а встретившись в Киеве с кобзарем Михаилом Кравченко, не записал от него ничего. И представление о состоянии дел в украинской музыкальной этнографии было у него уже не таким точным, как прежде. Квитка с ужасом убеждался, что он не отличает Филарета Колессы от его брата Ивана, тоже фольклориста, а о сборнике галицко-русских мелодий И. Раздольского и С. Людкевича (1906), включившем свыше 1500 мелодий, «не имеет никакого понятия»¹.

Именно это, в частности, было причиной того, что организуя в 1908 году запись на фонограф мелодий украинских дум (на средства Леси Украинки), Квитка вынужден был «совсем игнорировать Лысенко» и пригласить для этой цели Ф. Колессу. В письме к последнему от 15(28) июля 1908 года он, не умаляя заслуг Лысенко, подверг резкой критике его фольклористическую деятельность. Климент Васильевич выразил сомнение в том, что при записывании народных песен Лысенко придерживается безукоризненной точности. Однажды в его присутствии Лысенко с большим трудом записывал совсем нетрудные мелодии. Это удивило Квитку, но и объяснило ему, почему Лысенко в 1873 году не смог осилить записи песенного репертуара кобзаря Остапа Вересая².

Как видим, взгляды молодого Квитки на музыкально-фольклористическую деятельность Лысенко, довольно противоречивые, во многом соответствовали тому критическому отношению к нему, которое установилось в киевских музыкальных кругах и нашло отражение в статье А. Маслова (см. ниже). Такое острокритическое, даже нигилистическое отношение к фольклористической работе Лысенко не сказывалось, однако, ни на оценке его заслуг перед украинской культурой, ни тем более на личных отношениях Квитки и Лысенко.

После Великой Октябрьской социалистической революции Квитка был избран научным сотрудником Академии наук УССР с поручением изучать украинскую народную музыку³.

Им был предпринят критический пересмотр классического фольклористического дореволюционного наследия, в первую очередь богатейшего собирательского опыта М. Максимовича и А. Алябьева, Г. Ходоровского и П. Демуцкого и особенно Лысенко.

¹ Отдел рукописей Института литературы им. Т. Г. Шевченко АН УССР, ф. 2, ед. хр. 1417.

² Там же.

³ Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, ф. 275, ед. хр. 871.

12 ноября 1922 года Квитка сделал доклад «Этнографическая работа Лысенко». Основная часть этого реферата была выпущена отдельной брошюрой под заглавием «Н. Лысенко как собиратель народных песен»¹.

Из песенных записей Лысенко автор рассматривает главным образом «Сборник украинских песен», также записи народных мелодий, помещенные в 3-м и 4-м томах «Трудов этнографическо-статистической экспедиции» Чибинского. Из его теоретических трудов останавливается на «Характеристике музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем О. Вересаем» и на «Народных музыкальных инструментах на Украине».

Подвергая критическому разбору исследование украинских народных песен, осуществленные Сокальским, Рубцом, Линевою и Масловым, а также сравнивая различные фольклорные сборники, Квитка доказывает, что научную ценность представляют те записи Лысенко, которые предназначены для изданий научного характера. Что же касается записей мелодий вересаевых дум и песен «Сборника», то и здесь нельзя, подчеркивал Квитка, упрекать Лысенко за этнографическую неточность. Они не хуже, а, возможно, даже кое в чем и лучше, чем подобные труды других собирателей того времени.

Квитка ставит перед собой задачу «поставить на должное место те суждения, из которых складывается острокритическое течение», о котором говорилось выше, влиянию которого в свое время был подвержен и он сам. В этой связи Квитка анализирует «Опыт руководства к изучению русской народной музыки» А. Маслова (1911). Маслов, как известно, отрицал научную ценность сборников Лысенко на тех основаниях, что записи сделаны без помощи фонографа, иногда от людей интеллигентных или полуинтеллигентных и диатонические мелодии встречаются в его записях как исключение, в то время как у Рубца наблюдается преобладание строгой диатоники.

Самым существенным Квитка считал обвинение в адрес Лысенко со стороны Маслова и других критиков в «сознательной неточности записей, обусловленной теоретическими или артистическими тенденциями»².

Квитка объяснял упомянутые недостатки тем, что песни, записанные Лысенко, бытуют на огромных просторах в неисчислимом количестве вариантов. Тем более объяснимы неточности в записях дум Вересаевых: «...наши кобзари не повторяли дум в одной и той же форме»³. Вместе с тем Квитка считал, что, хотя записи

¹ Квитка К. М. Лысенко як збірач народних пісень. Київ, 1923, ч. 1, с. 18 (ВУАН. Повідомлення музично-етнографічного кабінету).

² Там же, с. 11.

³ Там же, с. 12.

не вполне точны, они «не могут быть лишены значения документа, составленного с возможным при тогдашних условиях приближением к истине»¹. Лысенко в этом отношении стоял на одном уровне с русскими собирателями того же поколения, например с Балакиревым, которого Маслов лучше всех аттестовал с точки зрения точности. Внимательное отношение к специфическим интервалам как в украинской, так и в русской музыкальной этнографии появилось у более позднего поколения.

Касаясь свойственной Лысенко неточности, в частности в записи вариаций, и сравнивая его записи с записями Е. Линевой, Квитка так определяет недостатки первых: «Отрицательная сторона пренебрежения вариациями выступает особенно наглядно, когда вариации связаны с изменениями количества слогов в разных строфах песни. В соотношении мелодии с текстом вообще у Лысенко иногда наблюдаются ошибки. Как показывает анализ рукописей, он иногда ограничивался записью одной строфы текста, а полные тексты ему присылали позже по почте, и те записи бывали очень несовершенны. В результате этого выходит иногда потеря не только для научного исследования, но и для практической цели»².

Квитка рассматривал еще один упрек в адрес Лысенко — в отсутствии записи аккомпанемента лиры, относя к заслугам Е. Линевой первую запись аккомпанемента этого инструмента. В сборнике Лысенко, писал он, есть несколько песен, записанных от лирников, но записей аккомпанемента лиры там нет — вместо него дается фортепианное сопровождение. В работе «Народные музыкальные инструменты на Украине» (1894) Н. Лысенко (под псевдонимом Боян) объяснил, что музыку лиры ему не удалось записать из-за невозможности зафиксировать неуловимую мелизматическую. Но и заслуга Е. Линевой невелика, так как ей «попался очень нехитрый оригинал», поддающийся записи и без фонографа. Главным же достоинством записей Линевой Квитка считал «первую точную запись двух-, трех- и четырехголосного украинского народного пения»³.

Хотя «нужно согласиться, что Лысенко не оставил после себя точных записей народного многоголосного пения, развитого в такой мере, которая наблюдается ныне в практике народного пения и отчасти задокументирована в записях Линевой, но это не значит, что он представил укр[аинскую] песню в искаженном свете, давая в одноголосной форме те песни, которые в действительности были многоголосные. Он просто уделил в своей практике собирания очень мало места тому роду укр[аинского] нар[одного] пения, которому принципиально не придавал слишком большого значения. Хотя

¹ Квитка К. М. Лысенко як збірач народних пісень, с. 18.

² Там же, с. 5.

³ Там же.

сам Лысенко приписал многоголосию глубокую древность, однако объективно ему (многоголосию. — В. И.) должен быть посвящен последний раздел в книге о жизни укр[аинской] нар[одной] песни. И то, что Лысенко для этого раздела почти не дал материала, не умаляет значения его работы для предыдущих разделов. Тот факт, что в эпоху расцвета сил и этнографической деятельности Лысенко фонографа еще не было, возможно, имел здесь важное значение»¹.

Можно ли народные мелодии, записанные от интеллигентов, считать вполне пригодным материалом для научного исследования народной музыки наравне с мелодиями, записываемыми от крестьян? С положительным ответом Квитки на этот вопрос согласился Ф. Колесса: «Нельзя принципиально отметать записей от интеллигентов, среди которых случаются иногда более старые, теперь уже позабытые мелодии, ибо лучше иметь более или менее верную копию народной песни, если уже нельзя разыскать ее в более достоверной репродукции, бытующей между простыми людьми»².

«Действительно, важен здесь не уровень общего образования, — подчеркивал Квитка, — а большая или меньшая подчиненность человека влияниям чужой и культурной музыки»³. Поэтому Квитка считал, что в каждом отдельном случае важен прежде всего индивидуальный критический подход к личности исполнителя. Этот тезис Квитка подтвердил своей практикой записи мелодий с голоса Ивана Франко, Леси Украинки, Олены Пчилки, которые в свое время записывал и Лысенко. Анализируя архив Лысенко, в результате исследования источников его записей Квитка пришел к этому выводу и теоретически. Проанализировав рукописи Лысенко, Квитка сделал вывод, что «сознательной тенденции к европеизации у Лысенко не могло быть. По крайней мере, в проявлениях его теоретических и артистических взглядов нигде не находим ничего такого, на чем можно было бы основывать догадку о такой тенденции»⁴. Квитка не отрицал, что художник в натуре Лысенко одерживал победу над объективным этнографом-исследователем, но он принадлежал к высшему типу артиста-собираателя. Его эмоции как артиста (он сам был исполнителем) возбуждали, несомненно, больше те народные произведения (или отдельные их места), которые выявляли оригинальную несогласованность с шаблонами современной европейской музыки, но совсем не те, которые с такими шаблонами согласовывались. Поэтому подгонять под шаблон саму запись он никак не мог. «Теоретические взгляды Лысенко, его индивидуальные артистические симпатии и пропагандистский, общественный темперамент, — заключал

¹ Квитка К. М. Лысенко як збірач народних пісень, с. 8.

² Колесса Ф. Музикознавчі праці, с. 559.

³ Квитка К. М. Лысенко як збірач народних пісень, с. 11.

⁴ Там же, с. 14.

Квитка, — отражались не на точности его записей, а на выборе песен, которые он пускал в люди»¹.

В «Фольклористическом наследии Николая Лысенко» К. Квитка показывает, с какой ответственностью относился Лысенко к записям народных мелодий. «Фольклористический архив Н. Лысенко, — писал Квитка, — представляет многозначительный памятник сам по себе, как целостность, объединяющаяся духом великого народолюбца и человекаведа, имеет на себе печать его индивидуальности и представляет историю его усилий, сомнений, колебаний и достижений. Это вместе с тем — памятник эпохи расцвета украинской гражданственности»².

Недостаточное внимание Лысенко к примитивам (как древнейшим образцам) и к многоголосию (как новейшему народному стилю) Квитка объяснял тем, что в той среде, из которой сам Лысенко вышел, обе эти «крайности» не были распространены и он «записывал в большинстве то, что звучало вокруг него, в стихии, в которой он вырос и жил, что само просилось на бумагу»³.

В двух трудах о Лысенко Квитка не преследовал цели всесторонне обсудить деятельность великого украинского композитора в области музыкальной фольклористики, он ограничился оценкой научной ценности этнографических записей Лысенко и вскрыл безосновательность устных и письменных отзывов критики, тенденциозно и бездоказательно подвергшей сомнению верность, а вместе с тем и пригодность записей Лысенко для научных исследований.

Велико значение трудов Квитки о Лысенко — «Н. Лысенко как собиратель народных песен» и «Фольклористическое наследие Николая Лысенко» — и в методологическом отношении. Оградив наследие Лысенко от необоснованных критических упреков, Квитка попутно высказал ряд соображений, существенных для дальнейших исследований в области как истории, так и теории музыкальной фольклористики.

Таким образом, можно говорить об эволюции взглядов Квитки на фольклористическую традицию Лысенко. Начав свою собственную собирательскую деятельность под непосредственным влиянием самого Лысенко и его традиции, Квитка в процессе эволюции своего научного мировоззрения нарушил ее каноны, однако, не порвал с нею окончательно. Явившись одним из самых выдающихся преемников и продолжателей традиции Лысенко, он стал основателем научного направления, которое находит развитие в советской музыкальной фольклористике наших дней.

¹ Квитка К. М. Лысенко як збірач народних пісень, с. 14.

² Квитка К. Фольклористична спадщина Миколи Лысенка. — Збірник Музею діячів науки та мистецтва України. Т. 1, присвячений Миколі Лысенкові, Київ, 1930, с. 40 (ВУАН. Збірник історично-філологічного відділу, № 94).

³ Там же, с. 48.

О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ И РАЗВИТИИ ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ Н. ЛЫСЕНКО В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ К. КВИТКИ

Среди многочисленных научных контактов К. В. Квитки весьма знаменательным было его личное знакомство с украинским композитором Н. В. Лысенко. После смерти последнего он глубоко изучил его фольклористическое наследие.

В конце XIX в. Квитка делает лишь первые шаги на пути к фольклористике — записывает народные мелодии на Черниговщине (лето 1896 года) и на Киевщине (лето 1897 года), а Лысенко находится в зените своей композиторской и исполнительской славы. Он известный знаток украинской народной музыки, ее тонкий интерпретатор в творчестве, а также пропагандист фольклора русского, болгарского, сербского, чешского, польского, моравского и других народов. Его обработки украинских народных мелодий, явившиеся важным источником изучения характера и стиля народной музыки XVIII — начала XIX в., были по достоинству оценены современниками.

А. Серов в статье «Собиратели и гармонизаторы русских песен»¹ рекомендовал сборник Лысенко «желающим ознакомиться с характером украинских народных мелодий»². Известный хорватский ученый Ф. Кухач в обстоятельной рецензии, помещенной в чешском журнале³, подчеркивал: «Эта ценная работа (два первых выпуска «Сборника украинских народных песен для одного голоса в сопровождении фортепиано». — Т. Б.), наверное, заинтересует каждого славянского музыканта как важный сюжет для изучения славянской музыки»⁴. Чешский фольклорист Л. Куба обратился к композитору с просьбой позволить воспользоваться «отдельными мелодиями и текстами» из его «известного сборника»⁵ для задуманного издания «Slovenstvo wo svysh zpěvch».

Важной для развития фольклористики и выработки метода анализа народно-песенного материала была теоретическая работа Лысенко «Характеристика музыкальных особенностей украинских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем»⁶. Существенным

¹ Музыкальный сезон, 1870—1871, № 13.

² Цит. по кн.: Серов А. Н. Избранные статьи. М.; Л., 1950, т. 1, с. 108.

³ Hudebni listy, 1875, № 7, 8, 9.

⁴ Hudebni listy, 1875, № 7.

⁵ Оригинал письма Л. Кубы к Н. В. Лысенко от 28 октября 1884 г. хранится в рукописных фондах Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН УССР (фонд Н. А. Гринченко).

⁶ Работа была представлена в 1873 г. как реферат на заседании Географического общества и опубликована в первом томе «Записок Юго-Западного отдела императорского Русского географического общества» (Киев, 1874).

в ней было стремление Лысенко рассматривать различные художественные фольклорные явления во взаимосвязи, стремление обнаружить черты общности и образно-тематической близости между типичными образцами славянского народно-песенного искусства. Во вступлении к своему докладу Лысенко писал: «Я задался мыслью поделиться результатами моих наблюдений над украинскою мелодиею и ее складом в древней эпической форме думы, затем в лирической форме, с характером нравственного размышления, и, наконец, в форме народных танцев и сравнить их с родственною нам песнею русскою и по возможности с славянскими»¹.

Изучая ладовые и ритмоинтонационные особенности украинских народных мелодий, в частности декламационного типа, Лысенко первым обратил внимание на близость сербских исторических песен украинским думам, чумацким и даже некоторым свадебным песням. Для сравнения мелодики и ритмики украинских песен с русскими и польскими им привлекались материалы из сборников М. Балакирева, О. Кольберга и др.

Вслед за А. Серовым Лысенко затронул проблему мелодической общности русских и украинских песен и попытался определить специфические особенности их мелодического, ритмического и ладового строения. Хотя из-за недостаточной теоретической разработанности общих закономерностей художественного народно-песенного мышления и отсутствия необходимого материала некоторые выводы Лысенко оказались дискуссионными, сама идея сравнительного анализа, постановка проблемы функционирования народной диатонической системы и ее хроматизации, а также вопросы организации метроритма явились импульсом для дальнейших разработок.

Вопрос о происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов представляет большой интерес и сегодня. Отмечая общность для славянских народов (сербских и украинских) ладов с характерными увеличенными секундами, Лысенко все же допускал заимствование их из Турции. С этим предположением позже не согласился С. Людкевич², но, как отметил Квитка, мысль Людкевича о влиянии Запада на появление хроматизма у украинцев «не была глубже мотивирована, осталась у нас незамеченной и не повлияла на общее представление» (Квитка, т. 1, с. 345). Во всяком случае, в исследованиях начала XX в. еще господствовал традиционный взгляд о влиянии Запада. «Идя дальше Сокальского (имеется в виду работа «Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической му-

¹ Записки Юго-Западного отдела императорского Русского географического общества. Киев, 1874, т. 1, с. 339—340.

² См.: Артистичний вісник, 1905, № 9—10, с. 119.

зыки»¹. — Т. Б.), — отмечал Квитка, — Ф. Колесса² отчетливо поставил на второй план влияния балканских славян и выдвинул на первый влияние музыки восточных азиатских народов, особенно турок и татар» (Квитка, т. 1, с. 313—314).

Дальнейшую разработку этой сложной проблемы с совершенно новых позиций Квитка предпринял в 20-е годы. Полемизируя с авторитетными фольклористами, в том числе с Ф. Кухачем и К. Маханом, советский ученый аргументировал свои положения с помощью обширного материала, многочисленных доводов за и против. Он подошел к песенному материалу с учетом новых методологических принципов, исследуя в первую очередь сущность показательных элементов лада.

Выдвигая положение об автохтонности хроматизма и увеличенной секунды в музыке народов юго-восточной Европы, Квитка опирался на сохранившиеся звучащие фольклорные памятники. «Поскольку, — пишет фольклорист, — введение интервала увеличенной секунды было в свое время прогрессивным явлением, нельзя пренебречь вероятностью предположения, что при общей склонности народов южной и юго-восточной Европы к хроматизму вообще и к увеличенной секунде в частности движение [к ее утверждению] возглавили (еще в древности)³ именно греки...

Во всяком случае, на основании того фактического материала, который мы имеем в нотных образцах, надо признать преимущество западного пути, так как интервал не может мигрировать самостоятельно и изолированно, а музыкальный контекст, в котором встречается данный интервал в украинской музыке, не напоминает нам известные азиатские мелодии»⁴.

Начатое Лысенко и продолженное П. Сокальским, Е. Линевой, Ф. Колессой и др. изучение взаимосвязей музыкального фольклора постепенно приобретает в работах Квитки характер систематической, поэтапной и углубленной разработки целостной научной темы. В статье «Ритмическая форма типа АВВА в песнях славянских народов» он обратил внимание на не нашедшую отражения в работах Колессы форму строфы из двух пар семисложных стихов, указав при этом на такую ее особенность, как несоответствие словесного и слогоритмического строения. Проведенные Квиткой параллели и анализ соответствующих песенных образцов (а на песни с ритмикой названного типа обращали внимание Ю. Мельгунов, Ф. Кухач, Х. Виндакевич, А. Хибинский, Л. Яначек) позволили ему первому среди фольклористов поставить вопрос о гене-

¹ Харьков, 1888.

² Колесса Ф. Наверствоване і характеристичні признаки українських народних мелодій. — В кн.: Записки наукового т-ва ім. Шевченка (сокр. — НТШ). Львів, 1918, т. 126—127. Ср. с его же: Мелодії укр. народних дум, I. — В кн.: Матеріали до укр. етнології. НТШ. Львів, 1910, т. 13, с. XLVII — LI. — Прим. К. В. Квитки.

³ Позднейшая приписка Квитки.

⁴ Впервые напечатано в журнале «Музыка» (Киев, 1923, № 1).

зисе и общности названной ритмической формы в песенном творчестве всех славянских народов.

Развиваемый Квиткой диалектический историко-сравнительный метод позволил ему сделать ценные наблюдения и прийти к оригинальным выводам в изучении песен календарного цикла, и в разработке этой темы нетрудно усмотреть также преемственную связь с деятельностью Лысенко. Образцы народно-песенной культуры, уходящей корнями в глубокую древность, начали привлекать особое внимание собирателей еще с 70-х годов XIX века (Н. Римский-Корсаков, Н. Пальчиков, А. Рубец). Записыванием и публикацией календарных песен занимался также Лысенко, чей первый сборник игровых песен и веснянок «Молодощі» увидел свет в Петербурге (1875), а последние пять сборников «Украинских обрядовых песен» выходили в Киеве на протяжении 1896—1903 годов.

После первых нотных записей, сделанных в 1898 году во время колядования в селе Пенязевичи на Житомирщине¹, Квитка также систематически собирал образцы календарных песен. Накопление фактического материала шло параллельно с теоретическим его осмыслением. «Проблема соотношения колядок и щедровок в историческом развитии календарной песенности, — писал Квитка, — приобретает особый интерес, если поставить ее как общеславянскую [...]. Степень изучаемости колядок и щедровок, — подчеркивал фольклорист, — не соответствует значению их для истории народного искусства. Колядкам и щедровкам принадлежит очень значительное место в наследии народного поэтического и музыкального творчества» (Квитка, т. 1, с. 147, 16).

Об общности фольклористических интересов Лысенко и Квитки и преемственности научной деятельности последнего свидетельствует отношение обоих музыкантов к памятникам народного музыкального эпоса, в частности к украинским думам.

Лысенко первый осуществил музыкальную запись и публикацию дум из репертуара двух кобзарей — О. Вересаю и П. Братыци. Позже среди рукописей Лысенко Квитка обнаружил и потом опубликовал и другие записи, в том числе два варианта начала думы «О трех братьях Азовских» с примечаниями: «18 июля 1871 г. Б. Солоницы[...] село Шеки Луб[енского] уезда, от лирника Ивана» и «от Кравченко Михаила».

Встреча Лысенко в 1873 году с выдающимся мастером кобзарского искусства Остапом Вересаем, а также доклад композитора с анализом репертуара кобзаря пробудили интерес к героическому эпосу украинского народа. Проходили десятилетия, появля-

¹ Утерянные в свое время, эти записи не вошли в сборник «Українські народні мелодії» (Київ, 1922), но напев колядки, а также неопубликованные мелодии Черниговщины (1923) и Винничины (1924) были помещены как нотные примеры к изданной посмертно работе «Песни украинских зимних обрядовых празднеств» (Квитка, т. 1).

лись работы, посвященные бытованию дум и их носителям, началась практика организации концертов кобзарей, их выступлений на археологических съездах, однако фиксацией думных мелодий с инструментальным сопровождением никто не занимался.

В 1903 году Лысенко (ему в то время уже исполнился 61 год) предпринял еще одну попытку записи дум. С этой целью он выехал в Миргород к известному художнику А. Сластиону, знатоку искусства кобзарей и лирников, перенявшему от них умение исполнять думы, манеру пения и игры на бандуре. Была записана всего лишь одна дума — «Буря на Чорному морі», но и она, находясь в архиве композитора более шестидесяти лет, оставалась неизвестной современникам Лысенко и его последователям-фольклористам¹.

Из фольклористического наследия Лысенко Квитко опубликовал также думу об Иване Богуславце.

«Образец, записанный Лысенко от С. Носа (врача, знатока народных песен. — Т. Б.), — отмечал Квитка, — представляет переход к строфической форме, но он неравносложный и рецитационный [...]. Эта запись является примером того, что иногда стоит опубликовать материал даже тогда, когда сам записыватель, возможно, удержался от публикации, поскольку имел какие-либо сомнения. Собственно, этот образец приобретает особый вес, если сопоставить его ангемитоничность, до сих пор не встреченную в печатных записях дум, с ангемитоничностью думы о Коновченко в той музыкальной форме, в которой я слышал ее в 1924 году в Бердичевском округе»². К этой же проблеме Квитка возвращается и в более поздних работах, в частности в оставшихся неопубликованными «Очерках украинской народной музыки». Упомянув свою статью 1930 года, посвященную фольклористическому наследию Лысенко, Квитка сказал о думе об Иване Богуславце следующее: «Этот поразительный пример бесполутонового мелодического движения в рецитировании думы остался, по-видимому, без отзвука в научной литературе — может быть, потому, что он представлялся единственным, не был подкреплён другими подобными примерами.

Каюсь в том, что [...] я слишком затянул опубликование записи, сделанной мною еще в 1924 году и подтверждающей существование стиля рецитирования дум, характерного бесполутоновым движением или близостью к чистой пентатонике.

Зная из литературы, что на Правобережной Украине лирники пели думу про Коновченка, я отправился в 1924 году в село Бейзимовку [бывшего] Житомирского уезда, близ местечка Чуднова,

¹ Публикация думы была осуществлена нами в статье «Дума «Плач невольників». Новознайденний запис М. В. Лисенка. Підготовка до друку та вступна замітка Т. П. Булат» (Народна творчість та етнографія, 1964, № 4).

² Збірник Музею діячів науки та мистецтва України. Київ, 1930, т. 1.

отмеченное как местожительство лирника Сидора Гуменюка, от которого в 1895 г. был записан текст этой думы деятельным собирателем В. Кравченко *»¹.

Не застав в живых старого лирника, Квитка записал думу про Коновченко от сына Ивана. «Иван Гуменюк, — рассказывал Квитка, — перед фонографированием начинал рецитировать в чистой пентатонике типа *ля — до — ре — ми — соль*, но пентатоника ему как будто надоела, и чем дальше, тем чаще слышалось *фа* между *ми* и *соль*... Почудиться пентатоника не могла. В рецитировании думы она меня крайне поразила. Я тогда еще не знал бесполутонового напева думы в рукописном архиве Лысенко — тот образец был найден мной позже — и не мог находиться под влиянием бесполутонового образца.

[...] Весьма замечательно и знаменательно тождество заключительной мелодической формулы *до — ре — до — ля* в напеве, записанном Лысенко, и в напеве, записанном мной. Соображения исторического порядка по поводу этой формулы будут мною изложены в следующей работе»².

Таким образом, в XIX в. никто, кроме Лысенко, собиранием дум не занимался. Поэтому трудно переоценить значение для истории культуры деятельности Квитки, стараниями которого в начале XX в. была предпринята трудная по организации и ценнейшая по результатам запись дум на фонограф.

Неопубликованные письма Квитки, а также эпистолярное наследие Леси Украинки, Ф. Колессы, А. Сластона, мемуары и другие материалы свидетельствуют об энергии, с которой взялись Квитка и его жена за осуществление задуманного плана. Несмотря на материальные трудности (оба они из-за болезни вынуждены были подолгу жить в курортных городах), поэтесса финансировала дело, с которым, по ее словам, срослась душой. До последних дней жизни Леси Украинки имя ее как субсидатора сохранялось в глубокой тайне.

Сознавая возможности фонографа для собирания дум, супруги безотлагательно приступили к организации экспедиции на Полтавщину. Встал вопрос, к кому обратиться за профессиональной помощью. Учитывая преклонный возраст Лысенко, а также то обстоятельство, что «он очень обременен материальной заботой о своей школе, о своей семье и посвящает этнографической работе совсем мало времени»³. Квитка обращается с просьбой к Ф. Колессе, в то время уже известному фольклористу и этнографу.

* Кравченко В. Т. Этнографические материалы, собранные в Волынской и соседних губерниях. — Труды общества исследователей Волыни. Житомир, 1911, т. 5. — Прим. К. В. Квитки.

¹ Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (далее сокр. — ГЦММК), ф. 275, инв. № 196, ед. хр. 6186, л. 18.

² ГЦММК, ф. 275, инв. № 196, ед. хр. 6186, л. 19, 20.

³ Письмо К. В. Квитки к Ф. М. Колессе от 15 июля (ст. ст.) 1908 г. (перевод с украинского автора статьи). Отдел рукописей Института литературы им. Т. Г. Шевченко АН УССР, ф. 2, № 1417.

После получения согласия Колессы принять участие в экспедиции Квитка до мельчайших подробностей продумывает организационную сторону дела: он пересылает Колессе деньги на проезд, указывает, к кому обратиться за помощью в связи с приобретением новых фонографов (когда выяснилось, что фонографы Сластиона непригодны для записывания), от какого кобзаря и какие думы из его репертуара следует записывать, а также разрабатывает маршрут экспедиции.

Благодаря «работорадости» (по выражению Квитки), энергичности и любви к народному искусству устроителей экспедиции, была проведена тщательная ее подготовка, проделана огромная работа. В Миргород прибыли лучшие певцы Полтавщины, в том числе кобзарь Михаил Кравченко, от которого было записано шесть дум и несколько строфических песен. Ф. Колессе понадобилось впоследствии пять лет напряженной работы для расшифровки зафиксированных им мелодий и текстов, а также фонографических записей, присланных дополнительно во Львов Сластионом, Лесей Украинкой и Квиткой (двое последних записали в Ялте пение и игру приезжавшего к ним из Севастополя кобзаря харьковской школы Игнатия Гончаренко). Шестидесят пять новых записей — 15 сюжетов, в том числе 11 с Полтавщины и 4 с Харьковщины, — составили два тома «Мелодий українських народних дум», вышедшие в 1910 и 1913 годах.

В 1909 году Колесса послал Лысенко для просмотра корректурные листы первого тома. Композитор пожелал ему в ответном письме «полного и заслуженного успеха и скорого выхода из печати».

В 1922 году на общем заседании этнографической комиссии и кабинета музыкальной этнографии в Киеве Квитка выступил с докладом, посвященным десятой годовщине смерти Лысенко. В нем была освещена научная значимость фольклористической деятельности Лысенко, критически проанализированы некоторые особенности его подхода к музыкально-этнографическому материалу и критерии оценки фольклорных источников, поставлен вопрос об объективном отношении к народной песне как памятнику музыкальной археологии.

Квитка справедливо разграничивает две тенденции в подходе Лысенко к фольклорному материалу — артистическую и теоретическую. Отбрасывая имеющую хождение «устную традицию о неточности лысенковских записей» как несостоятельную, ученый приходит к следующему убедительному выводу: «Хотя нельзя отрицать, что в натуре Лысенко артист преобладал над объективным этнографом-исследователем, он принадлежал к высшему типу собирателя-артиста»¹.

С позиций ученого-исследователя Квитка подходит и к чисто этнографическим записям Лысенко. Имея в виду обрядовые пес-

¹ Квитка К. М. Лисенко як збірач народних пісень. Київ, 1923, с. 12.

ни¹, в частности мелодий веснянок и щедрок в объеме кварты и терции, Квитка писал: «То, что Лысенко зафиксировал подобные примитивы еще до того, когда никто из исследователей укр[аинской] нар[одной] песни ими не интересовался и не представлял их значения, доказывает, что в его разносторонней натуре археологический интерес соседствовал с господствующим артистическим»².

Кроме веснянок и щедрок (помещены в 3-м томе названных «Трудов»), Лысенко в 1870-е годы записал музыку почти всех песен свадебного обряда одного села (Баришполь Переяславского уезда). «Это, — отмечал Квитка, — уже капитальная его работа, которая может служить образцом кропотливой, усидчивой, сухой и тяжелой чисто этнографической [...]. Лысенко имел данные, чтобы стать идеальным фольклористом. [...] В этих [записях] небольшое количество музыкальных мотивов приспособлено к различным текстам, в своем размере и стихосложении то более растянутым, то более тесным, и необходимо было огромное понимание задач исследователя, чтобы не соблазниться сократить свою работу, подав только образцы на каждую музыкальную тему. Одной лишь этой работы было бы достаточно, чтобы навсегда поставить имя Лысенко как этнографа на высоту и окружить его признанием и уважением»³.

Готовя доклад, Квитка соприкоснулся с ценнейшим для учебного материалом — рукописным наследием композитора, в то время еще не систематизированным и не описанным полностью. В 1930 году он публикует новое исследование — «Фольклористическое наследие Николая Лысенко»⁴, составившее вместе с предыдущей работой своеобразный диптих, где каждая из частей взаимодополняет друг друга. Проникновение в творческую фольклористическую лабораторию Лысенко, изучение различных набросков, вариантов песен, сопоставление мелодий оригинальных и опубликованных позволили Квитке написать интереснейшие комментарии к лысенковским записям.

Творческое общение двух замечательных музыкантов-фольклористов свидетельствует о связи поколений, о неуклонном движении к высшим формам познания, об огромной притягательной силе фольклора. С их именами связаны два этапа в развитии отечественной фольклористики, исторически близкие и в то же время различные периоды изучения народной вокальной и инструментальной музыки, постижения закономерностей творческой и исполнительской художественных систем.

¹ Помещены в «Трудах этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край. Юго-зап. отд. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским», т. 3 и 4 (СПб., 1872, 1877).

² Квитка К. М. Лисенко як збірач народних пісень, с. 16.

³ Там же, с. 17.

⁴ Збірник Музею діячів науки та мистецтва України, т. 1.

ВОПРОСЫ СИСТЕМАТИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА В ТРУДАХ К. КВИТКИ

Среди печатных трудов К. В. Квитки нет таких, в заголовки которых были бы вынесены вопросы, касающиеся систематизации произведений народно-песенного творчества. В списке важнейших рукописных работ выдающегося ученого, опубликованном в его «Избранных трудах», представлены две работы, в названиях которых значится слово «систематизация». В одной из них поднимается вопрос о географической систематизации весенних песен, в другой — о систематизации пастушьих труб (Квитка, т. 2, с. 382, 384).

На первый взгляд может показаться, что Квитка не уделял должного внимания одному из очень важных вопросов музыкальной фольклористики. В действительности же у ученого было довольно определенное представление о систематизации и классификации фольклора. Мысли об этом высказаны им в различных работах, не имеющих прямого отношения к проблеме. Они не собраны, не суммированы в какой-либо статье, хотя в теоретическом наследии ученого занимают место первостепенной важности.

Задача настоящей статьи — осветить сущность высказываний Квитки, показать, какое значение они имеют для современной фольклористики. Воззрения всякого ученого, принадлежащего к определенному периоду развития науки, отражающие уровень ее развития на этом этапе, наиболее ясно оцениваются при сопоставлении с достижениями других ученых того же времени. Очень показательны в этом отношении сравнение взглядов на классификацию народно-песенного творчества К. Квитки и Ф. Колессы.

В аналитических исследованиях Квитка придавал большое значение систематизации песен по ритмической форме, считая ее «главным определяющим моментом в создании песенных напевов, а также опорой памяти в их традиционном поддержании и варьировании» (Квитка, т. 1, с. 194). В основу целого ряда своих статей он положил изучение ритмической формы. По справедливому замечанию А. Банина, «острие их направлено не на саму ритмику, а на проблемы более общего характера: установление границы распространения локальных песенных стилей, изучение явлений общности в музыкальных культурах славянских народов, происхождение и эволюцию песенных форм и др. Сама же ритмика в этих работах выполняет роль важнейшего исследовательского инструмента»¹.

¹ Банин А. А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики. — В кн.: Музыкальная фольклористика. М., 1978, вып. 2, с. 129.

В то же время при публикации фольклорного материала Квитка придерживался жанрово-тематического принципа систематизации. Группировке мелодий по бытовой функции и содержанию песен Квитка отдавал предпочтение перед систематизацией по формальным признакам, вследствие чего рядом оказывались произведения различной ритмической формы.

«Если читатель, — писал Квитка, — лично хоть немного знаком со способом исполнения мелодий определенного рода в определенной местности, имеет вообще данные для угадывания того, что не может выразиться лишь нотами, и вопреки указаниям составителя, сам кое-что достигает в этом направлении, размещение мелодий по формальным признакам затрудняет его усилия, дезориентирует, слишком утомляет, вызывая калейдоскопически-неосмысленную смену воспроизводимых настроений»¹.

Первостепенное значение классификации придавал Ф. Колесса, считая, что она облегчает пользование собранным материалом, а также подчеркивает типические особенности песен, является основанием для сравнительного анализа. «Деление мелодий на основе ритмических схем сводит вместе не только варианты текста, но также варианты мелодий, и общность мелодических типов выступает совершенно ясно на ритмической основе. Правда, бывает нередко и так, что мелодии с неодинаковой или совсем различной ритмической структурой выявляют общность по мелодическим мотивам. Однако изучение проблем генеалогии песен должно осуществляться в специальных исследованиях, а целью хорошей систематизации песен должно быть выявление песенных типов, чтобы сразу можно было приступить к их обзору и хотя бы приблизительной ориентации среди чрезвычайного богатства украинских народных мелодий»², — писал он.

Указывая на недочеты сборника Квитки «Українські народні мелодії» (1922), Колесса подчеркивал: «Говорим о них не в форме упреков в адрес К. Квитки, а скорее как пожелания будущим собирателям и издателям украинских народных мелодий, для которых сборник Квитки с некоторых точек зрения, например относительно подробности записи и указания вариантов, может послужить даже образцом»³.

Настойчиво придерживаясь систематизации материала в сборниках по ритмическим схемам, Колесса усматривал в отказе Квитки от этого принципа один из основных недочетов сборника 1922 года. Однако такой принцип, помогая изучению формообразующих средств, оставляет невыявленными жанровые, социальные, функциональные, бытовые и другие особенности песен.

¹ Квитка К. Краткий очерк истории собирания образцов украинской народной музыки. Кабинет народной музыки Московской гос. консерватории, папка 11, с. 27—28.

² Колесса Ф. З царини української музичної етнографії. — Музикознавчі праці. Київ, 1970, с. 281.

³ Там же, с. 282.

Сборники «Народні пісні з Галицької Лемківщини» Колессы и «Українські народні мелодії» Квитки довольно различны не только по принципам подхода к систематизации материала, но и по самому материалу. Для сравнительно небольшой территории Галицкой Лемковщины, как и вообще для западных областей Украины, песенное творчество которых характеризуется незакрепленностью напева за определенным текстом, принцип систематизации по ритмическим формам действительно был наиболее приемлемым. Однако он вряд ли был бы эффективен для такого огромного песенного этнического массива, который представляет сборник «Українські народні мелодії».

Колессу не устроивало то, что Квитка в своем сборнике 1922 года выделил раздел песен под названием «обычные», предложенным впервые в сборнике 1906—1908 годов «Галицько-руські народні мелодії» Людкевича-Роздольского. По мнению Колессы, Квитка должен был объединить в этом разделе песни «исторические, баллады, любовные, колыбельные, танцевальные, шуточные, бытовые». Однако и этот упрек, в сущности, необоснован, так как известно много случаев, когда одну и ту же песню можно отнести едва ли не ко всем перечисленным жанрам.

Не считая абсолютно необходимым упорядочение песенных материалов по ритмическим схемам, как это сделал С. Людкевич в своем сборнике «Галицько-руські народні мелодії», Квитка уже в одной из своих ранних работ уподоблял этот принцип методу работы литературоведа, который в своей хрестоматии объединил бы все стихи, написанные ямбом, в одном разделе, а хореем — в другом, совсем не считаясь при этом с их содержанием¹.

Формулируя свое отношение к рассматриваемой проблеме, Квитка писал: «Практическая систематизация, сыгравшая большую роль в познании живых организмов, связана с выработкой детализированной номенклатуры и в применении к народным мелодиям не столь необходима, чтобы можно было мириться с неминуемыми погрешностями каждого принципа, который будет положен в ее основу. Во всяком случае, она, как и при изучении органических форм, имеет значительно меньший вес по сравнению с систематизацией теоретической (генеалогической). Эта последняя выделяет группы, которые нередко объединяют мелодии разного тонального объема и ритмического строения и разъединяют мелодии, морфологически подобные. Она не может использоваться при расположении материала в издании, поскольку оно должно основываться на признаках, очевидных без подробных комментариев, но лишь в специальных исследованиях»².

Очень высоко оценил Квитка вышедший в 1929 году сборник Колессы «Народні пісні з Галицької Лемківщини». «Не только

¹ См.: Борейко Тимш. Новітня українська музична етнографія. — Рідний край, 1912, № 12, с. 13—16.

² Квитка К. Українські народні мелодії. — Етнографічний збірник. Київ, 1922, т. II, с. V, VI.

в славянской [...] — писал он, — но также в мировой музыкальной фольклористике эта работа выделяется педантичным научным обращением с материалом. Приоритет и достоинство ее в том, что составитель впервые использовал на славянской основе принципы классификации мелодий, которые ввел Ильмари Крон (Финляндия) и модифицировал Бела Барток (Венгрия). В сущности, Колесса на этом пути значительно продвинул вперед и еще дальше разработал усложненную систему. Достоинства этой системы предстанут в полном объеме лишь тогда, когда исследователи этого песенного собрания станут использовать его в различных исследованиях»¹.

Последние слова Квитки интересны в том отношении, что ученый ставил достоинства данного метода в зависимость от практического использования его в специальных исследованиях, но не для систематизации материала в сборниках. Вся последующая история советской фольклористики показала прозорливость взглядов Квитки. После сборника Колессы «Народні пісні з Галицької Лемківщини» не было попытки применить такой способ систематизации материала ни в украинской, ни в русской фольклористике.

После выхода в свет в 1929 году лемковских песен Колесса в последующих своих сборниках несколько отошел от принципа ритмических форм как единого и основополагающего в практической систематизации. Показательно в этом отношении высказывание, которое было предпослано подборке песен в его хрестоматии «Українська усна словесність»: «Деление на группы, проведенное в нашей подборке, условно, оно не дает точного размежевания произведений устной словесности; и какую бы классификацию мы ни предложили, всегда найдется еще значительное количество произведений переходного характера, относительно которых можно спорить, к какой группе они принадлежат. С этой точки зрения, фольклорные произведения имеют нечто общее с органической природой, в которой не бывает резких переходов от одного вида или разновидности к другой»². Мы видим, насколько близко это замечание взглядам Квитки, выраженным в его вступлении (см. выше) к сборнику «Українські народні мелодії», и как не похоже оно на высказывание самого Колессы в статье «З царини української музичної етнографії» (1925).

Как музыканта, стремившегося органически соединить практическую целесообразность систематизации песен с аналитическим подходом к явлениям музыкального фольклора, Квитку не могла полностью удовлетворить систематизация только по принципу содержания и бытовой функции. Не случайно после выхода в свет его сборника «Українські народні мелодії» он стремился исправить основной недостаток сборника и не только дополнительно при-

Квитка К. [Рец. на сб.] Ф. Колесса. Народні пісні з Галицької Лемківщини. — Slawische Rundschau, 1931, № 2, s. 110—111.

² Колесса Ф. Українська усна словесність, Львов, 1938, с. 159.

ложить к каждой песне поэтические тексты, но и дать к ней аналитический комментарий.

Подход к любой записи песни как к явлению, обусловленному не только всей социально-этнической историей народа, но и его эстетическими воззрениями, психологией восприятия действительности, не мог не вызывать у Квитки потребность искать иные способы систематизации, с помощью которых музыкальный фольклор предстал бы полнее и объемнее во всем многообразии его форм.

Обращает на себя внимание одна существенная особенность названий тех рукописных работ Квитки, которые остались незавершенными и хранятся в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки: чувствуется стремление автора различными способами ограничить круг затрагиваемых вопросов. В одних случаях жанровым видом песен (колядками, щедровками, масленичными, весенними, водолечебными, купальскими, русальными, хороводными или игровыми, подблюдными, балладами, историческими), географическими рамками их бытования (например, Правобережной или Левобережной Украиной, Галицией, Буковиной, Гуцульщиной), в других — сюжетными мотивами (например, мотивом о воеводе и пленнице, о смерти жены во время отлучки мужа, о проводах рекрута и прощания с ним родных), приуроченностью песен к определенному времени (к полевым работам, свадебному обряду и т. д.). И наконец, обращением к отдельным исполнителям (например, к М. Микитенко, И. Франко, Лесе Украинке).

Выработке принципов систематизации народно-песенного творчества предшествует у Квитки многоаспектное изучение его как процессуального явления. В систематизации¹ Квитка видел инструмент более глубокого познания движения и развития фольклора. Ученому был чужд подход к ней как самодовлеющей операции «расфасовывания» фольклорных произведений по тем или иным классификационным полочкам, ибо именно их движение, изменчивость, постоянное развитие одних, затухание других были ключом к познанию.

В современных попытках классификации народно-песенного творчества, к сожалению, не всегда и недостаточно учитывается, что устное бытование, коллективное создание песен, тяготение носителей фольклора к традиционным приемам отображения действительности, применяемым для сходных ситуаций, — все это очень активные факторы, влияющие на творческий процесс рождения песни.

Процессы межжанровой интеграции в фольклоре обусловлены природой народно-песенного творчества, исключаящей (вследствие присущих ему, как говорилось, коллективности творческого процесса и устного бытования) какую-либо статичность содержа-

¹ Термину «систематизация» Квитка, по всей вероятности, отдавал предпочтение перед термином «классификация», считая второй из них, очевидно, более обязывающим и менее пригодным для тех задач, которые он ставил в своих работах.

ния и формы. Все тут в движении, все обновляется. Определенные жизненные ситуации, воплотившись в песенные образы, приобретали значение откristаллизованных поэтических и музыкальных формул. Поэтому в одинаковых условиях они легко переходили из одной жанровой или тематической сферы в другую. Отсюда общность тем, мотивов, образов в свадебных и жнивных, исторических и любовных, казацких и рекрутских, рекрутских и отходнических, свадебных и солдатских, трудовых прядильных и любовных песнях, колядках и щедровках, думах и похоронных плачах, заговорах и свадебных песнях¹.

Наблюдая изменчивость содержания, функционального значения одной и той же песни на разных этапах ее развития, можно прийти к выводу, что переплетение различных жанровых особенностей — не случайное явление в народно-песенном творчестве. Это результат непрерывной диффузии, взаимопроникновения жанров, обусловленный внутренними особенностями фольклорного процесса, тенденцией к обновлению, наполнению традиционных форм новым содержанием. Только показывая внутренне противоречивое развитие явления от возникновения до современного состояния, можно раскрыть настоящее его значение в народной культуре.

В чем же состоит сущность взглядов Квитки на классификацию народно-песенного творчества?

Принцип систематизации произведений народного музыкального творчества сформировался в сознании ученого в многоуровневую систему. В этой системе каждому аспекту — будь то жанровый, географический, сюжетно-тематический, исполнительский (тембр, темп, агогика, динамика, артикуляция) или временной (приуроченность или неприуроченность к календарю, определенному событию и т. д.) — придавалось важное значение наряду с формальными признаками (стиховая, музыкальная, ритмическая формы). Последние не считались единственно возможными, всеобъемлющими, основополагающими. Предпочтение какого-либо одного принципа систематизации казалось ученому не только малоэффективным, но и суживающим представление о самом предмете исследования. Только синтез различных подходов к устному творчеству, последовательное разностороннее выявление в нем общего и особенного различными методами на самых различных уровнях, будучи инструментом познания внутренних законов музыкального фольклора, дает возможность выделить по определенным признакам классы, группы и виды песен.

Во многом расходясь во взглядах на систематизацию произведений музыкального творчества, Квитка и Колесса шли разными путями к одной цели — более глубокому познанию фольклора как процессуального явления; разными путями, проводя аналогии между органическим миром и фольклором, что вызывало неоди-

¹ Подробнее см.: Правдюк О. А. Міжжанрова інтеграція в пісенному фольклорі. — Народна творчість та етнологія, 1972, № 4.

наковое отношение к его практической и теоретической систематизации, оба ученых вплотную подошли к пониманию условности и несовершенства каких бы то ни было способов классификаций фольклора. Однако недостатки классификации можно частично компенсировать путем специальных аналитических исследований, подробных комментариев, таблиц, вступительных пояснений, вскрывающих закономерности связей между различными произведениями музыкального фольклора, пути возникновения определенных его разновидностей и логику их взаимоотношений.

С. И. Пушкина

«ЗЕЛЕННЫЕ СВЯТКИ»

Недавно мною были предприняты попытки найти следы обряда «зеленые святки» в Московской области, там, где, казалось бы, бесполезны всякие поиски. Впрочем, нам было известно, что еще в 30-е годы в Дмитровском уезде совершалось групповое кумление, описанное этнографом А. Зерновой¹. Известны также записи фольклориста-этнографа В. Чичерова в Загорском, Звенигородском и Верейском районах, выполненные в 40-е годы и хранящиеся в архиве Московского института этнографии. Об этом же свидетельствуют материалы фольклорных экспедиций Московского пединститута, в которых содержатся песни, сопровождающие два момента «зеленых святок» — завивание березы и кумление². Все эти сведения убеждают в том, что возможность восполнить «белые пятна» в музыкальных записях этого праздника еще не исчерпана.

Эту возможность подтверждают наши экспедиционные материалы 1977—1978 годов. Так, в Раменском районе, в д. Глебово, в 60 км от Москвы, во время семика был записан обряд завивания берез, который удалось наблюдать непосредственно.

Еще с раннего утра многие окошки и крылечки домов украсились ветками берез, а вечером, по существующей здесь издавна традиции, многие жители деревни отправились в лес, хотя слегка накрапывал дождь и день был пасмурный. Но дождь так и не начался по-настоящему, и в конце концов даже проглянуло солнце, уже почти скрывшееся в поредевших тучах. Когда мы вошли в лес, там уже кое-где горели костры и слышались голоса людей — взрослых и ребятшек, которые наполнили веселым шумом празднично выглядевший лес. Блестящая от дождя зелень берез и трав ярко оттеняла целые острова лютиков. Стволы берез, освещенных заходящим солнцем, с черными подпалинами и разводами, имели самые разнообразные очертания.

¹ Зернова А. Материалы по сельскохозяйственной магии в Дмитровском крае. — Сов. этнография, 1932, № 3.

² Фольклор Московской области. Сост. З. Г. Сорокин. М., 1978, вып. 1.

Лица женщин, запевших по пути к лесу песню о завивании березы, были торжественные, просветленные. Не спеша шли они по травяным кочкам; их голоса звучали высоко и звонко, но не резко, не напряженно. Эту торжественность они сами отметили затем в беседе, когда рассказывали о том, как праздновали «Березку» в старину. Широкая по диапазону, но вместе с тем лаконичная по форме, светлая мелодия песни с обращением к любимому дереву во время праздника «Березка» многократно повторялась:

1. Не спеша $\text{♩} = 80$

1. Ты за-вай-ся, бе-ре-за, ты за-вай-ся, куда-
 -ря-ва. 2. На те-бе, бе-ре-за, на те-
 -бе, куда-ря-ва, 3. Ку-куш-ка и
 -ку-ет, 4. Си-зый го-линь о-дик вор-ку-
 -ет. 5. Как во ржи на ма-жи, в чис-том
 по-ле, на по-ле: где де-ки
 шли — цве-ты цве-ли, где
 пер-ни шли — по-лянь рос-ла, ч т.б.

Наметившееся было расширение диапазона напева (вниз от устоя) в дальнейшем развитии песни более не повторялось. Основной мелодический рисунок — секстовый ход вверх с последующей остановкой на квинтовом тоне и постепенным возвратом к устоям вниз — все время варьировался. В песне, которую хором исполняли шесть пожилых женщин, складывалось многоголосие гетерофонного типа: унисонное звучание сочеталось с секундовыми наложениями, кое-где мелькали терцовые созвучия.

После небольшой паузы за песней следовала короткая припевка (так называли этот отрывок сами исполнительницы):

2. $\text{♩} = 120$

— Ку_ куш_ на — ку_ паль_ ни_ ца,
где же ты ку_ па_ ло_ ся?

— Я ку_ па_ ло_ ся в ре_ ке,
в су_ ши_ лась на плет_ не.

В лесу пение смолкло, началось завивание берез. От свивания верхушек стоящих рядом березок лес наполнился шелестом березовых листьев.

Веселье на одном из местных «пяточков», под развесистой ветлой около дома известного всей деревне Егора, продолжалось до позднего вечера. А в старину, по рассказам жителей, оно продолжалось в лесу до самой ночи. Пожилой уже человек, Егор Федорович Козлов (1909 г. р.) мастерски играет на гармошке. С достоинством, молодцевато, в своеобразной мужской манере он исполнил, чередуясь с женщинами, певшими одна за другой, частушки, которые здесь зовутся «вольночками». Исполнение этих частушек и замысловатых кадрили, динамичных по движению и напевам, — неотъемлемая часть местного праздника, который здесь всегда назывался «Березкой».

Необходимо отметить особый характер этих частушек с их манерным растягиванием мелодии в концах куплетов и глиссандирующей концовкой всего напева. Тематика частушек по большей части любовная. В некоторых моментах звучание высоких женских голосов становилось особенно экспрессивным, даже экзотическим. Вероятно, такое исполнение связано с присущим празднику в древности отчасти эротическим характером, что отмечалось, в частности, В. Проппом.

О том, как проходило празднование «Березки» в Глеbove в старину, подробно рассказала одна из шести исполнительниц

песен — Мария Ивановна Сивова (1907 г. р.)¹. Она очень любит лес, для нее он как живой, и говорит она о лесе как о чем-то заветном: «Каждая березка меня в лесу привлекает, и так и тянет меня в лес, будто меня кто-то зовет». Первую тропку в лес весной прокладывает Мария Ивановна, старательно ее утаптывая. «Мне же и придется по ней снова идти», — говорит она. А поздней осенью она наблюдает, как осыпаются деревья: «Листочки падают, вьются, а воздух легкий, живой». Любовь к природе, поэтическое ее восприятие, порой одушевление — исконная черта характера крестьянина, жизнь которого самым тесным образом связана с природой.

Подробный рассказ Марии Ивановны об отправлении обрядов праздника «Березка» в старину позволяет представить некоторые его детали. Будучи девочкой, она сама не раз участвовала в семицкой четверг в завивании берез и кумлени. Березки «заламывались», отмечались накануне, а в семик девочки-подростки попарно кумились под завитыми, маленькими, как они сами, деревцами, присев на травяную кочку. Они трижды менялись «глазками» (то есть яйцами; у каждой было по одному яйцу) и, поцеловавшись, приговаривали: «Кумись, кумись, дружись». Потом съедали яички, обязательно оставив немного кукушке, покрошив на траву, и затем шли с маленькими березками, срубленными кем-нибудь постарше, в деревню, приносили деревца к крылечкам. Мария Ивановна вспомнила, как на троицу она участвовала в шествии, которое составлялось из одних девочек. Они шли вдоль деревни, разделенной на два «берега» небольшим ручьем, с высоко поднятыми куклами в руках. Кукол шивали и ярко наряжали их матери². Что делали с куклами в деревне Глебово в старину, М. И. Сивова уже, видимо, не помнит. После шествия с куклами дети шли пить чай с пышками.

Во время повторной экспедиции в сентябре 1978 года в Глебово удалось выявить еще одну особенность. В здешних местах, как и всюду, где бытовал обряд завивания берез и кумлени, живет поверье о русалке, которое многие здесь помнят. Когда пересыхал ручей, то по «кладям» (так называют здесь примитивные мостки), кое-где переброшенным через ручей, переходили по узкой единственной тропинке, проходившей по полю через рожь, на ту сторону деревни (которая прилегает к полю, а не к лесу) к ключику брать воду. Матери не пускали туда детей одних, пугая их русалкой, которая там будто бы живет и может защекотать. Когда зацветала рожь, тоже боялись русалки. Женщины, расска-

¹ Кроме М. И. Сивовой, песни пели: Антонина Филипповна Сивова (1908 г. р.), Мария Алексеевна Комиссарова (1912 г. р.), Анастасия Ивановна Капустина (1911 г. р.), Клавдия Владимировна Куринова (1911 г. р.), Евдокия Степановна Сысорова (1917 г. р.).

² Уместно напомнить о сходном явлении в Ростовском уезде Ярославской губернии: на троицу, в так называемое «кумитное» воскресенье, девушки весело кружатся вокруг мальчика, держащего в руках куклу, «куму». Затем «куму» хоронят с причитанием в реке. См.: Преображенский А. Кумитное воскресенье. — Ярославские губернские ведомости, 1892, 3 июля.

звивавшие это поверье, уверяли, что они сами видели «русалкин» пальцы», которые она теряла, когда бегала во ржи¹. В лесу было спокойнее, только раз, по давнему преданию, будто бы к людям, неподалеку косившим траву, вышла русалка на болота. С тех пор и зовется это болото «бабьим». Рассказывая все это, женщины посмеивались и пугали меня, что идти-то обратно придется мимо этого ключика.

Никто в русалку теперь не верит и в завивании берез не видит первоначального смысла. Украшая в семик березу в лесу новыми разноцветными лоскутками-ленточками, женщины тоже смотрят на это преимущественно как на традицию. Более углубленное обследование соседних с Глебовом деревень, вероятно, наградит нас новыми находками.

Записи весенних календарных песен, сделанные также в 1978 году (на троицу, в июне) в селе Праслово Можайского района Московской области, представляют западнорусскую песенную традицию. Все исполнительницы, от которых производилась запись, — переселенки из Смоленской области (из разных ее районов и разного времени, начиная с 30-х годов).

Записи и описание майских песен — одного из жанров западнорусских «зеленых святок» — выполнены К. Квиткой, В. Харьковым, Ф. Рубцовым и др. Эти песни с характерным для них припевом «Ой маю, маю, зелено» в селе Праслово называются «гукальными». Новые записи интересны тем, что расширяют представление и о тематике жанра, и о ладовом строении майских песен. Обычно они исполняются с особыми призвуками, называемыми здесь гуканием. При исполнении в комнате этот прием почти не применяется. Лишь одна из исполнительниц и в комнате спела песню с гуканием²:



¹ Это поверье отчасти смешивается здесь с другим, о «полуднице» — охранительнице полей, известной не только у русских, но и у многих других народов. По рассказам глебовских женщин, «Киркулите» (так здесь называли «полудницу») служили у ключика молебны, и в полдень в рожь не заходили, опасаясь встречи с ней.

² Это была Серафима Егоровна Калининна (1906 г. р.).

Вертикальная стрелка, направленная вверх или вниз, означает повышение или понижение звука, близкое к четверти тона; стрелки к ноте или от ноты — постепенное повышение или понижение звука. Ромб над крестиком означает звучание типа флажолета определенной высоты.

Сопоставление терцового тона с его повышением, характерное для данной песни, встречается в плачах (см. песню «Ой, да не сине ли море» в сб.: Пушкина С., Григоренко В. Приокские народные песни. М., 1970, № 36).



Вариант



Ее исполнение отличалось особой напряженностью звучания. В среднем регистре голос звучал резко, с высокими призвуками на терцовом тоне (вариант гукания). Терцовый тон имеет тонкую звуковысотную градацию — полутоновое хроматическое сопоставление (*соль — соль # — соль #*), а также «наплыв» (постепенное повышение звука в пределах полутона) снизу к высокому терцовому тону. В сочетании с гуканием, и не только в виде высоких призвуков, но и с регистровым сопоставлением II и I октав в последующих строфах, мобильный терцовый тон способствовал возникновению ощущения какого-то фантастического зова, естественно сочетающегося с поэтическими образами — свитыми верхушками берез, птицей-вещуньей, предсказывающей тяжелую жизнь в доме свекрови.

Майских песен в селе Праслово мне удалось записать около десяти. В большинстве своем они варьируют типичный для этого жанра так называемый летний звукоряд (терция с субквартой)¹, но можно отметить и иные ладообразования. Так, в песне «Мы пойдем, девочки» лад образуется в кругообразном движении мелодии по звукам уменьшенного трезвучия²:

¹ См.: Рубцов Ф. Смысловое значение кадансов в календарных напевах. — В кн.: Статьи по музыкальному фольклору. Л.: М., 1973, с. 101.

² Песню спела Анастасия Степановна Езина (1919 г. р.).

4. Тихо, взволнованно $\text{♩} = 136$

1. По-й-дем-тя, де-воч-ки, за-ви-вать ея-ноч-ки,
о-й, ма-ю, ма-ю, за-ви-вать ея-ноч-ки.

Движение по терциям затем органично соединяется с обычными для календарных песен трихордными попевокми. Завершение строфы характерным «сбросовым» призвуком можно рассматривать как вариант гукания¹.

В другой майской песне мы встречаемся с необычной тематикой. В ней поется о Христе, который «по межам ходит», помогая росту посевов и принося плодородие полям. Это — наследие христианской религии, отраженной народом в земледельческом цикле и опозитизированной в песнях²:

5. Живо $\text{♩} = 152$

1. Да И-сус Хрис-тос по ме-жам хо-дит, ой,
ма-ю, ма-ю, ма-ю, за-ля-хо.

2. По ме-жам хо-дит, да кле-буш-ка ро-дит, о-й,
ма-ю, ма-ю, ма-ю, за-ля-хо.

В основе звукоряда песни лежит квартовый тетрахорд. Лад формируется в развитии мелодии (также в кругообразном движении) от одного устоя к другому, как бы в их противоборстве, постоянном переосмыслении первенства каждого, то отрицаемого, то утверждаемого попевками, подчеркивающими эту «борьбу».

¹ Такое понижение регистра гукания связано, вероятно, с комнатным вариантом исполнения. Возможно и другое толкование: это происходит из особенностей самой мелодии, ее ладового строения и исполнения — негромкого, словно затаенного и преисполненного ощущения тревоги и таинственности.

² Песню спела С. Е. Калинина.

Побеждает нижний устой, утверждаемый в конце кадансирующей трихордной попевкой.

Прообразом для этой песни послужила, вероятно, песня другого жанра, жнивная (без характерного припева), которую, по словам исполнившей ее С. Е. Калининой, пели у окошка нерадивой жнеи, проспавшей работу в поле:

В. Живо $\text{♩} = 164$

1. Уставай, сонюга, па-тухи поют,
уставай, сонюга, па-тухи поют.

2. А добрая и людошки со работы йдут,
а добрая и людошки со работы йдут.

В заключение о календарных сроках праздника «зеленые святки». Ввиду того, что в различных местностях России реальные сроки «зеленых святок» не ограничиваются седмицей неделей, границы их значительно расширяются. Вследствие смещения календарных сроков народных праздников весенне-летнего цикла — поздней пасхи, семика и троицы, можно говорить о возможном сближении и даже наложении соседствующих праздников — «зеленых святок» и Ивана Купалы (24 июня). Об этом, в частности, свидетельствует то, что в деревне Глебово праздник «Березка» не имеет своего продолжения — Купалы, но включает некоторые его признаки: возжигание костров, песни (теперь это большей частью частушки «волыночного» типа) и пляски возле них¹. Показательна и коротенькая припевка с образом «кукушки-купальницы» (вспомним, что в некоторых местах русалок называют «купалками»). По-видимому, в Глебове обряды купального праздника давно отошли в прошлое, и он поглощен «зелеными святками».

¹ Это не единственный пример сходных с купальскими гуляний у костров при луне не в обычные сроки, а в другие дни. См.: Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. Пг., 1916, вып. 1, с. 241. Подобное же явление встретилось также в с. Старниково Раменского р-на Московской обл. во время экспедиции 1977 г.

КУПАЛЬСКИЕ ПЕСНИ В РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Старинные обрядовые песни были предметом стойкого научного интереса К. В. Квитки на протяжении всей его жизни. В особенности песни календарного земледельческого круга, приуроченные к более или менее определенным датам, к различным временам года и сезонным сельским работам. Выдающимся вкладом в изучение восточнославянской обрядовой песни явился его этнографический сборник «Українські народні мелодії»¹.

Поражает размах, с каким был задуман и выполнен сборник в то далекое и трудное время: только что кончилась гражданская война! Собранные за двадцать пять лет песни были записаны на обширной территории: сборник содержит песенные образцы почти всех украинских земель, начиная от крайних западных районов и кончая украинскими селами на русской этнической территории (б. Воронежской и Курской губерний).

Первоначальный его объем — 600 песен, из коих почти треть (195) — календарные. Процесс поисков новых песен продолжался и по завершении основного состава сборника. К моменту его выхода в свет возникло «Приложение» («Додаток»), фактически вторая часть публикации. Общее количество песен достигло 743, причем календарных было добавлено еще 78. Такого количества древних обрядовых песен не было ни в украинских, ни тем более в русских сборниках тех лет.

Приступив в середине 30-х годов к работе в кабинете народной музыки Московской консерватории, Квитка в качестве одной из первоочередных задач поставил собирание и изучение русских календарных песен. Предпринятое им критическое рассмотрение сравнительно немногочисленных напевов русских календарных песен из сборников дореволюционного периода позволило не только выявить отдельные интересные образцы, но и наметить некоторые отличия русского песенного календаря от украинского и отчасти от белорусского.

Маститому ученому было известно неравномерное распространение отдельных видов календарных песен на восточнославянской этнической территории. Например, если в каких-то районах бытовали весенние поздравительные песни, сопровождавшие обход дворов, то, как правило, там не было колядок. Украинская певческая традиция богата лирическими веснянками, но для нее не характерны семицик и троицкие песни. Одну из важнейших задач фольклористики Квитка видел в составлении историко-географической карты распространения на восточнославянской территории

¹ Київ, 1922.

различных песенных жанров и типов так называемых приуроченных песен.

Купальских песен в русских сборниках не нашлось вовсе. В связи с этим вставал вопрос, действительно ли они существовали на Руси, как это с уверенностью утверждали многие этнографы.

В 1939 году вышла моя популярная книжка о М. П. Мусоргском, содержащая в главах о детстве композитора короткие описания старинных обычаев, обрядов и песен Псковщины. Вводя этнографический материал, я пыталась установить связь некоторых произведений, в частности симфонической картины «Иванова ночь на Лысой горе», с детскими впечатлениями композитора, навеянными образами народной фантазии.

Приведенные мной этнографические данные, почерпнутые из материалов о торопецкой земле известного краеведа М. И. Семевского, вызвали негодование Квитки. Скептически настроенный относительно этнографических трудов прошлого века, он склонен был считать использование такого рода материалов серьезной методологической ошибкой. Прежде чем вводить в монографию (хотя бы популярную) те или иные фольклорно-этнографические данные, автору следовало бы, по его мнению, посетить села бывшего Торопецкого уезда и лишь после этого решать вопрос о возможности существования в селе Карево обычаев (не песен — о них и речи не было в книжке для школьников!) и поверий, связанных с древним купальским празднеством в указанном районе Псковщины.

Читая в Московской консерватории лекцию о белорусских и украинских купальских песнях, на протяжении нескольких лет Квитка подвергал критике мою книжку о Мусоргском, неправильно, по его мнению, ориентирующую читателей в отношении купальского празднества у русских. В то далекое время я не придавала должного значения его критике и, к сожалению, не побывала ни на одной из этих лекций, о чем в настоящее время сожалею.

С тех пор прошло много лет. Следуя заветам Квитки, его ближайшие последователи в лице Н. М. Бачинской, А. В. Рудневой, К. Г. Свитовой, В. И. Харькова и др. записали множество разнохарактерных песен русского земледельческого календаря. Появились, наконец, записи купальских песен. Выяснилось, что некоторые районы Псковщины являются своего рода заповедником этих песен. Нашлись купальские песни и на родине Мусоргского¹. И хотя купальских песен, как, впрочем, и других русских календарных песен, опубликовано еще немного, об особенностях этого жанра можно достаточно полно судить на основании ценнейших фонозаписей и нотаций, хранящихся в кабинетах народной музыки Московской консерватории и Института им. Гнесиных, а также

¹ Земцовский И. Торопецкие песни. Песни родины М. Мусоргского. Л., 1967, с. 22.

в архивах отдельных собирателей (в частности, Т. Карнаух, С. Пьянковой, Н. Савельевой).

Наибольшее количество купальских песен в настоящее время записано на Псковщине и в русских селах псковско-белорусского пограничья. Тщательно обследована Брянская область, где купальские песни представлены главным образом исторически более поздним жанром морализующей баллады и шуточными. Меньше изучена традиция летних календарных песен на Смоленщине: во многих смоленских сборниках, богатых семицкими песнями, нет ни одной купальской, хотя в некоторых районах этого края записаны яркие образцы.

Остановимся на купальских обычаях и песнях подробнее.

Купало (Купайло), или Купалка, Купаленка, — названия летнего древнеславянского солнечного праздника, совпадающего с последней ночью летнего солнцестояния (с 23 на 24 июня). В зачинах многих песен подчеркивается, что эта ночь — самая короткая в году («Ой, на Купала ночка мала», «Купала, ночка коротенька», «Купаленка, ночь маленька») и что свет и тепло, излучаемые солнцем в этот день, достигают наибольшей силы. Об этом поется в купальской песне Псковщины (запись Т. Карнаух):

1. Неторопливо

И как на Ива на солн це йгра ло.
Ра но, ра но солн... гра ло.
По сле Ива на ле ре ста ло.

С утверждением на Руси христианства 24 июня официально стало именоваться, как и в других странах, днем святого Иоанна Предтечи, или ивановым днем. В русском просторечье возникло наименование Иван Купало, но вместе с тем сохранялись и старинные названия, без упоминания имени Иван. Во многих песнях заметна тенденция разграничить ночное купальское торжество и иванов день, отнести их к самостоятельным датам («Сегодня Купала, а завтра Иван»). Заметим, что день святого Иоанна, приходившийся на петровский пост, праздником не был.

Многие из этнографов, склонные чрезмерно акцентировать в календарных обрядах и песнях синкретические элементы двоеверия, без достаточных оснований считают древнее название «Купало» новообразованием христианского периода, производя его от

«купати»¹, поскольку в представлении некоторых из них обряд крещения якобы завершался купанием. Квитка придерживался иного мнения. Слово «купало» он считал коренным древнеславянским, производя его от корня «купа», означавшего сбор, группу, группу².

Слово «купало» многозначно. В народном представлении оно связывалось не только с названием летнего солнечного праздника, но также с именем некоего мифологического существа женского рода — Купалы, Купалки, Купаленки, а на Украине даже Марины Купалочки³. Так именовалось, в частности, традиционное соломенное чучело, в честь которого купальской ночью пели песни, водили хороводы, а под конец праздничного действия его топили или сжигали в купальском костре⁴.

Отличительная принадлежность купальского ночного игрища — огонь, пламя, олицетворяющие, по мнению этнографов, животворную силу солнца. В ночь с 23 на 24 июня раскладывали костры, огонь для которых добывался трением или высекался (в детской смоленской песне огонь высекал конь своим копытом). В некоторых местностях, помимо этого, зажигали смолу в чанах и площадках, носили (как и на масленице) на высоких шестах горящие колеса, смазанные дегтем. Мужчины, а в некоторых местах также девушки и женщины перепрыгивали через купальские костры — обычай обрядового очищения перед началом больших уборочных работ. Пламя купальского костра должно было способствовать здоровью на протяжении всего последующего года.

Широко практиковалось также очистительное обрядовое купанье в реке или озере, даже в росе, которая считалась в ту ночь целебной⁵. Загоняли в воду и домашних животных, особенно коней.

Наряду с очистительными, на купальском празднестве имели место традиционные аграрные обряды, способствовавшие, по убеждению наших предков, созреванию урожая, благополучной его уборке. Участники торжества украшались венками, перепоясывались стеблями трав, злаков, зелеными лозами, под звуки песен двигались вокруг горящего костра. В догорающий купальский костер бросали сухие березовые деревья («май»), сохранявшиеся

¹ Пропп В. Русские аграрные праздники. Л., 1963.

² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955, т. 2, с. 219.

³ Традиция толкования слова «Купала» как имени языческого божества плодородия восходит к древнерусской литературе. В Густынской летописи (XVII в.) мы читаем, что «Купало бяше бог обилия яко у елли Церес» (цит. по кн.: Соколов Ю. М. Русский фольклор, М., 1941, с. 152).

⁴ См.: Труды музыкально-этнографической комиссии. М., 1906, т. 1, с. 225, 252.

⁵ По данным современных исследований, обряд духовного и физического очищения («люстационной» магии) через погружение в воду — весьма древнего происхождения и существовал еще за три тысячелетия до н. э., в частности, в Древнем Египте и в странах Ближнего Востока. См.: Косидовский З. Сказания евангелистов. М., 1977, с. 184.

на крестьянских дворах с троицына дня. О типичности подобных обрядов для Смоленщины рассказывает народная певица Е. К. Щеткина. По ее словам, троицкие березки и сухие березовые ветви сохранялись до купальского праздника. «В ночь на Ивана Купалу все эти березки сжигались на незасеянном поле («где паровой луг») [...]. Песни пели не специальные, приуроченные к данному дню, а всякие, какие придется»¹.

По жанрово-поэтическому содержанию и мелодическому складу, по связям с обрядами купальского празднества и — шире — с народным бытом купальские песни, записанные на русской территории, разнообразны. Это — и обрядовые призывы с приглашением принять участие в ночном торжестве, совместно пойти на купание, и песни с характерными гиперболизированными образами богатого урожая, и обрядовые заклятия ведьм, наносящих урон хозяйству и будущему урожаю, и девичьи песни о ночном завивании венков и гаданье о замужестве, и песни о собирании целебных трав и поспевающей ко времени праздника земляники. И, наконец, многочисленные шуточные песни и традиционные дразнилки об Иване, упавшем в воду во время купания, взаимные дразнилки девушек и парней и целый ряд других.

Заклинательное, «магическое» начало присуще далеко не всем купальским песням (это замечание относится не только к русским, но также к белорусским и украинским песням). В частности, в сборнике Квитки призывно-заклинательных песен только две. Речь идет о своеобразных песнях-кличах, приглашающих всех членов сельской общины присутствовать на обрядовом торжестве. Уклонившихся от участия в ночном действии, по убеждению поющих, поразит немочь. Таково содержание украинской песни-клича с характерными для многих обрядовых закличек интонациями зова².



Начинаясь восходящим квартным возгласом, мелодия в дальнейшем переходит в напевную декламацию в объеме малой терции от верхнего звука кварты.

«Магические» интонации присущи еще одной призывной купальской песне, записанной Квиткой³. Хотя песня была спета с tradi-

¹ Руднева А. В. Песни Смоленской области, записанные от Е. К. Щеткиной. М., 1978, с. 9.

² Квитка К. Українські народні мелодії. Київ, 1922, № 84.

³ Там же, № 647. Записано в окрестностях Путивля, в б. Курской губернии.

ционным шутливым текстом, ее архаический обрядовый характер выступает весьма явственно. Нередкий в купальских песнях предваряющий припев на типичных словах «Купала на Йвана!» построен словно бы на перекликающихся трихордных попевках с яркими возгласами, опирающимися на восходящую квинту, затем на нисходящий трихорд:

3. Не очень медленно

Ку - па - ла на Й - ва - на!

Ку - пав - ся Иван - да й у во - ду впа - в,

Ку - па - ла на Иван - на!

Интонации зова во вступительной припевной фразе, как и в заключительной, изложены более крупными длительностями. Два последующих полустипия, которые несут основную смысловую нагрузку, как бы сдвоены и образуют неделимую песенную фразу: «Купался Иван да й у воду впа». Декламационное изложение в ней ярко контрастирует с напевно-растянутыми интонациями зова в зачине. Мягкая и плавная заключительная фраза содержит яркую фригийскую секунду, звучащую, по-видимому, не во всех строках.

Чрезвычайно интересна купальская песня-клич, записанная от переселенцев в Красноярском крае¹. По интонационному строю и своеобразной трехфразовой структуре строфы она имеет много общего с предыдущей, отличаясь от нее большей мелодико-ритмической свободой интонации зова. Оба напева открываются ярким квинтовым возгласом, в обоих широко использованы трихордные попевки. Как и в предыдущей песне, ритмически растянутые возгласы вступительного клича ярко контрастируют с четкой речитацией второй песенной фразы; принципиально сходны и завершающие припевы. И все же эти песни достаточно различны.

¹ Зап. Е. Мейен в с. Бражное Канского р-на Красноярского края. Опубликовано в хрестоматии: Бачинская Н., Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. 1--4-е изд. М., 1958, 1962, 1968, 1974.

1. Петропавлю $\text{♩} = 02$

1. Ой ра-но на И-ва-на... До кто най-дет на у-ли-цу...
 Ой ра-но на И-ва-на... 2. Ой ра-но на И-ва-на...
 На-хей ле-жит ко-ло-до-ю.
 Ой ра-но на И-ва-на!

К магическим обрядовым относятся песенные заклятия ведьм-чаровниц. Согласно описаниям М. И. Семевского, в Торопецком уезде такие песни исполнялись девушками вечером на крышах хлебов. По данным И. И. Земцовского, подобными заклятиями начиналось купальское празднество в одной из деревень Куньинского района Смоленщины. «Ивановская ночь — колдовская. Жгли на поле дегтярные колеса, выгоняли ими ведьму из ржи», — сообщает смольчанка А. А. Степанова. По ее разъяснению, песня-заклинание ведьм пелась «на особый голос. Ее пели обязательно, а после нее разрешали петь другие песни»¹.

5. Подвижно $\text{♩} = 08$

1. Чур, ведь-ма чу-ро-ва-я,
 где ты но-чусь-ку но-че-ва-ла?
 2. Оа-ну но-чку под ку-сто-чком,

¹ Земцовский И. Русские народные песни, напеты А. А. Степановой. Л., 1975, с. 40. Песня сходного характера содержится в псковском сборнике: Знаменская Т. Себежские песни. М.; Л., 1970, с. 29.



К собственно обрядовым песням относятся смоленские купальские с традиционными образами Ивана и Марьи. Марья зовет Ивана в хлебное поле полюбоваться созревающими озимыми. Как и в семицких песнях, здесь характерна магическая гиперболичность сравнений («Ядро с ведро, колос с бревно»), предрекающая хозяйственное благополучие, богатый урожай. Для этой песни также типичен контраст между широко распевным, плавным зачином («А Марья Ивана») и четко ритмованной второй песенной фразой декламационного характера, соответствующей сдвоенным (второму и третьему) полустихиям, а также трехчастность строфы в целом¹:

В. Оживленно ♩ = 100

Квартовые зовы в зачине вместе с мягким и плавным распеванием протянутого тона типичны и для другого смоленского варианта песни «Марья Ивана». Ритмическая поступь песни более величава, контраст растянутых слогов в зачине с последующим декламационным изложением выражен не столь ярко. Характерна высотная изменчивость терцового тона, придающая песне своеобразный мерцающий колорит².

¹ Зап. в с. Заозерье Рудаковского р-на Смоленской обл. Нотация В. И. Харькова.

² Зап. С. Пьянковой в 1969 г. в с. Поречье Демидовского р-на Смоленской обл. от И. П. Казаковой и Е. П. Емельяновой.

7. Оживленно $\text{♩} = 100$

Музыкальный фрагмент с тремя нотными строками. Первая строка: $\text{♩} = 100$. Под нотами: Ма - ря Яв - на, (с группировкой). Вторая строка: Ма - ря, Яв - на в жи - то зва - ла, (с группировкой). Третья строка: Ма - ря Яв - на, (с группировкой).

Во многих вариантах записана песня Псковской земли «Купаленка, ночь маленька»¹. Слова ее проникнуты удивительной поэтической прелестью. Поющая девушка словно бы ведет разговор с Купаленкой — темной ночью, именуя себя ее дочкой:

8. Негоропливо

Музыкальный фрагмент с четырьмя нотными строками. Первая строка: 1. Ку - па - лен - ка... Вторая строка: Ку - па - лен - ка, ночь ма - лень - ко, ночь ма - лень - ко. (с группировкой и пометкой 'закл. фраза'). Третья строка: 2. Те - мя - я ночь... Четвертая строка: Тем - на - я ночь, где тво - я дочь? Где тво - я дочь? (с группировкой и пометкой 'закл. фраза').

По интонационно-ладовому складу песни о дочке Купаленки различны. Их напевы порой не выходят за пределы кварты с терцией в качестве устоя; ощущение большей широты возникает с введением нижнего квартового возгласа. Структура строфы в вариантах песни о дочке Купаленки имеет как общие, так и отличные по сравнению с ранее рассмотренными купальскими песнями особенности. При строении словесного текста по принципу ААВВ напевы их оказываются трехфразовыми. Первая песенная фраза — зачин,

¹ Зап. Т. Карнаух в с. Махалово Городокского р-на Витебской обл.

вторая — более продолжительная — соотносена с вторым и третьим полустушиями, повторяемые слова «ночь маленька» соответствуют заключительной песенной фразе.

Своеобразная интонационная выразительность присуща варианту песни о дочке Купаленки, записанному в Красноярском крае от переселенцев из Смоленщины¹. Напев построен на остро неустойчивых попевах, в основе которых — последовательность тон — полутон с опорой на звуки уменьшенного трезвучия. «Затемненный» колорит этого напева (на который поются также слова «Иван Марью звал на купанье») хорошо согласуется с таинственностью поэтического содержания.

9. Тепло $\text{♩} = 70$

И Ку_ па_ лен_ ка, ой, Ку_ па_ лен_ ка,
 тём_ ная но_ чка. И Ку_ па_ лен_ ка.
 И тём_ ная но_ чка, ой, тём_ ная но_ чка.
 И где тво_ я до_ чка? И тём_ ная но_ чка...

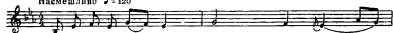
Яркая интонационно-ладовая неустойчивость свойственна и другим купальским песням. В песне «Марья Ивана» (см. пример 7) высотная переменность, «переливчатость» терцового тона, создающая мерцающий колорит мажоро-минорных светотеней, своеобразно сочетается и с терцовой переменностью. В результате различных ладовых сдвигов в заключительной фразе песни возникает последовательность двух терцовых устоев (ми минора и до-диез минора), образующих уменьшенное трезвучие.

Интонационно своеобразна песня-дразнилка «Сегодня Купалка, а завтра Иван». В светлое мажорное звучание напева неожиданно вторгается острая тритоновая неустойчивость — см. нисходящий целотоновый тетракорд с ярким акцентом на нижнем звуке (это

¹ Зап. Э. Еремеевой в 1957 г. в с. Нижний Сузук Ермаковского р-на Красноярского края от А. М. Гусаковой, переехавшей в Сибирь в 1908 г. из Смоленщины.

VII ступень миксолидийского мажора или новый устой, возникающий в результате неожиданного секундового сдвига)¹:

10. Насмешливо ♩ = 120



1. Се - го - дня Ку - па - лка, за - втра Иван.
2. Зав - тра бу - дет го - ро, до - вки, вам!



Ся - год - ня Ку - па - лка, за - в - тра Иван, за - в - тра Иван.
Зав - тра бу - дет го - ро, дов - ки, вам, до - вки, вам!

Продолжая обзор лирических купальских песен, укажем на тонкую поэтичность, которой проникнута «гадальная» девичья песня «Пойдем же, сестрички, по ясну зоричку». И здесь высотная «переливчатость» терцового тона придает напеву тонкое своеобразие²:

11. Оживленно ♩ = 138



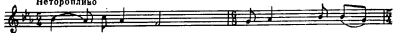
Пой - дем же, се - стрич - ки, по яс - ну за - рич - ку,



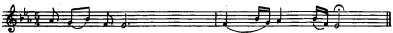
но - чка ма - ла ку - паль - но - я.

Ко дню купальского праздника зацветали и созревали травы, начинался сбор земляники. Считалось, что сорванные в этот день травы обладают повышенной лечебной силой. Отсюда отнесение песен о сборе лекарственных растений (равно как и песен о сборе земляники) к купальским. В известной во многих вариантах псковской песне «Медуница» травники ведут задушевный разговор с растением, сожалея, что его мало. В свою очередь медуница отвечает: «Косцы идут, меня косят, гребцы идут, меня гребут»³.

12. Неторопливо



1. Мя - ду - ни - ца, мя - ду - ни - ца
2. Что не ра - стьшь, что не ра - стьшь



мя - до - ва - я, мя - до - ва - я,
по всем лу - гам, что не ра - стьшь...

¹ Зап. Т. Карнаух в Невельском р-не Псковской обл. в д. Опухлики и других местах, в нескольких вариантах, что говорит о ее типичности.

² Себежские песни, № 26.

³ Зап. Т. Карнаух в Невельском р-не Псковской обл. в д. Ваулино.

В приведенном варианте «Медуница» приобретает облик сенокосной песни. По наблюдениям Т. Карнаух, в некоторых деревнях и селах она преобразуется в песню уборочного цикла (толочную). По данным В. Дая, в ряде мест начало косовицы приурочивалось к купальскому дню. Поэтому варианты «Медуницы» иногда поются на местные типовые напевы вместе с другими купальскими, а иногда и жатвенными песнями.

Значительный интерес представляют купальские песни, сохранные детской певческой традицией Смоленщины. Детям близок образ коня, скачущего «через большой огонь». Тонкой поэтичностью проникнута песня «Ой, Купаленка», героиня которой «зарю размыкала, росу отпускала»¹:

13. Медленно $\text{♩} = 02$

1. Ой Ку - па - лен - ка, но - чка ма - лень - ка, я не спа - ла.

2. Лет - ра клю - чи бра - да, за - рю размы - ка - ла, ро - су от - пу - ска - ла.

3. Ро - свя ме - до - ва - я, тра - во шел - но - ва - я.

4. Ма - сяц у - ви - дел, ни сло - ва не ска - зал.

5. Сол - нце у - ви - да - ло, клю - чи под - би - ра - ло.

Более чем вероятно, что напев этой песни, представляющий характерное для детского песенного творчества импровизационное скандирование в объеме терции, не имеет ничего общего с напевами взрослых. Однако примечателен сам факт живого интереса подростка наших дней к сказочно-мифологическим образам далекого прошлого. И это на Смоленщине не редкость².

¹ Зап. Ю. Науменко в Руднинском р-не Смоленщины от девочки 14-летнего возраста.

² От той же исполнительницы была записана и другая купальская песня о сборе ягод — «Кругло, невелико поле», в других вариантах известная и на Псковщине.

В более позднее время к иванову дню были приурочены баллады, лирико-эпические песни с развитой сюжетной основой. Особое распространение получили они на Брянщине. В некоторых из них отражены поверья о нечистой силе, совершающей в купальскую ночь свои злые дела. В мрачной по своему эмоциональному тону балладе «Мойго свекра широкий двор»¹ поверье о колдовских оборотнях в волчьем облике соединяется с типичной для семейно-лирических и балладных песен темой протеста против патриархального семейного деспотизма (злого свекра терзает волчья стая, а молодая невестка злорадствует и еще больше подзадоривает волков). Напев неторопливого, ритмически размеренного склада хорошо соответствует сдержанной суровости повествования:

14. Неторопливо $J = 78$ Присев

Мой_го све_кра ши_ро_кий двор. На Ява_на сва_то_го.

Да ши_ро_кий двор по са_мый бор. На Ява_на сва_то_го.

А в том бур_я_на вол_ки гу_дут. На Ява_на сва_то_го.

В популярной на Брянщине песне о сиротке также отражена тема семейного разлада. Сиротка тонет в Дунае, переплывая его с подружками. Злая мачеха, узнав о случившемся, жалеет не о падчерице, а о ее рубашке:

15. Неторопливо $J = 72$

На сва_то_го Ява_на

да пошлн да_воц_ки

по я_го_ды, на сва_то_го Ява_на. у!

¹ Свитова К. Песни Брянской области. М., 1966, № 33.

Различные варианты этой песни¹ отражают интонационные особенности некоторых локальных районов Брянщины. Как это типично для старинных купальских песен, каждая строфа начинается и завершается припевом («На всякого Ивана»), однако трехфразовая структура здесь отсутствует. В прикреплении таких сюжетов к купальскому песенному циклу, несомненно, играли роль ассоциации с водной стихией, к которой приобщались во время традиционных очистительных обрядов, связанных с погружением в воду.

Завершая обзор русских купальских песен, естественно поставить вопрос об ареале их распространения. В этнографических работах вопрос решается слишком обобщенно: купальские обряды, обычаи и песни — общерусское, повсеместно известное явление. Одним из первых писал об этом М. В. Ломоносов: «Купалу [...] праздновали перед началом сенокоса и жатвы, в 24 день июня. Остатки сего идолопоклонства столь твердо вкоренились, что и поныне по всей России ночные игры, особливо скакание около огня, в великом употреблении»².

Между тем это, по всей видимости, не так. Основная масса русских купальских песен, записанных в наши дни, сосредоточена в строго определенных местностях: в южных районах Псковщины (вместе с прилежащими русскими селами Витебщины), на Смоленщине и Брянщине (вплоть до русско-украинского пограничья и отдельных русских сел на украинской этнической территории, например в Сумской области). Прочерчивается своеобразный ареал в виде длинной узкой полосы, тянущейся от южных районов Псковщины через названные древние западные земли Руси. При этом остаются в стороне такие заповедники старинных песенных традиций, как Орловская, Воронежская, Курская и Белгородская области, где купальских песен пока не обнаружено. От переселенцев из западных земель записаны интереснейшие купальские песни Красноярского края, хорошо сохранившиеся во всей своей первоначальной чистоте, но, к сожалению, немногочисленные.

Приблизительно прочерченный ареал требует, разумеется, дальнейшей проверки и уточнений. Но уже и теперь очевидна глубокая обоснованность сомнений Квитки в общерусском распространении купальских песен³. Правда, в отдельных западных районах России купальские песни сохранились в очень характерных образцах, но все же в русской песенной традиции они явление отнюдь не повсеместное.

¹ См., например: Лукьянова Т. Народные песни Брянщины. Брянск, 1972, № 46. В том же сборнике содержатся варианты купальских баллад об утопающих братьях.

² Ломоносов М. В. Древняя российская история. — Полн. собр. соч. М., 1961, т. 6, с. 251.

³ Стронником взгляда на обычай и песни купальского дня как на явление белорусской и украинской, а не великорусской культуры и быта был В. Даль, хотя и не исключено, что в территорию «Белой Руси» он включал и некоторые районы Смоленщины и Псковщины. См. пояснение В. Даля к празднику Иван Купала в его «Толковом словаре живого великорусского языка» (М., 1955, т. 2, с. 219).

Распространенное мнение о якобы главенствующей роли купальских обрядов и песен среди других жанров летнего календаря на великорусской этнической территории необоснованно. Другое дело Белоруссия и страны Прибалтики, относительно которых есть все основания говорить о купальском ночном действе как о своего рода кульминации в ряду других игровых и обрядовых действий летнего календаря.

Излюбленный и весьма распространенный весенне-летний праздник русского крестьянства (в старину также и горожан) — зеленая, или русальная, неделя с центральным праздничным днем, получившим название семик — буквально седьмой четверг от дня первого весеннего полнолуния (с принятием христианства немного отодвинутым на более поздние числа из-за пасхальной недели). Характерно отсутствие этого праздника на Украине и относительно малая его типичность для Белоруссии. Возможно, что в некоторых районах Смоленщины имеет место празднование и семика, и Купалы. Чаше, однако, дело обстоит иначе: там, где сохранились обряды и обычаи купальского торжества, не празднуется семик, и наоборот.

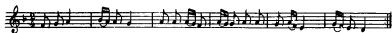
Перед фольклористами наших дней стоит задача уточнения ареала русских купальских песен, выявления их связей с другими песнями летнего цикла. Так, по данным Т. В. Карнаух, вдумчиво изучающей русские песни псковско-витебского пограничья, на одни и те же типовые напевы в этом крае поются не только разнообразные тексты купальских песен («Купаленка, ночь маленька», «Медуница», «Купались три сестрицы»), но и песни уборочного цикла — жатвенные, толочные. В высшей степени характерно и отсутствие в этом регионе семицких песен.

Л. Ф. Костюковец

ОБ ОДНОМ ТИПЕ КУПАЛЬСКИХ ПЕСЕН

В статье «Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен» К. В. Квитка выделяет один тип купальской песни, имеющий характерную слогочислительную, слогоритмическую и строфическую форму. Этот тип зафиксирован им в нескольких вариантах на территории Украины, главным образом Левобережной, а также обнаружен в литературных источниках пограничных районов Белоруссии (Квитка, т. 1, с. 165—168)¹.

¹ Czarnowska M. Zabytki mitologii słowiańskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowywane. — Dziennik Wileński, 1817. Пример приводим в подтекстовке К. Квитки.

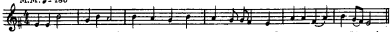


Ку_па_ла на Ива_на! Где Ку_па_ла на_ча_ва_ла? Ку_па_ла на Ива_на!
Ку_па_ла на Ива_на! Не_ча_ва_ла у Й_ва_на. Ку_па_ла на Ива_на!

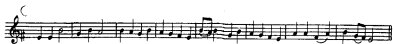
«Ни в Белоруссии, ни на Украине к западу от Днепра, — пишет Квитка, — рассматриваемая форма купальских песен мне неизвестна, за исключением некоторых пунктов Винницкой области, где существование ее, географически оторванное, загадочно» (Квитка, т. I, с. 168).

Новые белорусские варианты этого типа были записаны Г. И. Цитовичем и В. Елатовым в послевоенные годы. В 1976 году мне удалось записать еще восемь белорусских вариантов этого же типа от различных исполнительниц в деревне Житьково Борисовского района Минской области, то есть в пункте, далеко выходящем за пределы очерченного Квиткой ареала¹.

2. М.М. ♩ = 180



1. Ку_па_ла на Ива_на! Ку_па_ла_чка, азе тва_я да_чка? Ку_па_ла на Ива_на!



6. Ку_па_ла на Ива_на! Ражу са_дзі_па_лі_ва_я_к_ва_й_му_лі_цу_пра_ста_дзі. Ку_па_ла на Ива_на!



8. Гу_па_ла на Ива_на! За_та_па_па_на_што_са_жа_ла_зі_ба_ла_я. Ку_па_ла на Ива_на!

С учетом данных, приводимых Квиткой, а также публикаций и материалов фольклорных экспедиций последних лет общее количество вариантов исследуемого типа составляет восемнадцать², что позволяет дать его более полное морфологическое описание.

На сегодняшний день рассматриваемый тип купальской песни зафиксирован в следующих областях трех союзных республик: Витебской (Оршанский район), Минской (Борисовский район), Могилевской (Чериковский и Краснопольский районы) БССР; Брянской (Мглинский³ и Новозыбковский районы) РСФСР; Сумской (Путивльский район), Черниговской (Городнянский район и бассейн Десны), Киевской (Переяслав-Хмельницкий район⁴).

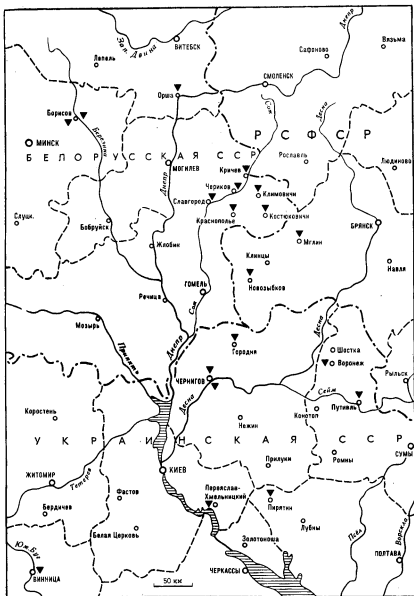
¹ Зап. от Татьяны Григорьевны Соколовской (1886 г. р.). Примеры № 2—4 зап. в д. Житьково.

² См. также песню «Да ныне Купали, завтра Иваны», опубликованную в сборнике В. Дубравина «Русские календарные песни на Украине» (М., 1974, № 27). Она сюжетно близка отдельным украинским вариантам, однако к исследуемому нами типу не относится.

³ Ранее входил в состав Черниговской губернии (Украина).

⁴ Бывший Переяславский уезд Полтавской губернии.

Полтавской (Пирятинский район) УССР, а также, по указанию Квитки, в некоторых пунктах Винницкой области¹.



- - - - - Границы союзных республик ○ КИЕВ Столицей союзных республик ○ Слуцк Прочие населенные пункты
 - - - - - Границы областей ○ СУМЫ Центром областей

¹ Квитка К. Указ. соч., с. 168. См. карту-схему, на которой треугольниками обозначены места распространения рассматриваемого типа купальской песни.

Среди восемнадцати вариантов рассматриваемого типа оказалось одиннадцать различных поэтических сюжетов со следующими зачинами: 1) «Гдзе Купала начавала?» (три варианта); 2) «Хмель на тичину повиваеця» (два варианта); 3) «Проці Івана ночка мала» (один вариант); 4) «Кругом-кругом сонца ходя»; 5) «А у Івана тры гароды»; 6) «Купався Іван тай у воду вправ» (три варианта); 7) «Купалачка, дзе твая дачка?»; «Ў Купалачкі а тры дачкі (два варианта, второй — «А ў Купалкі было тры дачкі»); 9) «А хто у нас нежанаты князь?» (два варианта); 10) Чья рута за ракою?»; 11) «Чого ж у нас на Купаллі няма?».

Своеобразным указателем принадлежности исследуемых вариантов к жанру купальской песни являются слова припева, которые бывают трех разновидностей: 1) «Купала на Івана» (форма, наиболее характерная для белорусских и украинских вариантов) или «На Івана Купала» (украинская вариация); 2) «Іване-Вашэньку» (украинские варианты) и 3) «Ой, рана на Івана» (белорусский вариант).

Сначала остановимся на белорусских вариантах.

Им присущи общие стилевые признаки. Трехстрочная поэтическая строфа состоит из одного смыслового и двух обрамляющих его одинаковых припевных стихов (ПАП). Каждому стиху в строфе соответствует своя мелодическая строка (АВВ). Слогочислительная структура нераспетого силлабического стиха в строфе в целом имеет следующий вид: (3+3) + (4+4) + (3+3) слога.

Стих в припевных строках не распет. Стих средней поэтической строки (А), как правило, распевается до девятисложного (4+5 и 5+4), десятисложного (5+5 и 6+4), иногда одиннадцатисложного (5+6) стиха. Исключение составляют два варианта, в которых структура нераспетого стиха (4+4) сохраняется на всем протяжении поэтического текста¹.

3. М. М. $\text{♩} = 120$

1. Ку_па_ла на Іва_на! Чо_гом у нас не_купаллі ня_ма? Ку_па_ла на Іва_на!

2. Ку_па_ла на Іва_на! А ён паш_шу не вы_ходзя. Ку_па_ла на Іва_на!

Однако характерно, что нераспетый стих (4+4), как правило, сохраняется хотя бы в одной строфе песни. Исключением является вариант песни «А ў Купалкі было тры дачкі», в котором все стихи распеты: 4+5 — I и II строфы; 5+5 — III — VI строфы; 5+6 — VII строфа².

¹ Зап. от Софьи Семеновны Селицкой (1915 г. р.).

² Зап. от Марии Николаевны Долгопалец (1906 г. р.).

М. М. ♩ = 120

1. Ку_па_ла на Ява_на! Аў Ку_па_ла бы_ло тры_да_чкі. Ку_па_ла на Ява_на!

2. Ку_па_ла на Ява_на! Ніз_ка_гар_ба_ла будзе_ць ба_га_та. Ку_па_ла на Ява_на!

Рифма как явление постоянное в песнях отсутствует. Вместе с тем в средних строках поэтических строф иногда наблюдается озвучивание полуступицей: «Гдзе Купала начавала?», «Купалачка, дзе твая дачка?», «А ў гародзе рожу содзя», «Ў Купалачкі а тры дачкі», «Мала, гарбата будзе багата» — и даже их рифмование, что расширяет строфу до многострочности. Это свидетельствует как о поисках рифмы, так и об эволюции самих песен.

Единая строфа как мера для всей песни обнаруживается в семи вариантах. В ряде вариантов некоторые строфы расширены в полтора раза или двукратно (см. пример 2).

В основе всех белорусских вариантов лежит четырехмерная слогоритмическая формула (трехсложная в припевных стихах и четырехсложная в смысловых, серединных):

Б.

на Ява_на

А у Ява_на

$\frac{4}{3}$ сл

$\frac{4}{4}$ сл

Дробление основной слогоноты, связанное с распеванием серединного стиха, приходится главным образом на второе, пятое, шестое и седьмое музыкальные времена обобщенного восьмисложника:

В.

А у Ява_на тры го_ро_ды $\frac{(4+4)}{(4+4)}$ сл

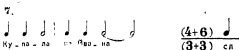
Ку_па_ла ла_чка, дзе твоя до_чка? $\frac{(4+4)}{(4+5)}$ сл

А хто ж у нас не_жа_на_ты князь? $\frac{(4+4)}{(4+5)}$ сл

Дзе ты, Ку_па_ла, на_чу_ва_ла? $\frac{(4+4)}{(5+4)}$ сл

Че_го ж у нас на Ку_па_лі ня_ма? $\frac{(4+4)}{(4+6)}$ сл

Обзор строфического строения на основе анализа обобщенной слоговой ритмики свидетельствует о ритмической однострочности, лежащей в основе белорусских купальских песен исследуемого типа. Каждая строка обобщенного ритма, независимо от своей ритмической конфигурации, охватывает восемь единиц (♩ или ♪) музыкального времени. Исключения составляют некоторые шестисложные каденционные ритмические строки. В них длительность последнего слога увеличена вдвое и более:



Для белорусских купальских песен характерны следующие мелодические особенности. Главная роль в мелострофе отводится начальным припевным строкам, состоящим из двух микропопевок, особенно первым микропопевкам — своеобразному кличу-зову, — имеющим восходящую мелодическую направленность от I (иногда от I с субквартой или III) ступени к V ступени лада. Две остальные музыкальные строки (развивающая вторая и завершающая третья) выполняют функцию мелодического уравнивания первой строки мелострофы. Чаще всего они имеют нисходящую (прямолинейную поступенную или волнообразную) мелодическую направленность. Огромную роль в мелодике этих песен играет квинта — интонационная, ладовая, конструктивно-обрамляющая попевочная или звукорядная основа.

Для ладового строения характерны минорное наклонение, внутриладовая многоустойность, опора на терцовые, трихордные, квинтовые, ангемитонные ладовые ячейки. В основе ряда вариантов лежит неполный обиходный звукоряд: $e, fis, \underline{g}, a, h, c$ — шестиступенный (№ 8, строфы I, II); $h, e, \underline{fis}, \underline{g}, a, h, c$ — семиступенный (№ 8, строфа IV), $\underline{d}, e, \underline{fis}, \underline{g}, a, h, c$ — семиступенный (№ 8, строфа V) и т. д.

Сведение всех белорусских вариантов купальской песни в одну таблицу и сличение их попевок и микропопевок по вертикали показывает, что интонационно все они также восходят к одному мелодическому праварианту¹.

¹ Все варианты приведены к единой тональности. Особо выделены песенные образцы д. Житьково (строки 2—5), в основе которых лежит формульный напев купальских песен этой местности. Существенные отличия отмечены знаком NB (устои), а также квадратными скобками (микропопевки). Стрелками обозначена перестановка устоев.



Украинским и русскому варианту купальской песни исследуемого типа присуща поэтическая строфа ПАП со всеми упомянутыми выше разновидностями припевных слов. Ей в большинстве случаев соответствуют три различные музыкальные строки — АВВ¹:



¹ Примеры 9 и 10 взяты из сб.: Квитка К. Українські народні мелодії. Київ, 1922, № 82 и 647. Примеры 11 и 12 зап. К. Квиткой в 1923 г. в бассейне р. Десны, № 13 — в местечке Воронеж Сумской обл., № 14 — в д. Малые Щербиничи Новозыбковского р-на Брянской обл., № 15 — в д. Дроздовича Городнянского р-на Черниговской обл.

11.

♩ = 48

♩ - ва - не, Ва - шень - ку! Хмель на зми - ну по - ві - ва - е - це, *♩* - ва - не, Ва - шень - ку! гу!

12.

♩ = 54

1. *♩* - ва - не, Ва - шень - ку! Де ку - лася ї - зан, дай у во - ду х - лев, *♩* - ва - не, Ва - шень - ку!

2. *♩* - ва - не, Ва - шень - ку! Не по - ду - х - ле - ба, *♩* - ва - не, Ва - шень - ку...

3. *♩* - ва - не, Ва - шень - ку! Не по - ду - Пет - ра да - ви - бра - ле, *♩* - ва - не, Ва - шень - ку!

13.

Вер - *♩* - ва - не

♩ = 90

Ку - па - ла на Яв - на! Де Ку - па - ла но - чо - ва - ле? Ку - па - ла на Яв - на, гу!

14.

♩ = 72

Ой, ра - на на Яв - на. Кру - гом - кру - гом сон - ца хо - дя. Ой, ра - на, ра - на

на Яв - на.

Реже припевность строфы сохраняется не только в поэтическом тексте, но и в мелодии — АБА:

15.

♩ = 62

♩ - ва - не — Ва - шень - ку! Ой, хмель (ма - зми - ну по - ві - ва - е - це, *♩* - ва - не —

Ва - шень - ку.

Как и в белорусских вариантах, здесь более стабильна структура стихов припевных строк — 3+3. Однако в ряде песен изменены соответствующие ей музыкально-временные соотношения, а также возникают оригинальные ритмические модификации, не встречавшиеся в белорусских вариантах. Это — результат не только дальнейшей эволюции ритмики песен, но и проявление характерных более поздних ритмических локальных особенностей в украинских песенных вариантах. Так, в примере 9 наблюдается ритмическое растягивание слова «на» и первого слога в слове «Купала»:

16.

Ку - па - ла на Ява - на

(5+5)
(3+3) сл

В № 13 дается новая ритмическая организация:

17.

Ку_па_ла на Ява_на

(6+6)
(3+3) сл

В № 14 (1-я строка) — ритмическое сокращение в начале песни:

18.

Ся_ра_го на Ява_на

6
(3+3) сл

Наконец, в 3-й строке № 10 мелодией перекрыта цезура стиха, в результате чего стих становится бесцезурным шестисложным и измеряется восемью четвертями:

19.

Ку_па_ла на Ява_на

8
6 сл

Стихи, лежащие в основе вторых строк музыкально-поэтических строф песен, за исключением таковых в № 13 и 14, значительно распеты: № 10 — 4+5; № 9, 11, 12 (III строфа) — 5+5; № 15 — 6+5; № 12 (I строфа) — 6+6. Об эволюции стихов и рифмы можно судить в основном по опубликованным первым строфам песен. Озвучивание полустиший вторых строк наблюдается в № 9, 10, 12, 13, 14 (IV строфа). В № 14 рифмуются средние строки I и II строф, что способствует их объединению в шестистрочную составную строфу.

Эти песенные варианты, наряду с использованием отдельных формул, присущих белорусским песням, дают также новые ритмические модификации:

Хмель на тычине	по-ви-ва-е-ця	(4+4) сл
Кулава ся жуван	той у во-ду вляв	(4+4) сл
Данулава ся жуван	дай у во-ду у-лав	(6+6) сл
Ой, хмель на тычине	по-ви-ва-е-ця	(6+5) сл

Новые ритмические модификации присущи и № 12:

21.

		2-я строка
На Пет-ра хліб пан-ла	5/6 сл	2-я строка
		3-я строка
Жува-не	(4+5) сл	3-я строка
Рва-ше...	(3+2) сл	

Здесь в поэтическом тексте средней строки сохраняется основная структура стиха (3+3), стабилизировавшаяся в припевных строках песен.

Мелодика украинских песенных вариантов отличается большим разнообразием как по характеру и настроению, так и по интонационным и ладовым особенностям. Белорусским вариантам более близки № 10, 11, 12 (I и II строфы), № 13, отчасти № 14. Им присущ квинтовый лад минорного наклона, а также внутраладовая многоустойность, расцвечивающая мелодию и придающая ей лирико-эпический характер. Мелодика этих песен опирается на древнейшие песенные интонации: квинтовый трихорд (a—h—e), славянский трихорд (a—c—d), малую терцию (a—c), кварту с фригийским заполнением (a—b—c—d, см. № 10).

Иного характера № 9 и 15. В них ярко раскрыто праздничное, торжественно-эпическое настроение, подчеркнутое интонациями праздничной квинты и мажорной терции. В основе лада песни № 15 лежит квинта мажорного наклона с субквартой. Мелодия песни № 9 базируется на семиступенном обиходном звукоряде —

e, fis, gis, a, h, cis, d. Значительный интерес в ладовом отношении

представляет песня № 12. В ее III музыкальной строфе ярко проступает дорийский минор. Сведение мелодических вариантов трех музыкальных фраз в единый звукоряд дает нам восьмиступенный обиходный звукоряд, в котором согласия расположены уже стреттно:

но: $\overbrace{d, e, fis}^{II}$, $\overbrace{g, a, h, cis}^{III}$, e. Из других особенностей, присущих

$\overbrace{\quad\quad\quad}^{I}$ $\overbrace{\quad\quad\quad}^{IV}$

украинским и русскому вариантам исследуемого типа, необходимо отметить переменный метр (№ 9 — $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$; № 12, II строфа — $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{5}{8}$, III — $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$; № 13 — $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$; № 14 — $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$), а также элементы двухголосия и даже трехголосия (№ 14 и 15). Все это свидетельствует о дальнейшей эволюции музыкально-поэтической стилистики в украинских и русском вариантах.

Несмотря на ряд индивидуальных музыкально-поэтических и морфологических особенностей, всем разобранным песенным вариантам присущи единообразные стилевые признаки, все они являются песнями восточнославянской общности, а анализируемый тип купальских песен — одним из традиционных типов восточнославянской купальской песни.

Исследование рассматриваемого типа купальских песен в дальнейшем, несомненно, будет расширено путем привлечения новых песенных вариантов последующими экспедициями как в районы Белоруссии, так и в пограничные с ними области Украины и России.

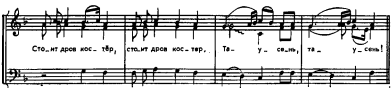
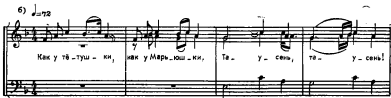
Н. Н. Гилярова

НОВОГОДНИЕ ПОЗДРАВИТЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ РЯЗАНСКОЙ ОБЛАСТИ

Заметное место в системе фольклорных представлений сельских жителей Рязанской области занимает в настоящее время обход дворов под Новый год с пением поздравительных песен, объединяемых в одну группу припевами «авсень» либо «таусень»¹:



¹ № 1а зап. в 1970 г. в д. Нарышкино Касимовского р-на от М. И. Ермаковой (1918 г. р.), М. Е. Родиной (1912 г. р.), Е. К. Кугушевой (1920 г. р.), Ф. Г. Карасевой (1908 г. р.), А. С. Ильичевой (1917 г. р.), Н. Ф. Карасевой (1910 г. р.); № 16 зап. в 1970 г. в с. Гиблицы Касимовского р-на от А. Ф. Логиновой (1910 г. р.), М. С. Макаровой (1912 г. р.), А. Ф. Мурашевой (1916 г. р.), П. В. Исаевой (1907 г. р.), К. П. Жариковой (1923 г. р.), П. С. Жарикова (1909 г. р.).



Есть основания отнести новогодние поздравительные песни к одному из самых древних пластов народного творчества. Исследователи пришли к выводу, что обычай хождения по дворам с поздравлениями существовал на Руси еще до введения христианства¹. В Рязанской области довольно редко встречается аналогичный обычай рождественского поздравления, сопровождаемый песнями с припевом «коляда». Мы будем употреблять термин «колядование» как обобщающее условное наименование комплекса обрядов, бытовавших во время зимних святок.

В экспедициях 1970—1978 годов нами записано в общей сложности 164 образца поздравительных песен². Не во всех районах области традиция новогоднего обхода дворов с поздравлениями сохранилась одинаково хорошо. Наилучшая сохранность не только в памяти информаторов, но и в современном быту отмечена в Клепиковском, Касимовском, Кадомском, Сасовском районах. Здесь тексты песен наиболее развернуты и разнообразны по сюжетам, мелодические построения отличаются широтой, почти не встречается произнесение текста поздравления говорком. На границе с

¹ Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды. М., 1837, вып. 2, с. 103; Сахаров И. П. Сказания русского народа. Спб., 1841; Чичеров В. И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков. М., 1957, с. 114, 138, 165; Пропп В. Русские аграрные праздники. Л., 1963.

² Часть из них (37 вариантов) подготовлена автором к печати в сборнике «Новогодние поздравительные песни» (в серии «Из коллекции фольклориста»).

Гусь-Хрустальным районом Владимирской области и в северной его части, которая раньше входила в состав Рязанской губернии, происходит своеобразное упрощение жанра¹. Та же картина наблюдается на границе с Московской областью, на реке Пре в ее нижнем течении, в селах, расположенных на берегах Оки.

Записывая поздравления, мы сталкивались с различным отношением информаторов к обычаю и сопровождающим его песням. В одних селах вопросы об авсенях вызывали смех и даже некоторую обиду: «Ну какая ж это песня авсеня; это только дети кричат!» Но чаще всего отношение было самое серьезное: древнейший обычай просуществовал много веков и дошел до наших дней благодаря своей общечеловеческой сущности.

Поздравлять 31 декабря в большинстве случаев ходили дважды: утром — дети, вечером — взрослые. Все зависело от традиции, существующей в данном селе. Обязательным было следующее начало: «Хозяин с хозяйкою! Не скричать ли вам таусень?» — «Кричите!» После этих слов начинали петь. За песню давали вознаграждение деньгами или продуктами, что также зависело от традиции данного села.

Поэтическое содержание песен, исполняемых взрослыми, развернуто, разнообразно по сюжетике, а исполняемых детьми — довольно просто. Это либо песни с вопросо-ответной структурой словесного текста (см. пример 5), либо песни, основным содержанием которых является просьба о вознаграждении и шуточные угрозы²:

3. $\text{♩} = 160$

Ав- сень, ав- сень!

Завт-ра но- вый день.

Не да- ди- те ки- ро- га,

Мы ки- ро- ву за ро- га...

Основываясь на материалах Рязанской области, опубликованных А. А. Мансуровым³, К. Квитка исследует среднерусские авсе-

¹ Это проявляется, в частности, в сочетании припевных слов «авсень» и «коляда» в одной песне.

² Зап. в 1975 г. в с. Картаносово Рязанского р-на от Л. Аносовой (1969 г. р.).

³ Мансуров А. А. Описание рукописей этнологического архива Общества исследователей Рязанского края. Рязань, 1928—1933, вып. 1—5.

ни в статье «О зимних и весенних обрядовых песнях, исполнявшихся при поздравительном обходе дворов»¹. В этой статье он, в частности, отмечает, что разделение сюжетов по предназначённости песни парню или девушке является обычным в славянских, румынских и греческих колядках. Наши записи, сделанные в Кадомском и Касимовском районах, подтверждают наблюдение Квитки. Почти всегда информаторы называют точный адрес песни, указывают, кому предназначено то или другое поздравление. Учитывая этот признак, мы делим авсени по сюжетам на следующие группы: 1) поздравление неженатому парню — колядующие предсказывают ему скорую женитьбу (наиболее обширная группа вариантов); сюда же можно отнести песни-величания холостому, тексты которых перешли в новогодние поздравительные песни из свадебного цикла, 2) поздравление девушке на выданье — ей также предсказывают скорое замужество (чаще встречается в Кадомском районе); 3) поздравление недавно женившемуся мужчине; 4) поздравление зажиточным людям; 5) песни пожилым людям; 6) песни, характерные для детского репертуара вопросо-ответной структуры; 7) корительные, «негативные» (по терминологии В. И. Чичерова) колядки, исполняющиеся в том случае, когда поющих не награждают за поздравление.

Обращает на себя внимание полное отсутствие песен с библейской тематикой. Колядки такого содержания были употребительны в среде горожан и быстро исчезли из активного запаса крестьянских песен в данной местности.

Определителем жанра новогодних поздравительных песен, его, по меткому выражению А. В. Рудневой, «визитной карточкой» являются припевные слова. Недаром в деревнях не говорят о поздравительных песнях «петь» или «играть». Вместо этого бытуют такие выражения, как «кликать таусень», «кричать авсень» или же просто «авсенькать», «таусенькать».

Происхождение припевных слов «авсень» и «таусень» окончательно не установлено. Существуют две точки зрения. Одни исследователи связывают происхождение термина с обрядом обсыпания овсом. Другие, усматривая один и тот же корень в словах «оусень» и «просинец» (название зимних месяцев декабря и января, обозначающее начало прибавления дня, возрождения солнечного света, просветления), считают, что среднерусское «усинь» (варианты — «оусень», «овсень», «таусень», «баусень», «осинь») обозначает обряд и обрядовую песню, связанную с зимним временем года.

Народные исполнители сейчас уже ни в какой мере не связывают слова «авсень» и «таусень» с их первоначальным предполагаемым смыслом. Этим отчасти и объясняются многочисленные варианты произнесения припевных слов.

На фонетическую вариативность терминов «авсень» и «таусень» И. М. Снегирев обратил внимание еще в 1837 году. Он вы-

¹ Рукописные фонды кабинета народной музыки Московской консерватории, инв. № 10/143.

делил такие разновидности, как «овсень», «говсень», «усень». В наших записях также поражает обилие вариантов: «таусень», «тавсень», «тосень», «осень» и др.

Написание названия песни через «о» — «овсень» — Квитка считал неправильным. Основываясь, по-видимому, на высказываниях А. А. Потехни¹, он заметил: «Группы детей, обходивших дома с новогодним поздравлением и «посеванием» овса, — не те группы, которые обходили дворы с пением песен, характеризуемых припевом «авсень»². Замечание Квитки подтверждает наши собственные наблюдения над народным произношением. В обследованной местности бытуют диалекты с ассимилятивно-симильятивным яканьем, поэтому в песнях совершенно отсутствует произнесение термина через «о»³.

Обращает на себя внимание нестабильный характер вокализации гласных в трехсложной форме припева «таусень» как у одного исполнителя, так и у группы поющих. Называя в разговоре песню «таусень», М. И. Бертяева распевает это же слово как «тосень», «товсень» и «тавсень»⁴:

3. $\text{♩} = \text{вп}$

То - сень, то... то-в-сень! У-ж ты дя-люш-ка И-ван,

То - сень, то... то-в-сень! По-но-вым се-ням хо-дя,

То - сень, то... та-в-сень! Сво-ю же-нуш-ку бу-дил:

Тав-сень, то... та-в-сень! Там вст-вай, вса-вай, же-на!

¹ Потехня А. А. Объяснение малорусских и сродных народных песен. Варшава, 1887, т. 2.

² Квитка К. В. О зимних и весенних обрядовых песнях, исполнявшихся при поздравительном обходе дворов, с. 43.

³ Если мы и сталкиваемся с окающими говорами в области, то это отдельные островки в Сасовском районе, причем слово «авсень» в песнях здесь отсутствует, его заменяет «таусень» или «тавсень».

⁴ Зап. в 1977 г. в д. Барашево Сасовского р-на от М. И. Бертяевой (1908 г. р.).

В другом примере (многомикрофонная запись) исполнительницы распевают первый слог то как «тау», то как «таэу»¹:

4. $\text{♩} = 70$

Та- у - се-нь, та- у - [се-нь-] Там жи-вут лю- ди...

Та - э - у - се-нь, та - у - се-нь. Жи - вут лю - ди...

Та - у - се-нь, та - э - у - се-нь. Жи - вут лю - ди...

Та - у - се-нь, та - у - се-нь. Там жи-вут лю- ди...

Та - у - се-нь, та - у - се-нь. Там жи-вут лю- ди.

Двухсложная форма припева — «авсень» — нередко перерастает в трехсложную группу слов (см. примеры 5, 10, 13) путем прибавления односложных частиц «бай», «тай», «ту» и т. д.²:

5. $\text{♩} = 64$

Вот со-ро- ка-ду- дя. Той, ав-се- нь!

Ты где же бы- ла? Той, ав-се- нь!

Суммируя наблюдения над фонетической формой припевного слова, можно выстроить непрерывный ряд вариантов его произнесения так, что на одном конце окажется наиболее типичный вариант трехсложной, а на противоположном — наиболее типичный вариант двухсложной формы:

¹ Зап. в 1976 г. в д. Акулово Клепиковского р-на от Н. М. Клинишевой (1914 г. р.), Ф. И. Клинишевой (1913 г. р.), Е. П. Ярославцевой (1911 г. р.), М. Е. Клинишевой (1910 г. р.), Е. Е. Симаковой (1913 г. р.).

² Зап. в 1971 г. в д. Синерма (рабочий поселок Пителино) Пителинского р-на от Н. С. Фроловой (1913 г. р.), А. Я. Земновой (1911 г. р.).

таусень
 ту авсень
 той авсень
 тай авсень
 тавсень
 тосень
 осень
 авсень

Исходя из лингвистического анализа, основной формой можно считать двухсложный припев «авсень» (древняя форма — «усень»). Первый слог в трехсложной форме является либо слившимся, либо неслившимся восклицанием типа «ой», «ай», в наших примерах — «той», «тай», «ту», «бай» и т. п.¹ Это подтверждается и анализом слогоритмической структуры припева. В основном припев двух-, четырех- или восьмимерен (см. пример 6, строки I—7). Как исключение встречается трех- и пятимерность (см. строки 8—9):

6.					
1.					$\frac{4}{4}$ сл
	ав -	сень,	ав -	сень	
2.					$\frac{4}{3}$ сл
	та -	у -	сень		
3.					$\frac{4}{3}$ сл
	тай,	ав -	сень		
4.					$\frac{2}{2}$ сл
	тав -	сень			
5.					$\frac{4}{4}$ сл
	ав -	сень			
	ав -	сень			
6.					$\frac{8}{6}$ сл
	та -	у -	сень		
	та -	у -	сень		
7.					$\frac{8}{6}$ сл
	та -	у -	сень		
	та -	у -	сень		
8.					$\frac{3}{3}$ сл
		та -	у -	сень	
9.					$\frac{5}{4}$ сл
	та -	у -	сень -	ки	

¹ А. А. Потебня также объясняет форму «таусень» как слияние по недоразумению частицы «та» со словом «усень» (см.: Потебня А. А. Объяснение малорусских и сродных народных песен, т. 2, с. 38). Но дело тут не столько в «недоразумении», сколько в специфике законов песенно-слоговой ритмики.

Четырехмерность возникает в результате повтора двухсложного припевного слова (см. строки 1 и 5) или в результате предварения его восклицательной частицей (четырёхмерная и трехсложная форма припевного слова — см. строки 2—3). Восьмимерность возникает, когда оба принципа распевания словесного текста действуют одновременно (см. строки 6 и 7).

Наиболее часто встречаются слогоритмические конфигурации с трехсложной формой припевного слова. В них обращает на себя внимание обязательное удлинение первого слога, что, на наш взгляд, связано с ритмической акцентуацией восклицания. Перенесение удлинения на последний слог, характерное для ритмики стиха с нечетным количеством слогов в строке, встречается как исключение. Оно является, возможно, результатом взаимодействия авсены с колядковой структурой, бытующей в этих районах ¹:

7а) $\text{♩} = 128$

Ко-ля-да, ко-ля-да! Ох ты, клю-ше-ка.

Ко-ля-да, ко-ля-да! Ты бе-рё-за-ва-я...

б) $\text{♩} = 96$

Та-ю-сь! (и) За реч-ю-ю.

Та-ю-сь! За быст-ро-ю...

Реже встречаются слогоритмические конфигурации с двухсложной формой припевного слова. Они, как правило, четырехмерны (из-за повтора). Лишь в одном варианте нам встретилась двухмерность припева в чистом виде ²:

¹ № 7а зап. в 1970 г. в с. Шостье Касимовского р-на от Л. А. Деминой (1897 г. р.); № 7б зап. в 1973 г. в с. Константиново Клепиковского р-на от М. О. Орешкиной (1886 г. р.) и Е. А. Елисеевой (1909 г. р.).

² Зап. в 1970 г. в д. Анатольевка Касимовского р-на от Е. Г. Казюлиной (1896 г. р.), А. Р. Стадовой (1907 г. р.) и Е. П. Кузиной (1905 г. р.).

8. $\text{♩} = 80$

Мы ве-шли, мы за-шли, мы на дя-люшкин двор. Та- сень!

У дя-люшки на дво-ре сто-ит дров ко-с-тер. Та- сень!..

Слогоритмическая формула распетого трехсложного припева (с повтором) соотносится с единственным вариантом широко распетого двухсложного припевного слова¹:

9. $\text{♩} = 84$

То- сень, то- сень! Уж ты, Но-ромь, ка, че-ст-но,

То- сень, то- сень! Со-щом, ма-терью рос-ла...

На наш взгляд, правомерно сближение ритмики поздравительных песен с плясовыми ритмами. В одном из вариантов повторяющийся трехсложный припев имеет ритмику, характерную для песни «Просо». Закономерно, что исполнительница приплясывала, когда «кричала» песню. В других случаях приплясывание нам не встречалось²:

10. $\text{♩} = 92$

Как у Ва-ни-ку-д-ря-ша. Той, ла-сень, той, ла-сень!

Ксть су-авр-ил ко-ро-ша. Той, ла-сень, той ла-сень!

на по по-лу не ко-дит. Той, ла-сень, той ла-сень!..

¹ Зап. в 1971 г. в д. Заулки Кадомского р-на от Ф. Е. Егоршевой (1905 г. р.), А. А. Егоршевой (1929 г. р.), А. М. Фомушкиной (1920 г. р.) и О. Т. Фомушкиной (1924 г. р.).

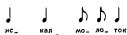
² Зап. в 1977 г. в д. Нижне-Никольское Кадомского р-на от А. К. Рябчиковой (1916 г. р.).


Являясь обобщенно-смысловым показателем жанра, припев становится и той мерой времени, на которую как бы ориентируется смысловая часть строфы. Четырехмерность припева воздействует на ее ритмику, влияет на стиховое строение. В смысловой части строфы встречаются 4-, 5-, 6-, 7- и 8-сложные стихи. Их слогоритмические формулы, кроме четырехсложной, строятся по принципу дробления одной или нескольких обобщенных слогов на четырехмерного четырехсложника:

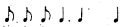
11.

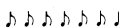
(4 - сложный стих)  $\frac{4}{4}$ сл
за_ чем ко_ су

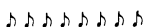
(5 - сложный стих)  $\frac{4}{5}$ сл
ма_лым шуб_ ки шить


ис_ кал_ мо_ ло_ ток

(6 - сложный стих)  $\frac{4}{6}$ сл
мы ни_ чем на бе_рем


по ба_би_ной клет_ка

(7 - сложный стих)  $\frac{4}{7}$ сл
да ко_бе_ден_ не сход_ить,

(8 - сложный стих)  $\frac{4}{8}$ сл
о_на по по_лу не хо_дит

Основным, нераспетым для песен этого жанра является четырехсложный стих. Пятисложник и другие стихи — явление производное, возникающее благодаря дроблению обобщенных слогов, при котором, однако, сохраняется временная структура. Дробление коснулось прежде всего сильной доли такта, затем относительно сильной третьей и второй. Дробление последней доли встречается крайне редко.

Наиболее употребительные в авснях пятисложные стихи с ритмической формулой, в которой раздроблена первая обобщенная слоговота. Но в любом случае из такого пятисложника можно смоделировать четырехсложную структуру без заметного изменения содержания песни:



Строфическая организация авсений обусловлена местоположением припева в строфе и соотношением его временных пропорций со смысловым стихом. Существуют три типовые группы строфической организации: 1) с припевным словом в начале строфы; 2) с припевным словом в конце строфы; 3) с припевным словом, появляющимся только в начале поздравления, текст которого затем разворачивается по принципу однострочности (см. пример 2).

Наибольшее число авсений относится к первой типовой группе, имеющей следующие разновидности: 1) ПА (см. примеры 7б, 13); 2) ппА (см. примеры 1а, 3); 3) ППА (см. примеры 4 и 9). Временные пропорции подгрупп ПА и ппА идентичны — 8 — с внутренним делением соответственно на 4+4 и 2+2+4.

Второй тип строфической организации встречается реже. Можно выделить следующие подгруппы: 1) АП (см. пример 5); 2) Апп (см. пример 10); 3) АПП (см. пример 14); 4) АБП (см. пример 8); АБПП (см. пример 16). В двух последних подгруппах форма мелодической строфы соответственно ААБ и ААББ.

У некоторых исполнителей наблюдалось стремление окончить песню припевными словами, образующими, таким образом, как бы форму высшего порядка — ПА...П.

Четырехмерность припевного слова переносится на ритмоструктуру текста и является организующим началом. Часто припев расчленяет стиховую строку¹:



Совмещение же двух четырехсложных полустихов в едином восьмимерном построении встретилось нам только один раз (см. примеры 4 и 14)²:

¹ Зап. в 1971 г. в с. Орехово Спасского р-на от А. И. Демочкиной (1934 г. р.).

² Зап. в 1973 г. в д. Китово Касимовского р-на от А. С. Акмочкиной (1894 г. р.), В. Ф. Анискиной (1904 г. р.), Е. З. Дремучкиной (1901 г. р.).

14.

♩ = 108

Жи-вут лю-ди Бо-га-ты-е. Та- у- се-нь, та- у- сень!

Гре-буть день-ги ло-па-та-ми. Та- у- се-нь, та- у- се-нь!

В последнем случае восьмимерность припева (счетное время — восемь четвертей), возникшая из-за повторения трехсложного припевного слова, составляет контраст с восьмимерностью восьмисложного стиха (счетное время — восемь восьмых). Смысловый текст исполняется как бы скороговоркой. Характерно, что контрастность ритмики смыслового стиха и припева обнаружена в произведениях со строфической формой АПП, бытующих только в д. Китово Касимовского района¹. Возможно, что к ритмическому и слоговому дроблению четырехсложника смыслового стиха привело неосознанное стремление исполнителей к сохранению трехстрочной строфической формы, типичной для традиции этой деревни, и характерной для этой формы временной величины (4+4+4).

В мелодике новогодних поздравительных песен наиболее часто встречается следующая попевка (с вариантами):

15.

1) Ав - сень, ав - сень!

2) Ав - сень, ав - сень!

3) Та - у - сень!

¹ В д. Китово нами записано от нескольких ансамблей исполнителей четыре примера новогодних поздравительных песен с разными текстами и одинаковой организацией мелодико-текстовой строфы.

2а)  Та - у - сень!

3)  Ав - сень, ав - сень!
Та - у - сень!

4)  Ав - сень, ав - сень!
Та - у - сень!

4а)  Та - у - сень, та - у - сень!

5)  Ав - сень, ав - сень!

6а)  Та - у - сень, та - у - сень!

6)  Ав - сень, ав - сень!

6а)  Та - у - сень, та - у - сень!

Она свойственна и двухсложному припеву (см. пример 15, строки 1 и 1а), и трехсложному (строки 2 и 2а). При восьмимерном припеве та же попевка может появиться в увеличении (строки 4 — 6).

Связанная с речевой интонацией, попевка такого рода наиболее характерна для одномотивных авсений, в которых часто соответствует одной строке текста. Реже она появляется в песнях с более развитой мелодико-текстовой строфой, причем не только на припевных словах, но и в смысловой части строфы.

В рязанских авсениях господствуют два основных типа звуко-рядов: звуко-ряд, имеющий в основе ангиметонную ладовую ячейку (см. пример 16а), и звуко-ряд, основу которого составляет тетрахорд в объеме кварты (см. пример 16б):



И тот и другой тип имеют тенденцию к расширению. В первом типе оно происходит за счет проходящей или вспомогательной II высокой ступени. Во втором, особенно при хоровом исполнении, звукоряд расширяется до семиступенной диатонической гаммы.

Обзор рязанских новогодних песен заставляет нас вспомнить вывод Квитки, сделанный более тридцати лет назад на основании ограниченного материала, о наличии «рязанско-средневожского типа святочных величальных песен»¹.

Основополагающую роль в рязанских авсенях играет припев; в нем сконцентрированы основные признаки жанра, его четырехмерность влияет на построение строфы в целом. В припеве заключены также мелодические интонации, характерные для новогодних песен. Закрепленные мелодические формулы не помешали возникновению многочисленных мелодических вариантов одного текста, но привели к созданию определенного мелодико-ладового комплекса, свойственного этому жанру.

М. Самоковлиева
(Болгария)

ТИПЫ ОБРЯДОВЫХ ПЕСЕН СЕВЕРНОЙ БОЛГАРИИ И ИХ ПАРАЛЛЕЛИ В УКРАИНСКОМ И БЕЛОРУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Одна из самых больших музыкально-диалектных областей Болгарии — это Северная Болгария. Она занимает всю Мизию — от реки Тимока до Добруджи. В Северной Болгарии записано большое количество народных песен. Только в четырех больших сборниках Васила Стоина² опубликовано около 10 000. Этот исключительно богатый фольклорный материал полностью не исследован. Обусловлено это тем, что он слишком разнороден и разнообразен, что связано с частыми переселениями отдельных групп из близ-

¹ Квитка К. В. О зимних и весенних обрядовых песнях, исполнявшихся при поздравительном обходе дворов, с. 59.

² См.: Стоин В. Народные песни Северо-Западной Болгарии (от Тимока до Вита). София, 1928; Народные песни Средней Северной Болгарии (от Вита до Янтры). София, 1931; Народные песни Северо-Восточной Болгарии. Т. 1. София, 1962. Т. 2. София, 1973.

лежащих областей, а также наличием большого числа переселенцев из Беломорской Фракии, Чирпанского и Харманлийского районов и др.

Основная задача настоящей статьи — определить отдельные типы некоторых обрядовых песен, в частности колядок, закличек дождя и русальных песен, и установить некоторые родственные черты их с украинскими и белорусскими обрядовыми песнями¹. Классификация материала осуществляется на основе жанровой принадлежности песен. В границах каждого жанра устанавливаются отдельные песенные типы.

Песенный тип определяется нами слогосчетной структурой стиха. Внутри типа различаются разновидности А-1, А-2 и т. д., которые возникают в результате расширения стиха путем повторения какой-нибудь его части или прибавления регулярно повторяющихся припевов или припевных слов. В границах каждого песенного типа, кроме структуры стиха, рассматриваются строение песенной строфы, наиболее характерные конфигурации обобщенного слогового ритма, а также метrorитмическая, мелодическая и ладовая структура напева.

Рассмотрение песенных типов дает картину наиболее характерных песен, распространенных в Северной Болгарии.

Колядки. В упомянутых сборниках В. Стоина представлено 859 колядок. Они отличаются большим метрическим разнообразием словесных текстов. Большинство из них объединены в следующие типы.

Тип А-1 (256 песен) — колядки, основанные на восьмисложнике с цезурой после четвертого слога (4+4). Строфа некоторых из них состоит из смыслового стиха и припева, который повторяет метрическое и слогоритмическое строение смыслового стиха²:



Мелострофа большинства таких песен образована из двух мелодических строк. Преобладают размеры $\frac{5}{16}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{8}{8}$ и $\frac{2}{4}$. В основе большинства песен этого типа лежат следующие конфигурации обобщенного слогового ритма:



¹ Территориального распространения рассматриваемых типов мы не касаемся, так как оно является предметом специального изучения в другой нашей статье. — Болгарский фольклор 1978, кн. 4, с. 15—33.

² Народные песни Северо-Западной Болгарии (от Тимока до Вита), № 20; см. также № 25, 44, 51 и др.

$\frac{7}{16}$		Пис - на -		ли са		до два		слав - но	$\frac{28}{8}$		сл				
$\frac{6}{16}$		По - фа -		ли се		фа -		лен		ю -		нак	$\frac{32}{8}$		сл

У колядок этого типа — узкий звуковой объем, чаще терцовый и квартовый. Встречается вводный тон, отстоящий на большую секунду от заключительного тона. Ладовая основа диатоническая. Преобладают эолийский тетрахорд и пентакхорд. Хорошо представлены ионийский и фригийский лады. Функцию главного предцезурного тона в мелодии выполняют I, VII или III ступени.

Тип А-2 (159 песен) объединяет колядки, основанные на двенадцатисложнике-восьмисложнике с прибавленным к нему припевом из 4 слогов («коладе ле») — 4+4+4¹:

3. $\text{M.M.} = 300$

За - же - ни се све - ти Па - вел, ко - ла - де ле,
за - де - вой - ка дре - но - пол - ка, ко - ла - де ле.

Мелострофа, как правило, двухстрочна. Наиболее типичны следующие конфигурации обобщенного слогового ритма:

$\frac{4}{16}$		За - же - ни се		све - ти		Па - вел,		<u>ко - ла - де ле</u>	$\frac{27}{12}$		сл		
$\frac{5}{16}$		За - гу - чал		ми сия		бел		гъ - льб,		<u>ко - ле - де ле</u>	$\frac{30}{12}$		сл
$\frac{2}{4}$		Из - рас - ло		ми		тън - ко		дръв - че,		<u>ко - ле - де ле</u>	$\frac{12}{12}$		сл

В песнях с размером $\frac{9}{16}$ мелодические строки трехтактовые, с размером $\frac{5}{16}$ и $\frac{2}{4}$ — шеститактовые. Амбитус песен узкий — квартовый и квинтовый. В границах этого звукового объема оформляются преимущественно эолийские тетрахорды и пентакхорды. Реже представлены ионийский и фригийский лады, а также звукоряд с увеличенной секундой между II и III ступенями (так называемый макам хиджас). В некоторых мелодиях появляется неустойчивая II ступень, приводящая к колебанию между эолий-

¹ Народные песни Средней Северной Болгарии (от Вита до Янтры), № 121; см. также № 131, 157, 317 и др.

ским и фригийским ладом. Заключительный тон первой мелодической строки — I, IV или VII ступени.

В песнях типа В (47 песен) стихотворная строка десятисложная (5+5). В некоторых песнях вторая строка в строфе является припевной¹:

5. М.М. ♩ = 110

Спро-вни-на-ла-се-мо-ма-чер-ки-ня-

«Сла-па-тай-те-бе, те-бе, гос-па-ди!»

Мелострофа состоит из двух мелодических строк. Размеры их — $\frac{2}{4}$, $\frac{5}{16}$ и $\frac{3}{4}$. Типична только одна характерная для всего типа конфигурация обобщенного слогового ритма:

6.

$\frac{2}{4}$	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	$\frac{12}{10}$	♩												
	С	л	а	в	ь,	с	л	а	в	ь,	с	л	а	в	ь	д	р	у-	ж	и-	н	а	сл		
$\frac{3}{4}$	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩	$\frac{12}{10}$	♩												
	С	п	р	о-	в	н	и-	н	а-	л	а	с	е	м	о-	м	а	ч	е	р-	к	и-	н	я	сл

Преобладает эолийский лад, реже встречаются ионийский и дорийский лады. Песни с увеличенной секундой не записаны. Функцию главного заключительного тона в мелодии чаще выполняют I, III или IV ступени.

Наиболее широко этот тип распространен в Поповской, Русенской и других областях Северо-Восточной Болгарии, а в Северо-Западной и Средней Северной Болгарии встречаются только отдельные образцы.

Заклички дождя. В упомянутых сборниках В. Стойна опубликованы 123 песни — заклички дождя. В зависимости от слогосчетной структуры словесных текстов они объединены в следующие песенные типы.

Тип А-1 (15 песен) в своей основе имеет семисложную строку вида 4+3. В некоторых вариантах встречается характерный для всей Болгарии припев: «Дай, боже, дъш, дай, боже, дъш»².

7. М.М. ♩ = 88

Пен-пе-ру-де-о-де-ше, на-бо-га-се-мо-ле-ше:

¹ Народные песни Северо-Восточной Болгарии, т. 1, № 78; см. также № 215 и № 217.

² Народные песни Северо-Западной Болгарии (от Тимока до Вита), № 856, см. также № 860, 863 и др.



Другие варианты этого типа оформлены без припева и состоят из двух семисложных стихов. Каждому стиху соответствует одна мелодическая строка. Размеры мелодии — $\frac{5}{16}$ и $\frac{7}{16}$. Моделирование обобщенной ритмики дает следующие наиболее типичные формулы:



Мелострофа состоит из двух четырехтактовых мелодических строк. В ее основе лежит эолийский дихорд, трихорд или тетрахорд с вводным тоном. Функцию главного предцезурного тона выполняют I и II ступени.

Варианты с припевом мелодически трехстрочны. Первая и вторая мелодические строки соотносены со смысловым стихом, третья — с припевом. Мелодии записаны в размере $\frac{7}{16}$, $\frac{8}{16}$, $\frac{9}{16}$ и $\frac{2}{4}$. Звуковой объем узкий, а ладовая основа та же, что и в вариантах без припева. Основные предцезурные ступени — I, VII и II.

Тип А-2 (68 песен). К этому типу относится самое большое число закличек дождя в Северной Болгарии. В их основе лежит цезурованный семисложник с повторенным трехсложным сегментом — 4+3+3 слога. Припевы или припевные слова отсутствуют. Чаще всего встречаются размеры $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{16}$ и $\frac{7}{16}$. Мелострофа двухстрочна, трехстрочна и четырехстрочна. Ладовая основа разнообразна. Одинаковое распространение имеют эолийский и ионийский тетрахорд (или пентахорд), фригийский и дорийский лады, а также лад с увеличенной секундой. Функцию главного предцезурного тона в мелодии чаще всего выполняет I ступень¹:



¹ Народные песни Средней Северной Болгарии, № 521; см. также № 524, 557, 562 и др.

Тип В (25 песен) имеет в своей основе двенадцатисложник с цезурой после шестого слога (6+6)¹:



В песнях этого типа припевы отсутствуют. Мелострофа двухстрочна. Чаще всего встречаются размеры $\frac{5}{16}$ и $\frac{2}{4}$. Типовые конфигурации обобщенного слогового ритма имеют следующий вид:



Ладовая основа диатонична: присутствуют эолийский лад, фригийский лад и макам хиджас. Функцию главного предцезурного тона выполняют I или VII ступень в песнях Средней Северной Болгарии и IV или III ступень в песнях Северо-Восточной Болгарии.

Русальные. Эти песни — а их в указанных сборниках всего семь — интересны для нас тем, что встречаются как в украинском, так и в белорусском фольклоре. Для украинцев и белорусов праздник семик, как и песни семицкой недели, связан с почитанием матери-земли и молодой растительности в период ее наиболее пышного цветения². У болгар во время русальной недели народ посещает лечебные источники и собирает лечебные травы. Русальная неделя как определенный период года для лечения — чисто болгарская традиция, сохранившаяся с древности³.



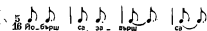
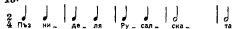
Записанные в Северной Болгарии русальные песни имеют либо восьмисложную (4+4), либо двенадцатисложную (6+6) структуру стиха. Припевы отсутствуют. Оба типа песен имеют свои характерные ладоинтонационные признаки, трихордную и тетрахордную минорную ладовую основу и следующие ритмические конфигурации:

¹ Народные песни Северо-Восточной Болгарии, т. 2, № 461; см. также № 458 и 459.

² Бачинская Н., Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. Хрестоматия. М., 1974, с. 21.

³ Народные песни Северо-Западной Болгарии (от Тимока до Вита), № 441; см. также № 439 и 442.

13.



Мелострофа двухстрочна. В качестве главного предцезурного тона чаще всего встречается I ступень.

Сопоставление болгарского музыкального фольклора с фольклором восточных славян неоднократно проводили как советские, так и болгарские музыковеды. Доказано, что совпадения наблюдаются и в мелодике, и в ритмике, и в поэтической образности, то есть имеют глубоко закономерный характер. Наиболее интенсивно в этом аспекте исследовались колядные песни, представленные самым большим среди обрядовых песен количеством записей. Сравнительные исследования, выполненные К. Квиткой, Ф. Рубцовым, Н. Кауфманом и др., касались вопросов, связанных с тематикой, способом исполнения, мелодическим и ритмическим строением колядных песен, с влиянием на них церковной музыки. В этой работе мы проследим только распространение рассмотренных выше типов североболгарских колядных песен в календарном цикле украинцев и белорусов.

Как показывают записи украинских и белорусских песен, болгарский колядный песенный тип А-1, в основе которого лежит восьмисложник вида 4+4, широко представлен в украинских щедровках и белорусских колядках (см. пример 15). Для них характерен более широкий звуковой объем, более короткие припевы и преобладание трехдольного размера. Типичный для Украины припев «Щедрий вечір, добрий вечір» близок к распространенному по всей Болгарии рефрену «Ой коледо, мой коледо». Его слогоритмическая форма встречается и в североболгарских колядных песнях:

14.



Характерная для белорусских колядных песен ямбическая форма слогового ритма может рассматриваться как разновидность ритмической формы северо-восточных болгарских колядных песен (см. пример 2). В украинских колядных песнях припев обычно расположен в начале строфы, а в белорусских, как и в болгарских, после смыслового стиха. Несмотря на указанные различия, близость в области ритмического строения очевидна¹:

¹ Народные песни Северо-Восточной Болгарии, т. 2, № 142; Сб. Харькова, № 95; 200 белорусских народных песен. М., 1958, т. 3, № 170. Запись Г. Ширмы.

15. ВОЛГАРСКАЯ

Раз - сяр - ди се лу - до мла - до,
ей ко - ла - де ле, мой ко - ла - де ле.

УКРАИНСКАЯ

Щед-рый ве - щір, доб-рый ве - щір, добрым лю - дям на весь ве - щір,
в я зна - ю, що пан до - ма, си - дит со - би ки - неч сто - ло.

БЕЛОРУССКАЯ

Узы шло, улы шло, тры мя - ся - цы, гай ка - ля - да, ка - ля - да.

Значительное распространение среди белорусских колядных песен имеет болгарский колядный тип А-2 со структурой стиха 4+4+4. Для украинских колядок и щедровок он не характерен. По ритмической структуре к североболгарским колядным песням особенно близки те белорусские песни, которые имеют ямбическую форму обобщенного ритма ¹:

16 а) М.М. $\frac{2}{4}$ = 64

Сут - рині ра - но вьє ни - де - ля, ко - ле - до ле,
сьє мьт - ли - ца бо - сьл - ко - ва, ко - ле - до ле.

б)

Не кур, не вей, мя - ца - ли - ца, гай ка - ля - да.

¹ Народные песни Северо-Восточной Болгарии, т. 1, № 211; 200 белорусских народных песен, т. 3, № 165.

Наиболее широко среди украинских и белорусских колядных песен представлен тип В со стихом вида 5+5 слогов. По мнению К. Квитки и В. Елатова, это самый характерный ритмический тип для украинских и белорусских колядных песен. Наоборот, в Северной Болгарии к этому песенному типу относится всего 9% всех записанных колядных песен. На Украине и в Белоруссии песни колядного типа В характеризуются более широким звуковым объемом, более развитыми мелодиями с элементами протяжной формы, в большинстве случаев в мажорных ладах — ионийском и миксолидийском. Хотя близкие мелодические и музыкально-ритмические варианты между североболгарскими песнями, с одной стороны, и украинско-белорусскими, с другой, отыскать нелегко, некоторые общие черты наблюдать все же можно — и в мелодическом рисунке, и в каденциях, и в поэтических текстах.

Заклички дождя типа А-1 у восточных славян звучат обычно в размере $\frac{2}{4}$ и в узком звуковом объеме¹:

17.

Дож-днн, дож-днн, пе-ре-стань! Я по-е-ду на рос-стань
бо-гу мо-лнть-ся, ца-рю по-кло-ннть-ся.

Здесь, в отличие от североболгарских песен, обращение типа «Дождик, дождик» встречается в первой строке. Мелодия речитативна и построена на дихорде. Преобладающую ритмическую схему этих песен можно рассматривать как разновидность ритмической конфигурации в аналогичных североболгарских песнях (ср. с примером 8):

18.

1. Дожд-днн, дож-днн, пе-ре-стань

$\frac{8}{7}$ сл

Заклички дождя типа А-2 у восточных славян не встречаются, зато заклички типа В имеют широкое распространение. Как и в типе А-1, первая строка здесь содержит обращение к дождю²:

19.

1. Дожд-днн, дож-днн, пу-шя, ле-днн те-бе гу-шн,
2. Да-днн те-бе лож-ку, хлв-бай по-нам-нож-ку!

¹ Запись А. Волковой.

² Бачинская Н., Попова Т. Указ. соч., с. 23.

Ритмическая конфигурация аналогична североболгарской, но дана в уменьшении.

Русальные песни украинцев и белорусов бывают трех типов: восьмисложные (4+4), десятисложные (5+5) и двенадцатисложные (6+6). В некоторых вариантах встречаются припевы. В заключение приведем весьма близкую болгарской песне мелодическую параллель — белорусскую русальную песню (ср. примеры 12 и 20)¹:

20.



Указанные общие черты еще раз показывают генетическое родство между болгарскими, украинскими и белорусскими обрядовыми песнями. Типологическая общность их не случайна. Хотя одинаковые мелодии не обнаруживаются, но сходство строения стиха и ритмических моделей, близкая интонационная основа и пр. дают основание предполагать, что многие обрядовые песни имеют общий прототип, восходящий к древней славянской музыке.

Выявление общих структурных признаков в болгарских и восточнославянских народных песнях поможет определить общеславянские черты в болгарском музыкальном фольклоре, в котором, кроме славянских наслоений, есть фракийские, праболгарские, тюркские и другие музыкальные особенности. Отдельные болгарские музыкальные образцы восполняют некоторые недостающие звенья в общей системе славянского фольклора.

Л. С. Мухаринская, Т. С. Якименко

К ИЗУЧЕНИЮ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТИПОЛОГИИ НАРОДНЫХ БАЛЛАД

Судьбами славянской народной баллады К. В. Квитка интересовался на протяжении всей своей жизни². Чем объясняется напряженный, неугасающий интерес к однажды затронутой облас-

¹ Елатов В. Песни восточнославянской общности. Минск, 1977, с. 139.

² К этой сфере относятся его исследования о песне «Коло млина калина, там удова ходила» (1917); «О происхождении русской песни «Про татарский полон» (1924) — рецензия на книгу А. Финагина «Русская народная песня»; «Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем» (1926); «Українські пісні про дітозгубницю» (1927); а также и более поздние рукописи: «Русские баллады о воеводе и пленнице», «Белорусские и украинские обрядовые песни и баллады», «Напевы белорусских обрядовых песен и баллад», «Польская баллада» и, наконец, наиболее обобщающая — «Баллады», ныне хранящаяся в кабинете народной музыки Московской консерватории.

ти? Прежде всего своеобразным положением баллады в песенном фольклоре любого славянского народа, спецификой, отличающей ее от других жанров.

Поэтические тексты баллад отчетливо группируются по сюжетам, образуя в каждом национальном фольклоре плотные массивы однородных построений, варьирующих один всюду отчетливо узнаваемый основной инвариант. Напевы же, как может показаться на первый взгляд, такой группировке не поддаются: обнаруживаются существенные различия не только при сравнении образцов балладного творчества разных народов, но и внутри каждой национальной традиции, и не только при сопоставлении различных исторических пластов национального фольклора, но также и внутри них!

Этот столь привычный момент характеристики мелоса баллад, являющийся в наши дни отправной точкой любого балладоведческого исследования музыковеда, не абсолютен. Практика показывает, что в некоторых случаях мы все-таки сталкиваемся с повторяемостью балладных напевов. Указания на такие явления встречаются в литературе, но без объяснения причин; судя по отдельным замечаниям, встречающимся у различных авторов, предположения о генезисе этого явления весьма различны.

Одним из примеров повторяемости балладного напева является сходство древней по происхождению песни о Гильдебранте¹ с напевом героических сказаний о нибелунгах (где прикрепление группы однородных по жанровой функции поэтических текстов к обобщающему героическому напеву подразумевается в силу самой жанровой функции древних родоплеменных напевов). В той же книге Г. И. Мозера, на которую ссылается Квитка², имеются и другие аналогичные примеры использования типовых мелодических образцов в старинных немецких героико-эпических песнях эпохи средневековья и Возрождения, образования новых мелодий героического характера — вариантных ответвлений от основного мелодического ствола, семантическая функция которого остается неизменной и определяющей (Квитка, т. 2, с. 124).

В тех случаях, когда дело касается сюжетов и напевов иного стиля, потребуется, по-видимому, и другое объяснение явления. Определяющая функция напева связана в балладе уже не с отношениями, отраженными в родоплеменном эпосе, и даже не с установлениями рода и племени в героическую эпоху более позднего «дружинного» эпоса на пороге возникающего феодализма, а с событиями жизни семьи и отдельной личности.

Квитка не проходит мимо и более частных указаний Мозера. Анализируя группы различных напевов, связанные с балладным сюжетом о татарском полоне (теща в плену у зятя), он специально останавливается на любопытном случае: исполнитель Д. За-

¹ В анализе этой песни Квитка частично опирается на Иоахима Мозера и его книгу об истории немецкой музыки (см.: Квитка, II, с. 124—125).

² Moser H. I. Geschichte der deutschen Musik. Stuttgart u. Berlin, 1926, Bd. I, S. 241—243.

гула, от которого был записан близкий вариант известной мелодии, утверждал, что в его родном селе на Буковине на этот же напев поются и «другие эпические песни, например о вдове и ее сыновьях-разбойниках, о Довбуше» (Квитка, т. 1, с. 66). Продолжая исследовать этот случай, Квитка ссылается на О. Кольберга. Оказывается, в Покутье (в соседнем с Буковиной этнографическом районе Галиции) эпические песни турецко-татарских времен, например о поединке с турком из-за жены, о продаже сестры турку, тоже не имеют специальных напевов, но исполняются на мелодии разных эпических песен с восьмисложной структурой стиха (Квитка, т. 1, с. 66).

Но не только родственные друг другу исторические балладные сюжеты, связанные с воспоминаниями о периодах военного лихолетья, допускают присоединение к различным поэтическим текстам однородных напевов, развившихся из одного корня. Сходные явления можно обнаружить также и среди баллад различных сюжетных циклов, связанных с жизнью отдельной семьи.

Внимание исследователя постоянно привлекал цикл баллад различных славянских народов об уехавшем из дому воине, королевиче, жена которого в его отсутствие принесла ему дитя, а сама скончалась. Квитку волновало здесь все: и глубоко прочувствованная горестная жизненная ситуация, и многообразие поэтических приемов, строгость, отшлифованность стиховой структуры, развитой напев, весьма родственной русской балладе «Как за речкою, да за Дарьею». Но если по мелодическому контуру он действительно очень напоминает балладу «Про татарский полон», то по структуре поэтического текста, проникнутого глубоким лиризмом, напоминает, скорее всего, как подчеркивал сам Квитка, группу великорусских лирических песен типа «Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет» или же «Садил чернец черемуху, садил, поливал» (4+4+5 слогов)¹.

По мере углубления в изучаемую тему круг наблюдений исследователя становился все шире, позволяя ему ориентироваться в балладах разного типа: исторических, как бы «всенародных» по содержанию; бытовых (в том числе воинских) — о воеводе и пленнице, о соперничестве двух братьев, столкнувшихся на узенькой дорожке; типично женских и девичьих о девушке-беглянке, о матери-детоубийце, о дочке-горюше, обернувшейся зязюлечкой-кукушечкой и прилетевшей на крылышках к родному дому.

Сопоставляя друг с другом их, казалось бы, несходные мелодии, Квитка пришел к важному заключению: между многими балладными напевами славянских народов, независимо от их принадлежности к тем или иным сюжетным циклам, существуют тем не менее глубинные связи, позволяющие уловить объединяющие их черты ритмической структуры, сходства композиционного строения текста и напева, иногда мелодического сходства зачинов и заключительных оборотов.

¹ ГЦММК, ф. 275, № 1, ед. хр. 6186, л. 15.

На вопросе о происхождении подобных специфических стилизованных особенностей — были ли они унаследованы от каких-либо жанров-предшественников или же откристиализовались позднее в процессе взаимодействия циклов — Квитка не останавливался. Но он настойчиво указывал на существование нескольких групп исторически сложившихся мелодико-ритмических и собственно структурных типов славянских балладных напевов: «При чрезвычайном разнообразии напевов баллад, некоторое их количество выделяется в особую стилистическую группу, которую мы имеем право считать [группой] балладного типа»¹.

Постоянно исследуя широко разветвленные группы «сюжетов» (не поэтических, а ритмомелодических) балладного творчества различных народов, Квитка неизменно и с настойчивым интересом обращался к белорусской балладе и балладному мелосу (см. отдельные его балладоведческие работы в сноске на с. 111).

С точки зрения типологии балладных напевов подобная направленность его интересов глубоко оправдана, прозорлива.

К сожалению, при жизни Квитка не смог увидеть опубликованные позже белорусские варианты столь заинтересовавшего его сюжета о Каролинке, как и варианты его характерного напева, в иных случаях еще более близкие балладе «Про татарский полон», чем указанные им первоначально.

В белорусском мелосе много и других «доказательств» и «аргументов», подтверждающих типизацию балладных напевов!

Исследовательница истории и поэтики белорусских народных баллад Л. М. Соловей справедливо пишет: «Белорусские баллады зародились в недрах обрядовой поэзии в очень давние времена, вероятно, в переходный период от первобытно-общинного к феодальному строю»². Следы зарождения и первоначального формирования баллады «в недрах обрядовой поэзии» наиболее отчетливо сохранились до наших дней в древнейшем слое белорусских народных баллад, приуроченных к земледельческому народному календарю, его обрядам и обычаям. Особенно ярко проявляются типологические стиливые закономерности в календарных балладных напевах, характеризующихся выраженными жанровыми и локальными особенностями.

В отличие от подмеченных Квиткой структурных и ритмических общих черт балладных напевов, образующих специфические ее типы в общеславянском масштабе, в белорусском древнейшем песенном слое принадлежность напевов к той или иной стиливой и собственно локальной традиции определяется не столько ритмом или композиционным строением напева, сколько всем его ладоинтонационно-ритмическим комплексом, а иногда и ладоинтонационным складом по преимуществу.

¹ ГЦММК, Квитка, ф. 275, № 1, ед. хр. 6186.

² Салавей Л. М. Беларуская народная балада. Мінск, Навука і тэхніка, 1978, с. 54.

«Балладный субстрат» в белорусском раннеклассическом календарном слое — явление исконное и глубоко типичное для песенной культуры народа. Традиция балладного песнетворчества оставила свой яркий след в календарном фольклоре самых разных местностей республики. Но, пожалуй, наиболее полно она сохранилась в северных районах Белоруссии, где вплоть до сегодняшнего дня в активном репертуаре народных певцов стойко удерживается достаточно обширный по своим масштабам цикл календарно приуроченных трагически-назидательных песен-баллад, отличающихся календарной музыкальной стилистикой.

Будучи совершенно органично «впаянными» в массив севернобелорусской календарной песенности, данные баллады по содержанию не связаны непосредственно с производственной, земледельческой тематикой. По своим сюжетам некоторые из них перекликаются с давними поверьями — они взаимосвязаны с поэтической типологией баллад, известных многим славянским народам и составляющих в их фольклоре также наиболее древний пласт — мифологических баллад-загадок и др.

Своеобразие баллад, бытующих в белорусском календарном песенном слое, проявляется в генетическом сходстве их напевов с типовыми календарными напевами, традиционными для той или иной местности. Балладам свойственна не только совершенно бесспорная связь с календарными жанрами, но и очевидная мелодическая «привязанность» к соответствующим разножанровым ладоинтонационным формулам, традиционным для того региона, где бытуют календарные по своему функциональному назначению баллады.

Данная черта показательна для песен-баллад самых разных уголков Белоруссии. Так, в приуроченных к весне балладах белорусского севера часто встречается типовая «вясенная», подчас своеобразно модифицированная ладомелодическая формула:

1.



Эта классическая для «вясенных» напевов севера терцовая структура распространена в весеннем календарном фольклоре ряда районов данной зоны Белоруссии, охватывая, в частности, территорию Мядельского района Минской области, а также Верхнедвинский, Шарковщинский, Миорский, Полоцкий, Ушачский, Лепельский, Толочинский районы Витебской области. Иногда традиционная терцовая основа напева оказывается в балладной песне как бы разомкнутой за счет присоединения на концах фраз протяжного «каданса-зова»¹:

¹ Запись Л. С. Мухаринской в 1947 г. в д. Тясты Верхнедвинского р-на Витебской обл. См. также: Антологія беларускай народнай песні, другое дапоўненае выданне. Укладанне, прадмова і каментары Г. Цітовіча. Мінск, 1975, № 43.

2.

А на мо_ ры дзяў_чы_неч_ка бель бя_ лі_ ла,
а на мо_ ры дзяў_чы_неч_ка бель бя_ лі_ ла.

В других случаях, напротив, напевы весенних баллад очень устойчиво сохраняют признаки терцовой организации, хотя включение в процесс интонирования новых, развивающих мелодию факторов нередко приводит к расширению терцовых конструкций, модифицируя их¹:

3.

А ў_чыс_тым по_ лі пад бе_ лай бя_ ро_ зай,
ў_чыс_ тым по_ лі пад бе_ лай бя_ ро_ зай.

Однако при любом варьировании ладовой формулы масштабы отклонения балладных напевов от основного «вясеннага» стереотипа не превышают обычной вариантности, и потому народные исполнители повсеместно относят эти баллады к таким песням, как «вясноўская песня», «вясна», «вясенная» и т. д.².

Як на доб_рым дзе_ раў_цы бог лі_сту ні даў,
як на доб_рым дзе_ раў_цы бог лі_сту ні даў.

Аналогичное явление наблюдается и в других районах Белоруссии: баллады, приуроченные к одному и тому же сезонному календарному песенному циклу в данной местности, неизменно характе-

¹ Запись Л. С. Мухаринской в 1947 г. в д. Таболки Верхнедвинского р-на Витебской обл.

² Запись Т. С. Якименко в 1974 г. в д. Таболки-Верхнедвинского р-на Витебской обл.

ризуются стилистически и типологически родственными (и даже тождественными) напевами.

В календарной традиции белорусского юга и юго-востока самым масштабным является цикл жатвенных баллад с характерным сюжетом «Волки-няньки». В его массиве, несмотря на значительное количество переходных, смешанных и гибридных интонационно-мелодических типов, отчетливо выделяются три основные группы напевов: напевы малотерцового типа (с субквартой), представляющие образцы «жніўнага» мелоса древнейшей традиции, ангемитонные и тетракордные различной организации¹:

5а) Не спеша

За жа-ла-ся ма-ло-доч-ка, на дзіцяц-ка за-бы-ла-ся.
Прышоў мядзье-дзі-чак, — Па-ма-гай бог, ма-ло-доч-ка!
— Мядз-ве-дзік, май та-тач-ка, ко-лы-шы дзіця-точк... (а).
— Да я в рад жа но-лы-хо-ці, да бя-ю-ся ні во-дзя-ці.

1) Павольна

Як ад-даў мяне ба-цюш-ка до-дзі-кніць-ка за-муж.

2) Не спеша

ты кра-піў-ка ма-я, ты стры-ку-чань-ка-я,
ты сак-крух-нач-ка ма-я, ты лі-ху-чань-ка-я.

Все приведенные здесь варианты жатвенных баллад, бесспорно, характерны и ярко показательны для традиционной «жніўнай»

¹ № 5а зап. Л. С. Мухаринской в 1949 г. в д. Козуличи Кировского р-на Могилевской обл.; № 5б см. в сб.: Песні беларускага народа. Мінск, 1940, т. 1, № 32; № 5в зап. Л. С. Мухаринской в 1949 г. в д. Липиничи Буда-Кошелевского р-на Гомельской обл.

культуры юго-восточной части Белоруссии. Все они основаны на ладоинтонационных комплексах, типичных для целого ряда жатвенных напевов данной местности.

Напевы ангемитонной структуры являются принадлежностью преимущественно восточногумилевской традиции. Влияния этой песенной традиции прослеживаются в Оршанине — в живых, толочных и весенних напевах — и далее глубоко на северо- и юго-западе — в Верхнедвинщине (включая пограничье Псковщины) и Пружанщине (Брестская область)¹:

6а)



А ўсе лю-дзі дво-ру йдуць, я, мля-до, ня ду-ма-ю,



ая, лю-люшкі, лю-люшкі, я, мля-до, ня ду-ма-ю.

б)

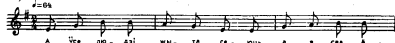


Як пай-ду я ка-ля ле-су блі-з,

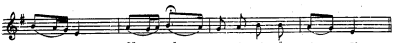


ка-ля зям-лі ніз-ка, як пай-ду я.

в)



А ўсе лю-дзі жы-те се-юць, а я сра-б,



го-ра. Ой, ой, а я сра-б го-ра.

г) Moderato



(-) Ой, што вяс-на, то вяс-на, чужыя жаніі тлуць крос-на.

¹ Пример 6а см. в сб.: Песні беларускага народа. Мінск, т. 1, № 28; № 66 зап. Л. С. Мухаринской в 1947 г. в д. Свольна Верхнедвинского р-на Витебской обл.; пример 6 в см. в кн.: Елатаў В. І. Ад песні да песні. Мінск, 1961, № 11; пример 6г см. в сб.: Шырма Р. Р. Беларуска народныя песні (у чатырох тамах). Мінск, 1962, т. 3, № 1.



Точно так же не выглядят чужеродными в «жніўным» массиве юго-востока Белоруссии и балладные напевы тетрахордового типа. Известно, что география распространения тетрахордовых напевов локальна, они не столь повсеместно бытуют на белорусской этнической территории, как, допустим, напевы терцовой структуры. Но для жатвенного мелоса Могилевщины и Гомельщины (особенно Буда-Кошелевского, пограничья Речицкого и Гомельского, а также Лоевского и Хойникского районов) такие напевы весьма характерны. Напев баллады «Ты крапіўка мая», структура которого определяется системой двух скрещенных тетрахордов (минорного и мажорного), образующих большесекундную переменность опорных тонов, относится к достаточно распространенным в певческой практике «жніва» Гомельщины.

Тенденция белорусских балладных напевов к интонационно-мелодической типизации подтверждается и материалом календарно-приуроченных баллад запада республики. Мелос баллад, бытующих в весеннем и купальском циклах данной местности, обнаруживает столь же органичную типологическую родственность мелосу собственно календарных песен данных циклов, как и в образцах северной и южной календарно-балладной традиций. Характерные для запада Белоруссии квинтовые (с заключением на терцовом тоне) весенние баллады, а также терцовые купальские — неотъемлемая принадлежность местной песенной культуры¹.



Как видим, белорусский балладно-песенный материал убедительно подтверждает предугаданное Квиткой существование типологически родственных напевов в самых разных сюжетах и циклах. Обнаружение подобного материала в произведениях раннетрадиционной фольклорной системы белорусского народного творчества позволяет противопоставить суждениям о несводимости баллад к единой типологии весьма существенные доводы.

Многokrатно описанное балладоведами явление сосуществования различных напевов внутри каждого сюжетного цикла баллад оказывается во многом поверхностным, не столь существенным признаком. Этот факт может быть легко объяснен многоликостью цикла баллад, функциональной разнонаправленностью различных его подразделений, глубокой связью их с самыми различными явлениями жизни.

¹ Шырма Р. Беларускія народныя песні (у чатырох тамах), т. 3, № 8.

Принципы закономерного сближения напевов различных сюжетных циклов, объединенных художественной традицией, гораздо яснее проступают в тех случаях, когда выявление их опирается на древнейшие воззрения народа на «истинное» и «неистинное», «должное» и «недолжное», на древние установления и нормы общественного поведения личности, отголоски которых до нас певческая практика.

При всем разнообразии сюжетных разновидностей балладных песен, распространенных в раннетрадиционной фольклорной системе белорусского севера, все они содержат в своей поэтической семантике один общий компонент. Календарно приуроченные балладные песни и в северобелорусском, и в общеполорусском балладном массиве выделяются тем, что основой их сюжетов является изображение не столько трагических ситуаций вообще (повествование о трагическом и конфликтном — общая черта всех балладных песен), сколько коллизий, прямо или косвенно связанных с нарушением нравственно-этических норм семейного быта. Наличие этой единой посылки определило возможность существования в различных календарных циклах балладных произведений нескольких сюжетных разновидностей, но глубоко единых по сути: все они разрабатывают тему семьи и тех нравственно-этических установлений, которые были выработаны общественной практикой в целях укрепления идейных устоев и моральных норм брака.

Своеобразная социально регулирующая роль трагических рассказов балладного типа позволяет говорить об известном сходстве их общественно-художественной функции. Но, в сущности, такую же социально регулирующую роль играли на протяжении многих веков и календарно-земледельческие циклы, если рассматривать их в совокупности социальной и эстетической сторон. Поэтому обращение народных певцов и певиц к земледельческим типовым напевам-формулам, хранителям живой традиции народа-земледельца, несущим на себе неизменный отпечаток принадлежности к этническому целому, вполне естественно.

Так же естественно и неизбежное формирование в древнейшем балладном пласте известного количества самостоятельных по мелодическому облику групп древних (может быть, даже родоплеменных!) напевов, характеризующихся внутри каждой группы высокой степенью ладоинтонационной и ритмической близости.

В рассмотренных нами разносюжетных образцах белорусского балладного творчества степень сближения-сливания отдельных напевов в устойчивые группы значительно большая, чем в исследованных Квиткой балладных мелодиях.

В изученном им обширном разномациональном европейском фольклоре длительного исторического периода — с XVII до XX столетия включительно — следы предполагаемого более древнего единства нескольких основных групп напевов во многом менее заметны, но не утрачены полностью. Их нужно подмечать и фиксировать. Если стилевое своеобразие такой группы напевов, определяемое, прежде всего, строением мелострофы, дополнительно ха-

рактируется несколько неожиданным внедрением рефрена-возгласа на гребне мелодической волны во второй половине строфы и если постоянство подобной структуры подтверждается достаточным количеством самостоятельных по значению образцов, то исследователь может быть уверен в родстве группы напевов, органичности комплекса, а также имеет право предполагать, что в основе его целостности лежат внутренние генетические связи¹.

Более того, Квитка стремился показать и подчеркнуть, что каждая такая группа родственных напевов обладает своими особенными, именно ей присущими чертами историко-стилевого развития и преобразования, способами ритмического и ладоинтонационного обогащения и даже — перехода одних структур в другие, более или менее им родственные².

Исследование явлений этого рода непременно должно учитывать исторически подтверждаемые закономерности развития всего комплекса взаимосвязанных напевов; анализ каждого отдельного образца не может быть оторван от его структурного типа.

Т. С. Шенталинская

О МЕЛОДИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЯХ НАПЕВА БАЛЛАДЫ «ПРО ТАТАРСКИЙ ПОЛОН»

В 1924 году была опубликована рецензия К. В. Квитки³ на книгу А. Финагина «Русская народная песня»⁴. Главное место в рецензии занимает критика главы «Эволюция народного песнетворчества и история русской песни», и прежде всего заявления Финагина, что песня «Про татарский полон» носит «следы татарщины» и, как другие песни времен татарского ига, «впитала в себя характерные восточные наигрыши и попевки».

Корректно и неопровержимо логично Квитка развенчивает это абсолютно неаргументированное положение, не подтвержденное ни конкретным музыкальным материалом, ни тем более его анализом. Однако, не останавливаясь на этом, ученый, исключая какое-либо татарское влияние на песню, блистательно доказывает ее славянское происхождение, опираясь при этом на анализ структуры стиха, слогового ритма и интонационного строя ее четырех вариантов.

Именно эта часть рецензии, посвященная вопросу происхождения русской песни-баллады «Про татарский полон», явилась ее ядром и поставила ее в один ряд со значительными научными работами Квитки. Здесь раскрывается научный метод, последова-

¹ ГЦММК, ф. 275, № 1, ед. хр. 6186, л. 15.

² Там же.

³ Музыка. Київ, 1924, № 1—3.

⁴ Финагин А. Ф. Русская народная песня. Пг., 1923.

тельно отстаиваемый ученым во всех его исследованиях и вытекающий из положения, что с точки зрения функционирования народная песня — это, во-первых, система взаимодействующих элементов музыкальной и поэтической речи, и, во-вторых, система вариантов.

Учитывая публикации и записи последних лет (в настоящий момент в нашем распоряжении имеется подборка из 25 мелодических вариантов баллады), необходимо дополнить исследование Квитки новыми наблюдениями, подтверждающими или уточняющими его выводы, открывающими новые стороны вариантного бытования баллады в России¹.

Типовые нормы структуры стиха, слогового ритма и ладоинтонационного комплекса русских вариантов баллады в публикациях Римского-Корсакова, Рубца и Стаховича² являются, по наблюдениям Квитки, характерными и для украинских народных песен.

Следуя от общего к частному, Квитка указывает сначала на интонационное родство русских вариантов с некоторыми другими украинскими песнями. В качестве мелодических параллелей русским вариантам баллады Квитка называет два украинских напева, в первом из которых³ отмечается сходство «не только конструктивного мелодического принципа, но и звукоряда» (Квитка, т. 1, с. 64), а во втором⁴ — близость мелодического рисунка «особенно русскому варианту в записи А. Рубца» (там же).

Среди украинских песен можно найти немало других мелодических параллелей. Вообще можно утверждать, что типичный для интонационной структуры первого предложения целого ряда русских вариантов баллады квартовый зачин с последующим заполнением терции (см. пример 1) характерен для многих украинских песен. Это сходство проявляется и в приведенных примерах, и в других песнях, записанных Квиткой на Полтавщине и в Киевской области, то есть в центральной Украине⁵.

1.



Современные записи также подтверждают распространенность и устойчивость в данном регионе ладоинтонационного комплекса, присущего русским вариантам баллады «Про татарский полон».

¹ Подробное морфологическое описание баллады на основе всех имеющихся в нашем распоряжении вариантов дано в нашей статье «Типология русских вариантов баллады «Про татарский полон» (готовится к печати в изд-ве «Советский композитор»).

² Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. М., 1877. № 8; Сборник русских народных песен. Сост. А. Рубец, Спб., 1875, № 8; Стахович М. А. Собрание русских народных песен. М., 1854, тетр IV, № 2.

³ Квитка К. Українські народні мелодії. Етнографічний збірник Українського наукового товариства. Київ, 1922, ч. 2, № 585.

⁴ Квітка К. Українські народні мелодії, № 290.

⁵ См.: Українські народні мелодії, № 180, 228, 290, 349, 377, 402, 585, 680.

Так, в 1976 году в Киевской области была записана песня, мелодический контур которой полностью совпадает с вариантами баллады в публикациях Стаховича и Римского-Корсакова¹.

2. *Moderato*

По-на-ну я ло-бе-ді до Ду-на-ю, до но-ди. Ой, до-ля мо-я, до Ду-на-ю, до во-ди.

Следует заметить, что варианты баллады, имеющие мелодическое сходство с украинскими напевами и начинающиеся характерным квартовым ходом, записаны в России не повсеместно, но главным образом в южнорусских местностях — в Калужской (Рубцом) и Орловской (Стаховичем, Римским-Корсаковым) губерниях, Волгоградской области².

Существует свидетельство о бытовании на Украине сходного напева с текстом другой повествовательной песни — баллады о королевиче³. Устойчивость связи напева с балладой о королевиче подтверждается записью, сделанной нами в 1966 году на Чукотке от потомков русских землепроходцев и первопоселенцев⁴.

3. *Умеренно*

По-е-кал наш ко-ро-ле-вич от слу-мбы до-мой, По-ста-вил наш ко-ро-ле-вич свой бе-лый ше-тер.

Интонационное и ритмическое сходство первого предложения этого напева с указанными вариантами баллады «Про татарский полон» не требует комментариев, хотя дальнейшее мелодическое развитие уже значительно отличается от них, а ритмическая форма в целом тождественна другой известной русской песне — «Калинушка с малинушкой».

Возможно, что мелодическое сходство в данном случае связано с существующей в народном исполнительстве практикой пения

¹ Зап. В. Матвиенко в с. Пуховка Броварского р-на Киевской обл. в 1976 г.

² Зап. исполнителя. Ф. М. Куликова в с. Михайловка Михайловского р-на Волгоградской обл. в 1975 г. (нотация автора находится в его личном архиве).

³ Українські народні мелодії, № 228 и 585.

⁴ Зап. в с. Марково Анадырского р-на Магаданской обл.

эпических песен разного содержания на один и тот же напев¹. Однако ни Квитке, ни другим собирателям, насколько нам известно по публикациям украинских песен, так и не удалось зафиксировать украинские варианты баллады «Про татарский полон» с напевом, приближающимся к рассматриваемым мелодическим вариантам. Среди русских записей баллады, напротив, обнаруживается довольно устойчивая закреплённость ее поэтического текста за определенным мелодическим типом, интонационные обороты которого так обильно рассыпаны в мелосе украинских песен.

Вот характерные ладоинтонационные и структурные признаки этого типа: структура периода из двух предложений, расчлененных на фразы, соответствующие полустигмам; квартовая переменность; более низкий высотный уровень второго предложения. Реализацию этого мелодического типа со словами баллады «Про татарский полон» мы находим в записях, сделанных в весьма отдаленных друг от друга местностях и с временной разницей в целое столетие.

Ритмоинтонационный комплекс, близкий вариантам баллады в записях Стаховича, Рубца и в публикации Римского-Корсакова, в рамках русской песенной традиции наблюдается в песнях и иного жанра и содержания. Так, в Псковской области были записаны волочевские песни, типовой напев которых сходен с указанными вариантами баллады²:



В Иркутской области записана лирическая песня, также являющаяся вариантом того же ритмоинтонационного типа, что и песня «Как за речкою да за Дарьею»³:



Общность формы слогового ритма песни «Как у Дуноши много думуши» и указанных вариантов баллады «Про татарский по-

¹ На такую исполнительскую практику указывает и Квитка (см.: Квитка, т. 1, с. 66).

² Зап. Т. Карнаух в д. Башово Локнянского р-на Псковской обл. в 1974 г.

³ Зап. В. Бычкова и Д. Котлярова в д. Грузновка Жигаловского р-на Иркутской обл. (нотация И. Басаргина) в 1958 г.

лон» не вызывает сомнения. Что же касается их мелодического сходства, то для наглядного его выявления сравним обобщенные интонационные контуры¹ двух вариантов баллады, опубликованных Римским-Корсаковым², и приведенной песни:

вв)



б)



в)



Хорошо заметны тождественность композиционной структуры трех напевов, общность ладовой переменности, сходство звукового состава внутри попевок, соответствующих полустушиям. Подобный тип мелодической вариантности (исполнение попевки во встречном движении, появление новых олевающих звуков на слабых долях, замена одних звуков другими, консонирующими с ними) наблюдается при многоголосном исполнении даже одной песни.

Все же мелодическое сходство само по себе еще недостаточно убедительное свидетельство генетической связи и дивергенции вариантов. «Следует, однако, иметь в виду, что мелодические мотивы — это элемент случайный», — замечает Квитка (Квитка, т. 1, с. 66). Более рельефно генетические связи русских вариантов

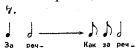
¹ «Обобщенный интонационный контур» — термин, предложенный А. А. Бабининым (см. настоящее издание, с. 170).

² Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен, № 8, 9.

баллады с украинскими песнями проявляются, по глубоко справедливому убеждению Квитки, в ритмической структуре.

Преобладающее большинство строк поэтического текста в русских вариантах сложено десятисложным стихом (встречаются его распетые формы, имеющие до 13—16 слогов в стихе), из которого, однако, легко моделируется восьмисложный ямбический стих. Сопоставляя поэтические тексты баллады из сборников Римского-Корсакова и Стаховича, Квитка указывает на орнаментальное происхождение десятисложника. В варианте Стаховича преобладают восьмисложные стихи. Хорошо заметно, как в аналогичных строках варианта Римского-Корсакова в результате вставки дополнительных словечек или из-за незначительных грамматических изменений в словах происходит расширение восьмисложника до десятисложника. Например: «досталася» — «доста(ва)л(а)ся», «баю-баю» — «(ты) баю-баю», «твоя ли мать» — «(ведь) твоя-то мать» и т. п.

Изначально присущая русским вариантам восьмисложная основа стиха выявляется также в результате моделирования обобщенного слогового ритма¹. Характерной конфигурацией слогового ритма четырехсложных полустушии оказывается ямб, возникающий в результате двукратного продления четных ударных слогов стиха (по сравнению с нечетными). В пятисложных полустушиях происходит своего рода орнаментальное ритмическое варьирование ямбической стопы: ее первая слогонота дробится. Квитка справедливо называет это «модификацией того же ямба» (там же).



На примере анализа всего четырех вариантов баллады Квитка намечает перспективу исследования «эволюции целого ритмического типа» (Квитка, т. 1, с. 66). Он указывает на две стадии эволюции и дивергенции этой ритмической формы: 1) «ямбизацию каждой двухсложной группы», 2) «ритмически орнаментальное расщепление первого члена ямбической стопы» (Квитка, т. 1, с. 67).

Ямбическая конфигурация с расщепленной первой обобщенной слогонотой² закрепляется в русских вариантах баллады за десятисложным стихом, претерпевает различные изменения, соединяется и сосуществует с другими конфигурациями слогового ритма. Дивергенция этой формы прослеживается в процессе вариантного развития баллады на обширном временном и географическом пространстве. Постоянное «соперничество» четырех- и пятисложных полустушии, типичное для русских вариантов баллады,

¹ Термин «обобщенный слоговой ритм» предложен А. А. Баниным (см. статью «Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики» в сб. «Музыкальная фольклористика». М., 1978, вып. 2, с. 135—143).

² «Обобщенная слогонота» — термин, предложенный А. А. Баниным, (см. настоящее издание, с. 168, 169).

приводит к появлению комбинированных форм слогового ритма строфы, в которых с ямбической конфигурацией и ее модификацией сосуществует «декламационная» конфигурация слогового ритма пятисложника — изохронная последовательность слоговот с протянутой последней слоговотой (ритмическое сопоставление здесь происходит в рамках одинаковых временных пропорций: сумма единиц музыкального времени во всех полустипиях равна шести четвертям) ¹:

8.

Ай не шум шу-мнт, но гром гре-мнт,
 До-ло-дой тур-ция свой у-дел де-лит.

(6+6) сл.
 (5+4) сл.

(6+6) сл.
 (5+5) сл.

Один из путей вариантного развития песни приводит к закреплению за полустипиями исключительно «декламационной» конфигурации слогового ритма, столь типичной для русской песенной речи. Это можно наблюдать в варианте Горьковской области ².

9.

Вет не шум шу-мнт, и не гром гре-мнт,
 А та-та-ри-ши по по-лон бе-гут.

(6+6) сл.
 (5+5) сл.

В других вариантах ритмическая форма строфы испытывает влияние слогоритмической конфигурации с ускоренным произнесением первых двух слогов, из-за чего происходит сокращение временной протяженности полустипий (с шести до пяти единиц музыкального времени) ³:

10.

Что у клю-чи-на, у дре-му-ча-го
 Крас-на де-ви-ца во-ду чер-па-ла.

(5+5) сл.
 (5+5) сл.

Имеется вариант, в котором расщепление первой слоговоты осуществляется в рамках изохронной формы четырехсложника ⁴:

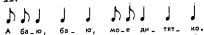
¹ Приводим ритмическую форму одного из вариантов баллады. См.: Исторические песни XIII—XIV веков. М.; Л., 1960, № 38.

² См.: Песни и сказки пушкинских мест. Фольклор Горьковской области. Л., 1979, вып. 1, № 1, с. 23—24, 93.

³ Зап. В. Бакке в д. Кунара Невьянского р-на Свердловской обл. в 1973 г.

⁴ Зап. О. Дорониным в с. Красное Юрьев-Польского р-на Владимирской обл. в 1972 г. (нотация автора, находится в его личном архиве).

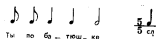
11.



$$\frac{(4+4)}{(5+5)} \text{ сл}$$


Таким образом, процесс вариантного развития рассматриваемой песни демонстрирует и дивергенцию слогоритмического типа, и конвергентную связь слогоритмических модификаций четырехсложника с его простейшей изохронной формой, которую Квитка предполагал исходной в эволюции данного ритмического типа (см. первую строку таблицы). Условно процесс развития ритмической формы суммирован в следующей таблице:

12.



Выявленная в анализе русских вариантов четырехсложная основа полустипа генетически связана, по мнению Квитки, с украинскими вариантами баллады, сложенными восьмисложным стихом. Ссылаясь на исследования И. Франко, В. Антоновича и М. Драгоманова, Квитка предполагает, что данная сюжетная композиция песни сформировалась на Украине, а именно в ее западных районах — Буковине и Покутье, «где лучше всего сохранились и, вероятно, возникли украинские варианты песен о взаимоотношениях с турками и татарами» (Квитка, т. 1, с. 66—67).

Квитка высказывает также предположение, что «в центральной или восточной Украине со словесной темой соединился определенный мелодический рисунок, запечатленный в известной русской мелодии, который был, по-видимому, связан с неиз-

вѣстными (разрядка наша. — *Т. Ш.*) восточноукраинскими вариантами песни, сохранившейся отчасти в ритмически и интонационно сродных украинских напевах, но связанных с другим словесным содержанием» (Квитка, т. 1, с. 67).

Выше отмечалось, что до сих пор не обнаружены украинские мелодические варианты баллады «Про татарский полон», близкие интонационно-ритмическому типу русских вариантов¹.

В России, напротив, и по сей день собиратели записывают все новые и новые варианты баллады. В связи с этим нам кажется слишком категоричным толкование наблюдений Квитки, данное В. Л. Гошовским: «Мелодия песни «Как за речкою да за Дарбею» является русской переработкой украинских вариантов песни» (разрядка наша. — *Т. Ш.*) (см. комментарий к «Заметке о происхождении русской песни про татарский полон» — Квитка, т. 1, с. 67). Квитка, очевидно, думал иначе. Свое предположение о связях между украинскими и русскими вариантами он высказал в очень осторожной форме (см. выше, с. 128).

Наши наблюдения на значительно более широком материале вполне позволяют предположить, что балладу «Про татарский полон» вряд ли можно считать украинским ассимилянтом на русской почве. Скорее в ней получили отражение музыкальные элементы и закономерности, исторически лежащие в зоне схождения украинских и русских фольклорных явлений. Специфика ритмического варьирования, утверждающая десятисложный стих, а также широкое распространение и продолжительное бытование баллады на территории России говорят в пользу того, что известные ее варианты являются исконным достоянием русской национальной песенной культуры.

Н. М. Владыкина-Бачинская

НАПЕВ «АХ ВЫ, КУМУШКИ-ГОЛУБУШКИ, ПОДРУЖКИ»: ЕГО МЕЛОДИЧЕСКИЕ И СЛОВЕСНЫЕ ВАРИАНТЫ

Определенный этап в изучении народной песни, характеризовавшийся рассмотрением напева как обособленного явления, вне связи с его мелодическими вариантами и использованием для его анализа применяемых к произведениям композиторского творчества методов, можно считать уже пройденным. Необходимость сравнительного изучения вариантов не вызывает сомнений. Лишь со-

¹ Известный Квитке восьмисложный вариант с напевом из Буковины, очевидно, не был таковым, иначе он непременно указал бы на его структурное соотношение с рассматриваемыми типами. Напев, опубликованный О. Кольбергом (Kolberg O. Rokucie. Krakow, 1883, t. 2, s. 225) с восьмисложными текстами песни про татарский полон, не имеет ямбической формы слогового ритма, он выдержан в ритме, близком мазурке.

поставляя варианты одной песни, можно постигнуть эстетическую значимость каждого из них, составить представление о песне в целом, ибо многоплановость музыкально-поэтического образа, это неотъемлемое свойство всякого фольклорного произведения, только и позволяет ощутить полноту и художественную объемность народной песни во всем богатстве смысловых, структурных, музыкально-ритмических, мелодических и темповых ее свойств.

Занимаясь сравнительным изучением народных песен, беря напев во всем многообразии его вариантов, необходимо учитывать не только варианты с одинаковым сюжетом, но и все обнаруженные соединения его с другими текстами. При этом нередко выявляются тексты, как относящиеся к древней традиции, так и позднейшие, авторского происхождения.

В XVIII в. в городских условиях широкое распространение получает сочинение авторских песен на «голос» той или иной народной песни. Создавая новые слова, авторы, будучи нередко в какой-то мере носителями устной традиции, подсознательно ориентировались на слогоритмическую основу напева, благодаря чему оказывалось возможным соединение напева с новыми словами. Органичность и образное соответствие возникшего нового единства проходили проверку временем: художественно полноценные варианты закреплялись народно-песенной традицией, нежизненные же соединения отмирали, выдерживая только одну публикацию.

Изучение музыкальных сборников XVIII в. показывает, что далеко не всегда песни публиковались в первый раз с древнейшими, исконно народными словами. Нередко варианты с традиционными и вновь сочиненными словами появлялись в печати почти одновременно. Таков напев песни «Ах вы, кумушки-голубушки, подружки», музыкальные и словесные варианты которого мы намереваемся рассмотреть. Выяснение их особенностей, с одной стороны, и черт общности, с другой, поможет выявлению образуемого ими песенного типа; изучение же типологии народно-песенного творчества — одна из важнейших задач фольклористики.

Впервые напев со словами «Ах вы, кумушки-голубушки, подружки» появился в сборнике Львова — Прача, в разделе плясовых песен¹. Поэтический текст и напев этого варианта — традиционно народные, что подтверждается, как мы увидим ниже, рядом фольклорных публикаций XIX и XX вв. Песня исполнялась и в весенне-летних хороводах, и в зимних святочных играх.

1.

Ах вы ку-муш-ки, го-лу-буш-ки, по-друж-ки,

Вы хо-то-ро-му свя-ти-те-лю мо-ли-лись?

¹ Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Ив. Прач. Спб., 1790; ссылки даются по 5-му изданию (М., 1955, № 85).

Ах вы, кумушки-голубушки, подружки,
 Вы которому святителю молились,
 Вы которым чудотворцам обещались,
 Что у вас мужья молодые.
 У меня ли, у младеньки, старичища,
 Не пускает старичища на игрища,
 Я от старого уходом уходила,
 Под полою цветно платье уносила,
 За вереюшкою одевалась,
 И я позже всех в беседу приходила,
 Я на кончике, младёшинька, садилась,
 И я прежде всех с беседы торопилась.

Почти одновременно этот же напев, но без слов появляется в сборнике Т. Полежаева с названием «Как проходит дорогая мимо кельи»¹.

Почти тождественный прачевскому вариант напева опубликован Трутовским уже с третьим текстом, также из новейшей лирики XVIII в., — «Не ждала ты, дорогая, этой вести»²:



Не ждала ты, дарагая, этой вести,
 Чтобы сделался любовник твой неверен,
 Чтобы вовсе он с тобою разлучился
 И на новой полюбовнице женился.
 Я и сам, мой свет, тово было не думал,
 Чтобы так перед тобою провиниться.
 Не своей вить я охотой взял другую,
 Довело меня до етова нещастье.
 Я хотел свести знакомство часовое,
 Навязали мне на шею девуку навек.
 Я посылаю жену пренебрегаю,
 О тебе я беспрестанно помышляю...
 И т. д.

Примечание Трутовского к этой песне: «На сей голос можно петь песни «Ты проходишь, дарагая, мимо кельи», также «Ах вы, кумушки-голубушки, подружки» — свидетельствует, возможно, о

¹ Новый российский песенник, или Собрание разных песен с приложенными нотами, которые можно петь на голосах, играть на гуслях, клавикордах, скрипках и духовых инструментах, изданные во граде Петра иждивением Т. Полежаева, 1792 года, ч. 3, № 11. Отсутствие подтекстовки препятствует использованию этой публикации для наших целей. Слова песни «Как проходит дорогая мимо кельи» известны по многим песенникам. Они приписываются Ф. Г. Волкову (см.: Песни русских поэтов. Под ред. И. Н. Розанова. Л., 1936, с. 77).

² Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами, ч. 4. Спб., 1795. Ссылки даются по 2-му изданию (М., 1953, № 62).

том, что ему были известны предшествующие публикации Прача и Полежаева, а, главное, напев с этими тремя текстами осознавался им как единый. Интересно, что народный текст назван Трутовским в последнюю очередь — настолько современный ему город XVIII в. заслонил старые формы быта!

Последовавшие затем публикации Герстенберга — Дитмара и второе издание Львова — Прача содержат, помимо варианта со словами «Ах вы, кумушки», значительно отличающийся вариант напева со словами «Как проходит дорогая мимо кельи»¹:

3. Andante

Как про-хо-дит до-ро-га-я ми-но кель-и,
ми-но кель-и, где бед-ной чер-нец го-рю-ет.

Как проходит дорогая мимо кельи,
Мимо кельи, где бедной чернец горюет,
Где насильно добрый молодец пострижен...
И т. д.

Публикации 1860-х годов приносят новые соединения исследуемого напева с хороводными сюжетами и как бы закрепляют его за этим жанром: в сборнике Вильбоа напев опубликован дважды — со словами известной хороводной песни о неравном браке «Как родила меня мать, недоноска» и с не менее известным сюжетом о капризной жене — «Я поеду во Китай-город гуляти»²:

5а)

Как ро-ди-ла ме-ня мать, не-до-но-ска,
Как же-ни-ла ме-ня мать, не-до-ро-стка.

б)

Я по-е-ду во Ки-тай го-род гу-ля-ти,

¹ Русские песни XVIII века. Песенник И. Д. Герстенберга и Ф. А. Дитмара. М., 1958, № 12 («Как проходит дорогая»), № 127 («Ах вы, кумушки»). И в этих сборниках, как и у Трутовского, современные авторские тексты помещены ближе к началу.

² Русские народные песни. СПб., 1860, № 63—36.



Я куплю ли модой же не по купу.

Как известно, в этот сборник вошло несколько напетых Т. И. Филипповым песен, опубликованных впоследствии также во втором сборнике Римского-Корсакова и записанных композитором с голоса того же Филиппова¹. Запись Римского-Корсакова по сравнению с записью Вильбоа выглядит более детализированной, хотя, возможно, она отражает более поздний исполнительский стиль информатора:

5. Moderato



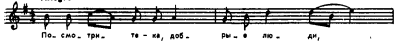
по е ду во Кистой год гуляти, ах,



Модой же не обнову по купати.

Несколько отличный от филипповских вариант песни о капризной жене с зачином «Посмотрите-ка, добрые люди» помещает Римский-Корсаков уже в своем сборнике из ста песен (1877)².

6. Allegro



Посмотрите-ка, добрые люди,



Как жена меня, молдаца, не любит.

Как показывает накопление записей музыкальных вариантов напева, предположительно авторские слова «Не ждала ты, дорогая, этой вести» и «Как проходит дорогая мимо кельи» в фольклорной традиции не закреплены, несмотря на неоднократные перепечатки их в безнотных песенниках XVIII и начала XIX в. Наоборот, традиционный текст «Ах вы, кумушки-голубушки, подружки» вновь появляется в сборнике Пальчикова, сравнительно точно воспроизводя напев и слова первой публикации³:

¹ 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым. См.: Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 47, № 33, с. 262, комментарий на с. 298.

² Римский-Корсаков Н. А. Сборник русских народных песен, соч. 24. Там же, № 64, с. 124, комментарий на с. 267.

³ Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии Н. Пальчиковым. Спб., 1888, № 122.

7. $\text{♩} = 108$

Уж вы ку-муш-ки, го-лу-буш-ки, ска-жи-те, вы ко-то-ро-му свя-ти-те-лю мо-ли-лись?

Уж вы, кумушки-голубушки, скажите,
 Вы которому святителю молились, (2)
 Вы которым чудотворцам обещались, (2)
 Что у вас у всех мужья-то молодые. (2)
 У меня ли, молоденьки, старичище,
 Не пускает старичище на игрище...
 И т. д.

Рассмотрим приведенные варианты с точки зрения организации слогоритмической формы. Все они имеют в основе двенадцатисложный стих с характерной слогоритмической конфигурацией — «разбег» первых десяти кратких слогов (восьмых или четвертей в зависимости от способа записи) с замедлением (удлинением) двух последних слогов стиха:

8.

Ах вы ку-муш-ки, го-лу-буш-ки, под-руж-ки $\frac{16}{12}$ сл

Концовка в слогоритмическом периоде выступает в двух видах — с удлинением последнего или предпоследнего слога стиха. Оба вида концовки могут совмещаться в одном варианте, как, например, в сборнике Львова — Прача (№ 85): в первой полустрофе фигурирует концовка с продлением предпоследнего слога, во второй — последнего:

9а.)

Вы ко-то-ро-му свя-ти-те-лю мо-ли-лись

б.)

Ах вы ку-муш-ки, го-лу-буш-ки, под-руж-ки

Поэтический текст «Ах вы, кумушки» и другие тексты, соединяющиеся с вариантами данного напева, имеют стих, в котором постоянное внутреннее членение (цезура) отсутствует, число слогов (при норме двенадцать) может сокращаться, что влечет за собой изменение ритмического рисунка:

10 а)

Что у вас му-жа? мо-ло-ды-е

б)

За ре-ре-юш-ко-ю о-де-за-рьса

$\frac{16}{9}$ сл

$\frac{16}{10}$ сл

То же наблюдается и во всех других вариантах. Изменение числа слогов осуществляется за счет дробления или стяжения ритмических длительностей при сохранении общей протяженности напева и явно выраженной зависимости его от периодичности акцентуации.

Почти все приведенные народные текстовые варианты имеют цепную форму строфы: АВ, ВС, CD... Варианты из сборников XVIII в. не содержат повторов стиха, что следует отнести к несовершенству записи слов.

Мелострофа всех напевов рассматриваемого мелодико-ритмического типа имеет форму АВ, причем во всех них с большей или меньшей яркостью выявляется интонационный подъем к концу первой половины напева и возвращение к исходной высоте в конце его. Это позволяет назвать их напевами со срединной кульминацией. Наибольшее отличие мелодической линии и пропорций напева от нормативного типа имеют варианты Герстенберга — Дитмара (см. пример 3) и вариант из второго издания сборника Львова — Прача. Увеличение протяженности срединной кульминации происходит за счет ритмического сжатия первой половины напева, «уложенной» не в 16, а в 12 музыкальных времен, а также сокращения окончания напева (с 16 до 10 музыкальных времен), падающего на слова «где бедной чернец горюет». Таким образом, в данном варианте подтекстовка сдвигает рамки стиха и напева: повторение слов «мимо кельи», относящееся, согласно структуре стиха, к началу второго стиха, захватывает разросшуюся мелодическую кульминацию, падающую в нормативных вариантах на окончание первого стиха. В данном случае следует, по-видимому, приписать подобное нарушение естественных граней в соединении напева и текста позднейшей подтекстовке напева, подвергнувшегося композиторскому варьированию (см. выше, с. 132). Не случайно, что подобное соединение не закрепилось в фольклорной традиции, хотя тенденция к временному разрастанию кульминации существовала: в варианте Пальчикова она также удлинена и распета, но, в отличие от предыдущего варианта, сохраняет местоположение в конце первого стиха — первой половины напева. Весьма родствен разобранным выше вариантам напев хороводной песни «Что не нов монастырь становился», тоже принадлежащей к категории песен, основанных на двенадцатисложнике и напеве со срединной кульминацией; один из вариантов хороводной опубликован в сборнике «Песни Пинежья»¹:

¹ Эвальд З. В., Гиппиус Е. В. Песни Пинежья. М., 1937, № 128.

14.

Што не жоф мо - на - стырь ста - мо - ви - лсе,
 Мо - ло - дой чер - нец по - стрик - се - в.

Кроме рассмотренных примеров песен с цепным повторением стихов, имеются варианты тех же песен с типичными для хороводного жанра припевами и строфичкой. Таков вариант песни о чернице, помещенный в первом издании сборника Львова—Прача (№ 128) с зачином «Что во городе было во Казани»:

12.

Allegro
 Что во го - ро - де бы - ло во Ка - за - не,
 За - ны - най, най, най, во Ка - за - не.

Меньшее число слогов припева создает существенные ритмические отличия этого варианта от бесприпевных, так же как и отсутствие мелодического подъема к кульминации, совпадающей в данном мелодическом варианте с вершиной этой кульминации.

Фольклористы подобны археологам, вскрывающим все более далекие по времени культурные слои, причем фольклористы нашего поколения и молодежь с открытием новых вариантов докапываются порой до гораздо более древних по времени возникновения фольклорных памятников, чем собиратели конца XVIII и первой половины XIX в. Несомненно, к более древнему историческому слою относится напев песни «Ах вы, кумушки», записанный на Брянщине в наши дни Т. Лукьяновой. Брянская область, в которой сохранилась в живом бытовании разветвленная, достаточно полная система сезонно-обрядовых и календарных песен, донесла до наших дней песню «Ах вы, кумушки» с двойной календарной прикрепленностью — она исполняется и на «грязной неделе» (весной), и на зимних посиделках¹:

Allegro *Все*
 Оя вы ку - муш - ки, го - лу - буш - ни мо - и вы,

¹ Лукьянова Т. Народные песни Брянщины. Брянск, 1972. Два варианта напева (весенний и зимний) записаны в одной деревне и не имеют существенных отличий (см. с. 107—108).



Очень показательно сопоставление данного варианта со схематизированными ранними записями даже в таких мелочах, как искажение текста; вместо «Ох вы, кумушки-голубушки, подружки» поют «Ох вы, кумушки, голубушки мои вы», что свидетельствует о начавшемся процессе забвения, когда осмысленное выражение («подружки») заменяется звучащим несладко, как нам кажется, трехсложным сочетанием «мои вы». В этом напеве, кроме того, нет мелодического движения к кульминации напева; наоборот, присутствует спуск на кварту вниз, и конечное замедление слогового ритма сведено к минимуму (две четверти на последних слогах стиха). И все же имеется известная общность этих «Кумушек» с другими вариантами песни, и заключается она, помимо общего песенного сюжета, в общей слогоритмической основе.

Советским собирателям удалось записать и более поздний мелодический образец народного двенадцатисложника данного слогоритмического типа, оторванный от приуроченности к обряду и хороводу. Это — лирическая песня о проводах рекрутов, записанная в Поволжье (Куйбышевская область) ¹:

12. ♩=120

Как на го- ды- ныве бе- зынь- ка сто-
я- ло, эх, да, Там нос- ков- ка -
я до- ро- га про- ле- га - ла...

Связь с рассмотренными выше вариантами хороводно-обрядовых песен очевидна. Отдельные черты лирической распевности, намечавшиеся уже в некоторых хороводных вариантах (например, в записи Римского-Корсакова от Т. И. Филиппова), проступают более явственно. Имеется в виду раздробление кульминационного удлинения восклицанием «эх да», столь типичное для стилистики протяжной песни. Благодаря удлинению срединной и конечной концовок, напев приобретает несколько иные пропорции: его сло-

¹ Добровольский Б. М., Колпакова Н. И. Русские народные песни Поволжья. М.: Л., 1959, вып. 1, № 30.

ритмический период охватывает уже не шестнадцать, а восемнадцать музыкальных времен.

В нашем очерке учтены далеко не все зафиксированные варианты рассмотренного песенного типа, и, вероятно, собирателям предстоит еще записать немало нового и интересного. Но и приведенные варианты намечают путь развития напева — через более древнюю сферу календарной приуроченности и связь с хоромом к области лирики, отражающей уже социальную тему — рекрутчину. Выявляется также взаимообусловленность слогоритмического склада и типа мелодики. Приведенные сопоставления вариантов показывают разнообразие и сложность взаимопереплетения мелодической и словесной сторон песни и указывают на необходимость его изучения не изолированно, а в непрерывном, порожденном жизнью движении.

А. В. Руднева

О ДВУХ ВАРИАНТАХ ПЛАЧА «ПОРА ВСТАТЬ ОТО СНА БЕСПЕЧАЛЬНОГО»

В настоящей статье речь пойдет о северном хоровом свадебном плаче, записанном в двух вариантах на южном берегу Белого моря¹. Оба варианта исполняются в обряде невестой и ее подругами хором. Первый вариант записан от одной певицы, второй — от группы исполнительниц. Оба варианта приводим в сокращенном виде².

1. $\text{♩} = 64$

По-ра вста- ти ды про-бу- дить- ся, мо-ё ми- ло сер-

- до - чи- но-ё дит- ят- ко, да от хо-

Пора встать ды пробудиться,
Мое мило сердечное дитячко да,
От хорошего сна да и беспечального да.
По домам-то поют раноутряные петухи да,

¹ Кондратьева С. Русские народные песни Поморья. М., 1962, № 95 и 97.

² Автор записи и расшифровки С. Кондратьева изложила варианты в различных временных величинах: второй — в четвертях, первый — восьмыми. Последний вариант пела одна певица, возможно, поэтому он представлен в «облегченной» пульсации (более короткими длительностями).

По церквамъ служат ранини христовски заутрени.
 Тут устала ды пробудилась твоя мила родимая матушка да.
 Затопляет свою печику муравленую да.
 Она ходит потихошенику ды ступает помалёшенику ды,
 В жалостях сожалеючи тебя, мыладу косату голубушку...
 И т. д.

2. $\text{♩} = 86$

По - ра - то вста - ти да
 у - бу - антъ - ся да о - то всё
 рен - ны - не - го о - то сна да
 бес - пе - че - ли - ня - го, да у -
 - же - ли да по се - ла - мы да
 по - ту - хи по - ют да...

Пора встати да убудиться ды
 Ото всё раннего ото сна да беспечалияго дай,
 Уже ли ды по селамы да петухи поют дай,
 Уже ли да по садамы да соловьи жупят дай,
 Уже ли ды заставала да ета ранна зоря да раноутыряна дай,
 Уже ли ды заставало да ето теплоё да красной солнышко дай,
 Уже ли застала моя-то красна красиворка,
 Многодоброжеланная матушка,
 Встала ото жадного сна беспечального...
 И т. д.

Эти плачи привлекают внимание особым, своего рода неупорядоченным соотношением стиха и напева в строфе. Естественно возникает желание раскрыть творческий секрет образования такой формы плача, где все певицы одновременно, не допуская разнобоя, произносят слоги текста безошибочно в нужных, казалось бы, в «неуказанных» местах, соблюдая ими одними ощутимую и им одним понятную слогоритмическую пропорцию.

В основе музыкальной строфики рассматриваемых вариантов плача лежит двадцатидвухмерный напев. Такой же двадцатидвухмерный напев часто встречается в северных свадебных песнях¹, что и позволяет, на наш взгляд, провести между первыми и вторыми далеко идущие параллели.

Строфическая структура таких песен, как правило, двухстрочна, с формулой А+А или А+В во всех параметрах песенной строфы — стихе, слоговом ритме и мелодии, с соотношением (11+11) единиц музыкального времени на (8+8) слогов в стихе. Иногда один или оба стиха могут быть и девятисложными. Двухстрочность поэтического текста А+А или А+В, В+В, В+Г (цепная поэтическая строфа) в случае структуры ритмострофы А+А проступает отчетливо даже тогда, когда мелодическая линия на внутрислоговых распевах скрадывает цезуру, превращая двухстрочную мелодию в непрерывный поток повторяющейся неделимой музыкальной мысли-орнамента.

Приведем несколько примеров. В песне «Затрясло бы тебя, сватушка»² строфическая форма весьма прозрачна: по мелодии и по ритму — А+А, по словесному тексту — А+В, по структуре стиха (8+8) или (9+9) слогов, по соотношению единиц музыкального времени — (11+11) ♪:

3.

Песня «Николаюшка матушка»³ ритмически сложнее. Ее строфическая форма и по мелодии, и по слоговому ритму — А+В, по словесному тексту — А+В, В+В..., по структуре стиха — (8+8) слогов, по соотношению единиц музыкального времени — (11+11) ♪:

¹ См. в том же сборнике С. Кондратьевой № 52, 58, 73, 89. Немало таких свадебных песен в районе Терского берега Белого моря, в Архангельской и других северных областях.

² Кондратьева С., № 73.

³ Там же, № 58.

При одинаковой одиннадцатимерности каждой строки внутренняя ритмонагрузка на слогоноты распределяется таким образом, что в общей двадцатидвухмерности образуется некая цельность ритмоформулы всей строфы: тяжеловесность крайних ударных (в начале и в конце строфы) и воздушность, легкость срединных ударных слогонот (на стыке двух строк внутри строфы) создают впечатление архитектурной куполообразности, ритмического взлета и падения мелодического контура.

Песни обоих ритмострофических типов — $A+A$ и $A+B$ — привлекают внимание тем, что их напевы являются единым, цельным, законченным двадцатидвухмерным «организмом», в котором внутреннего цезура на стыке двух стихов нивелируется, мелодия распадается не на два, а на три и более построения, перекрывающие внутреннюю цезуру, а межстрофические связи (мелодические, словесные, ритмические) ломают границы строфы, подчеркивая непрерывность развития произведения в целом.

Аналогичные тенденции можно наблюдать в свадебных песнях и с иной мерой музыкального времени строки, например в 12, 13, 14, 15 или 17 единиц музыкального времени, при устойчивой восьми- или девятисложной структуре нераспетого стиха. В качестве еще одного примера рассмотрим вариант с неравным количеством единиц времени в полустрофах ¹:

Формула строфы в песне «Не прощу я у тебя, матушка» складывается из следующих параметров: и по мелодии, и по ритму — $A+B$, по словесному тексту — $A+B, B+B, B+Г...$, по структуре стиха — $(8+8)$ слогов, по соотношению единиц музыкального времени $(14+13)$ ♩. Цепная форма словесного текста позволяет распеть один и тот же стих дважды — сперва на напеве и ритме B , потом — на A .

¹ Мохирев И. А., Харьков В. И., Браз С. Л. Народные песни Кировской области. М., 1966, № 112.



Сопоставление времяизмерительной ритмоструктуры обеих строчек строфы показывает гениально найденную народными певцами-импровизаторами форму¹. Строго «вымеренные» временные пропорции внутри строк, представленные в разных ракурсах, таковы, что от них один шаг до стирания цезуры между строками, до перераспределения одного стиха на временной звуковой площади целой двадцатидвухмерной мелострофы.

Не позволяет ли показанная выше цельность напева ряда вариантов свадебной песни предположить возможность выхода одного восьмисложного стиха (распетого до 12—15 слогов) за пределы внутрискрофической цезуры в результате импровизации и растяжения его на всех 22 музыкальных единицах строфы? Не может ли размещение слогов при наличии устойчивой ритмомелодической попевоочной основы свободно варьироваться, а сами слова и слоги нераспетый основы стиха значительно обогащаться внутрислоговыми распевами и всевозможными словесными дополнениями? Другими словами, нельзя ли предположить возможность переосмысления двухстиховой мелострофы в одностиховую? В свадебных песнях нам еще не встретились подобные одностиховые образцы. Тенденция растяжения одного стиха на двадцатидвухмерную мелострофу обнаруживается, на наш взгляд, в обоих приведенных выше вариантах плача «Пора встать ото сна беспечального».

Хотя оба плача имеют одинаковый по содержанию словесный текст, его музыкальное выражение требует раскрытия секрета творческого переосмысления напева в каждом плаче отдельно. Рассмотрение соотношения мелодии и слов удобнее начать со второго варианта плача. У С. Н. Кондратьевой опубликованы четыре мелострофы: первая и четвертая — расширенные строфы (36 ♩), вторая и третья — основные (22 ♩). Устойчивая попевоочная структура мелодии позволяет разбить ее на такты в три и в четыре единицы музыкального времени. В распетых строфах таких тактов десять, в основных — шесть. Словесный текст группирует эти такты парами в мелодико-стиховые сегменты, обозначенные буквами а, б, в:

¹ Сопоставление начальных частей обеих строк (в полустрофе А — 10 единиц, в полустрофе Б — 5 единиц) дает соотношение 10:5 или 2:1. Сопоставление конечных частей (в полустрофе А — 4 единицы, в полустрофе Б — 8 единиц) дает обратную пропорцию — 4:8 или 1:2. Сумма крайних, тяжелых временных групп (начальной в А и конечной в Б — 10+8=18 единиц) и сумма средних, легких временных групп (конечной в А и начальной в Б — 4+5=9 единиц) соотносятся как 18:9 или как 2:1.

7. а 7 б 7 в 7

1. По-ра-то вста-ть да у-бу-диль-ся да о-то всё рзи-мы-

б 7 в 8

-на-го о-то сна да бес-пе-чаль-ного.

2. а 7 б 7 в 8

2. Да у-же-ль да по-до-ма-мы да пе-ту-хи по-ют.

3. а 7 б 7 в 8

3. Да у-же-ль да по-са-дам да со-ло-выи жу-пят.

4. а 7 б 7 в 7

4. Да у-же-ль да за-ста-ва-ла да в-та-ра-но-

б 7 в 8

ма за-ря да ра-но-у-т-ря-на.

В этом примере наглядно видна устойчивость мелодико-стиховых сегментов «а» и «в» — анапестического зачина и дактилического окончания, — обязательных для всех четырех мелостроф. Срединный сегмент «б» в первой и четвертой строках заметно варьируется. Сопоставительный анализ первой и четвертой развернутых строф со второй и третьей нормативными показывает, что для распевания «лишних» слогов стиха использован именно срединный сегмент «б». Здесь он повторяется сверх нормы дважды — а, б, б, б, в.

Из анализа попевочного строения различных вариантов сегмента «б» становится ясным, что в распетых строках (первой и чет-

второй) стабильными являются такты-попевки 1, 2, 3 и 8, 9, 10, которым соответствуют такты 1, 2, 3 и 4, 5, 6 во второй и третьей строфах.

Реконструирование первой и четвертой строф производится на основе слогоритмической структуры второй и третьей строф:

8а)

2. Да у- жель да по до- лам да по- ту- хи по- ют. (7+7+8) (4+4+5) сл.

3. Да у- жель да по са- дам да со- до- вы жу- пят.

б)

1. По- ра встать да о- то сна да бес- пе- чаль- но- го. (7+7+8) (4+4+5) сл.

4. Да у- жель да то за- ря да ра- но- у- т- ря- на.

Очевидно, что в распетых строфах такты 4, 5, 6 и 7 вторгаются в монолитную мелодическую двадцатидвухмерную строфу. Изывая из мелодии указанные такты, а из текста — распетые слова и слоги в стихе, получим два одиннадцатимерника с одинаковой ритмоформулой — (3+4+4) ♩:

9:

1. По- ра- то встать- то да о- то сна да бес- пе- чаль- но- го.

4. Да у- же- ль да то за- ря да ра- но- у- т- ря- на.

Такая неожиданная перекомпоновка трехсегментной мелодической строфы на две равнозначные по ритму и даже одинаковые по мелодическому варьированному контуру полустрофы позволяет предположить первооснову — двадцатидвухмерную строфу свадебной песни с двухстиховым текстом (А+В или А+А) в (8+8) слогов.

Метод реконструирования строфы ведет нас к рассмотренным выше структурам свадебных песен. Сопоставление реконструированной ритмоструктуры и напева плача с песней «Затрясло бы тебя, сватушка» (см. пример 3) подтверждает правомерность подобного предположения:



Чтобы разместить два восьмисложника на мелодико-ритмической строфе типа А+А, необходимо привести стиховые строки плача к восьмисложности. Как восьмисложник текст плача может быть прочитан в таком виде (и подтекстован в двухстрочии либо по форме АВ, ВВ, ВГ, либо по форме АА, ББ, ВВ):

Пора встать, убудитися
 Ото сна беспечального.
 По домам петухи поют,
 По садам соловьи жуют.

Так в данном анализе просматривается возможный путь становления формы хорового плача — от хоровой двухстрочной свадебной песни со стихом в (8+8) слогов к заполнению той же двадцатидвухмерной мелострофы одним увеличенным до 13 слогов полуторным стихом, который в распетой форме возрастает до 24 слогов (сдвоенный стих плюс огласовка согласных).

Стих в этом варианте плача не выходит из рамок мелодической строфы, но предельно распетый в отдельных строфах, он как бы сдвигает на края ограничительные попевки с зачином и окончанием строфы, освобождая место для варьирования срединной попевки с новым словесным дополнением, увеличивая временной объем строфы до 36 единиц музыкального времени.

Итак, в нормативных строфах (второй и третьей) отчетливо просматриваются следующие две стадии развития соотношения стиха и напева; в распетых строфах (первой и четвертой) наблюдается дополнительная, третья стадия:

- 1) характерная для свадебной песни (два восьмисложных стиха на 22 единицах музыкального времени):
 По домам петухи поют,
 По садам соловьи жуют.
- 2) свойственная плачу (полуторный стих в 13 слогов на 22 единицах музыкального времени):
 Да ужель да по домам да петухи поют,
 Да ужель да по садам да соловьи жуют.
- 3) присущая распетому плачу (сдвоенный стих с дополнительными вставками на 36 единицах музыкального времени):
 Пора-то встати да убудитися да
 Ото всераннего ото сна да беспечального да.

В другом варианте хорового плача, записанном от одной исполнительницы (как говорилось в примечании к публикации, этот

плач поют подружки невесты и сама невеста), общая картина соотношения мелодии и стиха иная. Наложение стиха на мелодию у исполнительницы как бы произвольное, игнорирующее рамки формы мелодико-ритмических строк: дактилические стиховые концовки попадают на разные сегменты мелодических строк:

11. $\text{♩} = 88$ $\text{♩} = 8$ $\text{♩} = 8$ $\text{♩} = 6$

1. По-ра вста- ты ды про-бу- дить- ся, мо-е ми-

2. ле сер-деч- чи- но-е дн- тят- ко, да

3. От ко-ро- ше-го сна да и бес-пе- ча- ли-

4. -но- го, да. 3. По до- мам- то по-ют ра- ноут-

5. -ренье пе-ту-хи, да 5. По цар-кво- а-м слу-жат ра... дн

6. на хри-сто-ски за-утрадин. 5. Тут у- ста- да да про-бу- дн- лась

7. тво-я ми- да ро- дн- ма-

8. -я ма-а-тушка, да 6. За-то-плл- ст сво-ю пе-щ-

9. *ку му - ров - ле - ну - ю, да т.о. на хо - дит по - ти - хо -*

10. *ше - нь - ку, в.ды сту - па - ет по - на - ле - е - шень - ку ди.*

В этом примере приведены десять опубликованных мелостроф в нашей редакции — с иной тактировкой и с делением каждой на три сегмента: а, б, в, — образующие следующую структуру музыкальных времен: (8+8+6) ♩.

Мелодически почти каждый сегмент начинается с предыкта, предполагающего двухсложную подтекстовку анапестического начала стиха, хотя и не везде подчеркнутую исполнителями в тексте. В процессе десятикратного повторения мелострофа изменяется мало, если не считать незначительных вариаций. Строфы следуют одна за другой так непрерывно, что межстрофные цезуры почти не ощущаются. Слова стихов свободно «переваливают» через рубежи скрытых цезур, размещаясь между непрерывно плывущими мелодическими сегментами напева. Лишь дактилические окончания одних стихов и анапестические начала следующих за ними указывают на цезуры между стихами. Эти стиховые цезуры не совпадают с цезурами напева.

На тридцати сегментах десятистрофного мелодического потока разместилось только восемь стиховых строф в весьма неупорядоченной форме. Первый стих охватывает шесть сегментов (а, б, в, а, б, в), второй — четыре (а, б, в, а), третий, четвертый и шестой — по три (б, в, а), пятый раскинулся на шесть, но в иной, чем в первом стихе, комбинации (б, в, а, б, в, а), седьмой и восьмой стихи соотнесены с пятью сегментами (б, в, а, б, в), причем восьмой стих начинается с середины сегмента «а», как бы перекликаясь с проведением первого стиха, и замыкает общую словесную тираду размещением дактилического окончания стиховой строки на конечной попевке музыкальной строфы (см. пример 11).

В этом варианте на первый взгляд трудно найти логику образования свободной, коллективно утвержденной формы соотнесения стиха и напева. Единственное, что обращает на себя внимание, — постоянное (кстати, часто наблюдаемое в русских народных песнях) стремление скрыть цезуры разными способами: мелодически перетяжками, словесными сдвигами начала поэтической строфы. В данном варианте как раз и наблюдается заход окончания стиховой строфы в сферу следующей мелодической строфы.

Учитывая сходство поэтического содержания в обоих вариантах плача, а также выявленную выше во втором варианте плача восьмисложную первооснову стиха, типичную для свадебных песен с одиннадцатимерной ритмострокой, мы предполагаем следующее. Возможно привести напев и первого варианта плача к стро-

фической форме свадебной песни с разделением мелострофы не на три сегмента, а на две полустрофы, каждая из которых соотнесена со стихом. В этом случае срединный сегмент «б» расчленится на неравные временные группы — (3+5) ♩, которые разместятся по обе стороны внутренней межстиховой цезуры: (8+3) ♩ + (5+6) ♩. Сравнение с ритмостроками песни «Николаюшка матушка» (см. пример 4) выявляет буквальное сходство со структурой второй полустрофы — (5+6) единиц — и близкое сходство со структурой первой полустрофы — (7+4) единицы.

12а) Ми-ко-ла-ю-шка ма-ту-шка в воскре-сен-ье сло-ро-ди-ла.

б) По-ра встать, у-бу-ди-ти-ся о-то сна бес-пе-чаль-но-го.

Примечательно, что, при близких вариантах словесного текста, напевы плачей отличаются один от другого настолько, что их внутреннее членение на три сегмента — а, б, в — дает различные структуры: (7+7+8) ♩ во втором варианте и (8+8+6) ♩ в первом.

Многолетняя традиция исполнения исследуемых плачей на свадьбах в форме растягивания одного восьмисложного стиха до полуторного (и даже сдвоенного) на целую мелодическую строфу (и шире) в данной местности оказалась настолько закрепившейся, что ни одна из поющих не ошибается, произнося слоги одновременно с остальными. Пройдя долгий путь экспериментального свободного варьирования, оба варианта плача «Пора встать ото сна беспечального» превратились в яркие художественные произведения со стабильным восприятием исполнителями варьированной формы (через содержание) во взаимосвязи слова и музыки на устойчивых попевках мелодии, организующих и направляющих творческую фантазию поющих в процессе исполнения. Невольно напрашивается сравнение этого стиля с крюковыми распевами старинных песнопений письменной традиции, не имеющих, как известно, стиховой организации словесного текста. Следует указать также на необходимость пристального изучения самих мелодических контуров обоих плачей, близких напевам той же письменной крюковой традиции. Но это — предмет специального исследования и в задачу данной статьи не входит.

ПРИЧЕТНАЯ ПЕСНЯ В БАССЕЙНЕ РЕКИ ЮГ¹

...Господствующее ныне равнодушие к вопросу об областях распространения песенных типов и выяснению границ этих областей, привычка делать обобщения и создавать исторические теории, охватывающие огромные пространства, без внимания к различиям внутри этих пространств, неизбежно сразу, непосредственно уведат мысль в сторону от истины.

К. Квитка

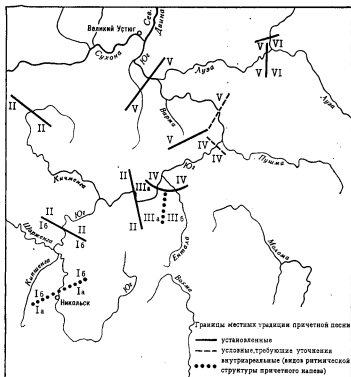
Термин «причетная песня» хотя и встречается в некоторых районах югского бассейна, распространен здесь не повсеместно. Он принят нами как условный для обозначения свадебной песни определенного строения, которая в югской свадьбе выполняет функцию группового свадебного причета и на значительной части исследуемой территории осознается исполнителями как «причет», «причетная песня».

В каждом местном свадебном действе причетная песня представлена одним напевом², на который интонируется группа поэтических текстов, сопровождающих либо весь предвенечный период свадьбы, либо ее наиболее драматические узлы — важнейшие прощальные обряды в доме невесты. Границы распространения этих напевов в настоящее время выступают еще довольно отчетливо. Ареалами видов причетной песни чаще всего становятся бассейны крупных притоков Юга (см. карту). Первый ареал охватывает верховья реки с притоками Кипшенгой и Шарженгой, второй — бассейн Кичменги с прилегающими территориями по Югу от Курловского до Погосского сельсоветов Кичменгско-Городецкого района Вологодской области включительно, третий — среднее течение Юга с бассейном Ёнталы (кроме низовья реки), четвертый —

¹ Статья опирается на материалы, собранные автором в бассейне Юга в 1967—1968, 1976—1978 гг. (и частично помещенные им в сборнике «Северно-русская причеть». М., 1981), на данные экспедиций студентов ГМПИ им. Гнесиных В. Катаева, В. Свистковой, Г. Виноградовой на Лузу, а также на публикации, связанные с исследуемой территорией: Ивановский К. Свадебные обычаи в Городецко-Николаевском приходе Устюжского уезда. — Вологодский сборник, 1881, вып. 2, с. 45—61; Истомин Ф. М., Ляпунов С. М. Песни русского народа. Спб., 1899; Куклин М. Свадебные обычаи и песни в Шонгско-Николаевской волости Никольского уезда. — Этнографическое обозрение, 1900, № 2, с. 105—113; Попов А. Русские народные песни и свадебный обряд в д. Жуково Никольского уезда Вологодской губернии. — Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, 1906, т. 113, с. 475—495; Никольские песни. Л.; М., 1975; Браз С. Песни реки Лузы. М., 1977.

² В отдельных местах бассейна Шарженги возможны две мелодически самостоятельные версии причетной песни: «пологая» (медленная) и «крутая» (скорая).

бассейн Юга от Шестаковского сельсовета Вологодской до Подосиновского сельсовета Кировской областей¹, пятый — нижний Юг с притоками Варжей, верхней Шарденьгой и нижней Лузой, шестой — среднее течение Лузы (Учсцкий, Аникинский, Папуловский, Грибошинский сельсоветы Лузского района Кировской области).



В двух верхнеюгских ареалах напева причетной песни сосуществуют с погребальными голошениями, близкими свадебным мелодиям исследуемого типа, причем в каждом ареале причетной песни распространен один напев плачей по умершим². Ниже по течению

¹ Мы исключили из исследуемой территории бассейн Пушмы — правого крупного притока Юга. На нижней Пушме (в Георгиевском сельсовете, в центральной группе деревень Щеткинского сельсовета) в настоящее время не знают свадебных песен, в остальных местах помнят слабо. Из записанных нами напевов к виду, распространенному в ареале IV, может быть отнесен напев «пропивальных» песен верхней Пушмы (Октябрьский сельсовет, группа деревень Щеткинского сельсовета, расположенная в бассейне Малы, притока Пушмы). Но малочисленность наших записей не позволяет использовать их в данной работе. По этой же причине автор пока не решается включить в тот или иной ареал территорию Подосиновского сельсовета Кировской области.

² В первом ареале местный напев плачей по умершим локализован в бассейне Шарженги, во втором распространен повсеместно и исчезает незадолго до нижней границы ареала.

Юга нет традиции погребального причета. Она появляется лишь на Лузе (выше границы пятого ареала), но местный причет по своему строению далек от рассматриваемых мелодий.

Поскольку изменения отдельных обрядов, поэтических текстов, напевов и даже их структурных компонентов не одновременны, на окраинах ареалов возникают всякого рода переходные явления. Так, в южной части второго ареала (с. Шатнево Емельяновского сельсовета) свадебный напев уже сменяется, но еще сохраняется, как и в первом ареале, обычай его темпового варьирования («крутые» и «пологие» версии). В северо-восточном же пограничье второго ареала на правом берегу Юга сначала исчезает традиция голошений по умершим, изменяется свадебный обряд и место причетной песни в нем (Погосский сельсовет), и лишь затем появляется напев третьего ареала. На левом берегу новый напев опережает изменение обряда и поэтических текстов (д. Труфаново Пыжугского сельсовета). Поэтому все наши характеристики относятся главным образом к центру той или иной стилевой зоны.

В верховьях Юга (ареал I) напев причетной песни, называемой здесь, аналогично погребальному голошению, «причетом», — единственный обрядовый напев свадьбы (см. приложение, № 1—2). Он сопровождает всю предвенечную часть действия (включая столованье в доме невесты) и исполняется с обширной группой поэтических текстов, к тому же довольно протяженных. Существует он чаще всего в двух темповых версиях («крутой» и «пологой») ¹, степень контраста которых различна в местных традициях и простирается от разницы в темпе исполнения (верховья Юга, Кипшенга) до заметных отличий в мелодическом рисунке (Шарженга). Там, где распространен напев плачей по умершим, невеста причитает на его голос (Шарженга), но эти одиночные свадебные причеты никак не умаляют доминирующей роли причетной песни в обряде.

Во втором ареале причетная песня (см. приложение, № 3) сохраняет название «причет» и ведущее значение в свадьбе. В одиночку невеста не причитает или причитает крайне редко на голос погребального плача (в верховьях Кичменги утром в день венца). Немногие величания предвенечного столованья поются уже на иные напевы.

В среднем течении Юга картина меняется. Здесь нет ни погребальных, ни одиночных свадебных голошений, поэтому постепенно исчезает и народный термин «причет». В бассейне Енталы исследуемые песни называют «причетными песнями» не повсеместно, в ряде деревень они именуется «призываниями», а их напев — «призывальным». В нижнеюгских ареалах (V—VI) рассматриваемые мелодии обычно терминологически не выделяются.

¹ В каждой, в свою очередь, могут быть дополнительные темповые градации.

В свадьбе третьего ареала количество «политекстовых» (термин Е. В. Гиппиуса) напевов возрастает. Обрядовых поэтических текстов здесь меньше, чем в верхнеюгских ареалах. На каждый напев, в том числе и на напев причетной песни (см. приложение, № 4—6), интонируются немногие тексты. В этой традиции причетная песня появляется на шитнике¹, затем звучит при прощальных обрядах в доме невесты утром в день венца (расплетание косы, расставание с красотой, «прикликание» родных и гостей в куть² для прощания с невестой), иногда при вступлении молодой в дом мужа после венца. Прибытие свадебного поезда в дом невесты, передача невесты жениху, столованье и отъезд к венцу сопровождаются другими напевами.

Во многих деревнях четвертого ареала (особенно в кировской его части) старинная свадьба в значительной степени забыта. Женщины старшего поколения помнят единичные свадебные тексты, нередко лишь их фрагменты. Наши полевые записи (см. приложение, № 7) оказалось возможным дополнить подробным описанием местного свадебного обряда со словами и напевами свадебных песен, сделанным в начале нашего столетия А. Поповым в бывшей Утмановской волости³. Из трех напевов, опубликованных собирателем, напев причетной песни исполнялся с наибольшим числом поэтических текстов. Его главной функцией было сопровождение прощальных обрядов девичника и дня венчания; помимо этого, он звучал на шитнике.

В средней части пятого ареала (на Варже, в приюгской долине) традиционная свадьба еще достаточно устойчиво сохранилась в памяти людей. В ней два политекстовых напева. Один из них — напев причетной песни (см. приложение, № 8), который связан со многими моментами обряда: баней, «прикликаньем» родных к невесте для прощания, обращением невесты-сироты к умершим родителям, началом столованья в доме жениха, а кое-где (д. Чернево Орловского сельсовета) еще и с «маленькими смотречками» после сватовства.

Наконец, по среднему течению Лузы (ареал VI) исследуемый тип свадебной песни перестает быть собственно причетным. В местной свадьбе появляется напев «плакánья» (группового свадебного причета) иного строения. Однако наш напев не уходит из обряда, он исполняется с группой поэтических текстов в канун и день венчания (см. приложение, № 9).

¹ Шитник — день сбора в доме невесты девушек, помогающих шить свадебные дары. Заканчивался обязательным угощением девушек и плясками. На эту вечеринку обычно приезжал и жених.

² Куть (ь) — угол против устья печи, отгороженный от остального помещения крестьянской избы перегородкой или занавесью. Служит традиционным местом пребывания невесты и девушек в определенные этапы свадебного обряда.

³ Попов А. Русские народные песни и свадебный обряд в д. Жуково Никольского уезда Вологодской губернии. Указ. изд.

Таким образом, в бассейне Юга с движением от верховья к устью из сферы напева причетной песни, на который в первом ареале интонируются все тексты предвенечной части свадьбы, сначала исчезают величания (второй ареал), затем обрядовые тексты, сопровождающие приезд поезжан и передачу невесты жениху, отъезд к венцу (третий ареал). Ниже по Югу — в четвертом и пятом ареалах — напев причетной песни оказывается приуроченным прежде всего либо исключительно к прощальным обрядам в доме невесты, в шестом ареале он во многом утрачивает эту приуроченность. В устье Юга причетная песня отсутствует в свадьбе, здесь невеста «ревет» при исполнении девушками уже не традиционных прощальных песен или причетов, а частушек.

* *
*

Наше структурно-типологическое описание югских причетных песен опирается, с одной стороны, на анализ ритмического строения песенного стиха, напева и традиционных форм их взаимосвязи; с другой стороны, на рассмотрение звуковысотной организации исследуемых песен в соотношении с их ритмической формой.

Для причетной песни югского бассейна типичен тонический стих восьмислоговой нормы с ударениями на третьем от начала и третьем от конца стиха слогах:

Благослові́ мене, го́споди,
Сесть на кúтную лáвочку
Под кутибѣ́ окбше́чко,
Мне повѣ́ть да поплáкати,
Жалобнѣ́ попричѣтати...

Важнейшие особенности ритмической организации стиха подобной структуры: частые объединения двух, а иногда и трех слов одним ударением (энклитические и проклитические словосочетания), подчинение грамматических ударений стиховым при их несовпадении — выступают не только в пении, но и при чтении исполнителями песенных текстов.

Постоянство стиховых ударений позволяет выделить в двухударном тоническом стихе три сегмента: 2+3+3. Вариации слоговой нормы стиха в местной традиции незначительны и сводятся в основном к увеличению или уменьшению среднего сегмента на один слог:

Осподáрѣв ты́ ведь мой,
Мой родѣ́мой ба́тюшко... (стих 2+2+3 сл.)
В дивѣ́й красоте́ в послѣ́днѣ́... (стих 2+4+3 сл.)

Случаи прибавления слога к анакрузе или клаузуле настолько единичны и к тому же локализованы (на нижнем Юге, Лузе), что

крайние сегменты стиха югских причетных песен можно считать стабильными.

Произносимые, а не поющиеся поэтические тексты не имеют той строфовой формы, которую они приобретают в певческом исполнении. Повторность стихов при пении вызывается строением напевов и принципами их соединения с текстами.

Югские напевы причетных песен, за исключением некоторых версий напева третьего ареала¹, строфовые и охватывают два стиха. Мелострофа складывается из двух фраз, каждая опирается на стих и содержит ритмически выделенные слоговые звуки, соответствующие стиховым ударениям. Начиная со второго один и тот же стих пропеваётся с обеими частями мелострофы. Все это приводит к ясно выраженной периодизации ритмического строения причетной песни. Период ее ритмической структуры — согласование одного стиха с соответствующим ему мелодическим построением² — отражает важнейшие черты ритмической организации стиха и напева, в том числе и формообразующую роль ударений. В его слоговой музыкально-ритмической форме проступают грани трех сегментов, соответствующих сегментам стиха.

Ритмизация стиха в первой и второй частях мелострофы может быть как одинаковой (ареал I, см. приложение, № 1, 2), так и в чем-то различной. В местной традиции это различие сводится к варьированию протяженности либо первого ударного слогового времени (низовые напевы, см. приложение, № 7—9), либо слоговых времен, завершающих периоды ритмической формы (напевы ареалов II и III, приложение, № 3—6). Интерпункция в конце строфы практически не нарушает сходства ее построений, тогда как изменение длительности слогового времени, приходящегося на ритмический икт формы, весьма ощутимо на слух. Поэтому можно считать, что в основе ритмической организации верхнеюгских мелодий лежит принцип подобия компонентов (форма типа АА), а нижнеюгских — принцип их противопоставления, контраста (форма типа АВ).

¹ Напев третьего ареала существует в наибольшем количестве трансформаций. Во-первых, он имеет два вида ритмоструктуры: на западе (ареал IIIa) — аналогичную напеву соседней территории, на востоке (ареал IIIб) — отличную от нее (см. приложение, № 4—6, таблицу на с. 155). Во-вторых, он распространен как в строфовых, так и в одностиховых версиях. В последних используется обычно вторая фраза мелострофы, стих поется без повторений. Встречается и простое повторение одностихового напева с одним и тем же стихом (см. приложение, № 6). Одностиховая форма причетной песни (с повтором или без него) в настоящее время в бассейне Енталы является основной.

² При известной близости принятых в статье рабочих терминов «период ритмической формы», «ритмический период» термину А. А. Банина «слогодитмический период» (см.: Банин А. А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики. — В кн.: Музыкальная фольклористика. М., 1978, вып. 2, с. 140—143), они не охватывают весь объем значений последнего.

АРЕАЛ	РИТМИЧЕСКАЯ ФОРМА ПРИЧЕТНОЙ ПЕСНИ		ТИП РИТМИ- ЧЕСКОЙ ФОРМЫ
	Период Бла_сло_ви ме_ня, гос_по_ди, Сестя на кут_ну_ю ла_воч_ку	Период сестя на кут_ну_ю ла_воч_ку, под кут_но_б о_ко_шеч_ко.	
I _a I _б			А А
II, III _a			А А
III _б			А А
IV, VI			А В
V			А В

Из таблицы¹ видно, что начальные ячейки всюду одинаковы, каденционные сегменты в подавляющем большинстве локальны (аналогичные концовки имеют лишь напевы четвертого и шестого ареалов), срединные существуют в двух ритмических версиях, которые порознь определяют облик ритмоструктуры верхнеюгских мелодий (ареалы I—III), но сосуществуют в низовых напевах — в разных периодах мелострофы (ареалы IV—VI). В силу этого напевы причетных песен нижнего Юга в целом по своей ритмической организации оказываются более близкими друг другу, чем верхнеюгские: в ареалах IV и VI они совершенно идентичны по своей ритмической форме, напев пятого ареала отличается лишь формула концовки.

На ней следует остановиться особо. Долгота неударного слогового времени в сочетании с некоторыми особенностями мелодической структуры ослабляют ритмический икт формы. При чтении (по просьбе собирателя) словесных текстов причетной песни большинство исполнителей, стремясь передать временное утяжеление предпоследнего слога в пении, интерпретируют его как ударный. От этого в произносимых без напева поэтических строчках возникают хорейские клаузулы, неестественные для традиционных норм языка и стихосложения:

Как родная та мамёнька
Укладёт спать ранёшенько
И разбудит поздёшенько...

Развернись, полотёнышко,
Пробудись, родной батюшко,
Прилети на окошечко...

Отступление от слоговой нормы стиха в поэтических текстах югских причетных песен приводит к модификации ячеек ритмиче-

¹ В таблице приведены лишь основные ритмические формы. В отдельных районах бассейна существуют их местные модификации.

ского периода. При этом временная величина свадебного напева не меняется¹ и превышение слоговой нормы вызывает дробление, а уменьшение количества слогов — стяжение слоговых времен: во втором и третьем сегментах в рамках своего периода, в анакрузе сверхнормативный слог ритмизуется за счет дробления последнего слогового времени предшествующего периода.

Все модификации ритмических ячеек не произвольны, в каждом ареале они выступают в своей традиционной форме.

*
* * *

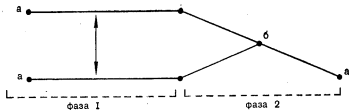
В групповом певческом исполнении причетная песня югского бассейна имеет однорегистровую гетерофонную фактуру. В ее звуковысотной организации заметны следующие общие закономерности: 1) терцовое соотношение функционально родственных ступеней лада², 2) опора на оппозицию звуков терцовых комплексов секундового соотношения в важнейших каденционных зонах напева. Конечно, объем и звуковой состав терцовых комплексов, их доминантные звуки в отдельных сегментах песенной структуры варьируются в местных традициях, что способствует разнообразию мелодических рисунков свадебных напевов.

Звуковысотная структура исследуемых мелодий может быть описана с помощью системы опорных звуков лада, которые выступают на гранях периодов и сегментов ритмической формы (в ритмических иктах, завершении). Эта система опорных слоговых звуков выявляет в верховых и низовых напевах причетных песен разные типы ладовой организации.

Ладовое развертывание верхнеюгских напевов содержит две фазы. В первой подчеркивается основная ячейка лада, противопоставляются ее крайние звуки, обязательно входящие в один терцовый комплекс. Во второй фазе важнейшую роль начинает играть сопоставление верхнесекундового звука и завершающей напев нижней опоры ладовой ячейки. Оба члена этой оппозиции выделены не только ритмически, но и фактурно — унисонами голосов в ансамблевом исполнении. Они не заменяются функционально родственными звуками даже в различных местных вариациях напевов. Если обозначить звуки терцового ряда 1 ступени лада буквой «а», 2 ступени — буквой «б», то логику развертывания лада схематически можно представить следующим образом:

¹ В отличие от местного причета погребального обряда, где сверхнормативный слог в среднем сегменте стиха увеличивает величину напева на одно музыкальное время.

² На взаимозаменяемость звуков терцового соотношения неоднократно указывалось в специальной литературе (см., например: Лобанов М. А. Теоретические вопросы публикации и систематизации напевов в своде русского фольклора. — Русский фольклор, 1977, № 17, с. 157—159).



Данная ладовая структура охватывает весь напев, но соотносительность ее фаз с ритмической формой песни оказывается различной в разных ареалах. Эта соотносительность определяет особенности мелодической композиции местных напевов.

В верховьях Юга и на Кичменге (ареалы I, II) причетная песня узкообъемна и имеет терцовую ладовую ячейку (см. приложение, № 1—3). Только что приведенная схема развертывания лада может быть конкретизирована¹:



В напевах первого ареала фазы лада совпадают с периодами ритмической структуры²:

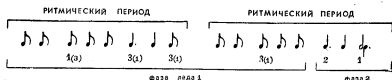


Секундовая оппозиция выступает здесь как оппозиция опорных интонационных звуков второго периода ритмической формы, как оппозиция двух сегментов, завершающих напев. Этот вид мелодической композиции (ее второй период) присущ и местным погребальным голошениям.

¹ Нумерация ступеней лада дается по принципу, предложенному Е. Гиппиусом и З. Эвальд (см.: Песни Пинежья. Материалы фонограммархива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд. М., 1937, кн. II). Таким образом, звуки комплекса «а» получают нечетные цифровые символы, комплекса «б» — четные. Ступени, расположенные ниже главного опорного звука, обозначаются римскими цифрами.

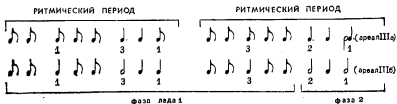
² Звуки, равнозначные в данном месте мелодии, изображены дробью. Они могут появляться либо одновременно, либо порознь. Менее вероятные звуки заключены в круглые скобки.

В кичменгском напеве (ареал II) — иная соотношенность: первая фаза лада простирается вплоть до каденционного сегмента второго ритмического периода¹:



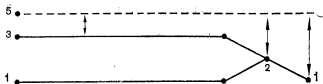
Вторая фаза лада получает выражение в оппозиции звука второго ритмического икта конечному звуку. Заметим, что подобная реализация завершающей фазы ладового развертывания характерна не только для свадебных и погребальных «причетов» Кичменги, но и для напевов причетной песни всех остальных ареалов южского бассейна, кроме первого.

Напевы третьего ареала имеют более широкий амбитус — в них появляется верхний квинтовый звук (см. приложение, № 4—6). Однако динамическая структура ладовой организации не меняется. В строфовом напеве сохраняется и характерная для причетной песни Кичменги соотношенность лада с ритмической формой, местные одностиховые версии напева используют лишь вторую половину мелострофы (см. приложение, № 6). Сохраняет свое функциональное значение и терция ладовой ячейки, квинтовый звук не является опорным:



Но он постоянно напоминает о себе (особенно во второй части мелострофы), выступая то слоговым звуком, ритмически не выделенным, то звуком внутрислогового мелодического оборота. Именно постоянство и частота «задевания» мелодии за квинтовый тон делают его верхней гранью ладовой ячейки, которая как бы надстраивается над ладовой структурой верхнеюжских напевов и соотносится с каждым из ее компонентов — с краями терцовой ячейки и звуками секундовой оппозиции:

¹ Конечно, срединная цезура при этом сглаживается, но та же тенденция проступает и в самой ритмической форме — в краткости последнего слогового времени срединной каденции в сравнении с каденцией заключительной.



В основном звуковом комплексе «а» определяется дифференциация: нижняя опора ладовой ячейки остается однозначной, верхняя же ее граница как бы «утолщается» маятниковобразным качанием между 3 и 5 ступенями. Поэтому первая фаза лада выступит уже в оппозиции не 1—3 ступеней, а 1—5/3 ступеней.

Итак, мелодическая композиция напевов верхней части югского бассейна складывается из контрастных построений и не обнаруживает периодичности, существующей на уровне ритмической формы. Обозначим данный тип мелодической композиции формулой ВА, где В, в отличие от А, является построением, не содержащим в ключевых опорных точках напева звуков секундовой оппозиции. Формула ВА, общая для группы напевов, не предполагает, конечно, их полного мелодического тождества. При одной и той же системе опорных звуков, которая определяет тип мелодической композиции, напевы в одном случае имеют нисходящий звуковысотный контур, напоминающий местные погребальные голошения, в другом — типично песенный, волнообразный, даже вопросо-ответный мелодический рисунок.

Нижнеюгские напевы причетной песни (ареалы IV—VI) по ладовой организации и мелодической композиции противостоят верхнеюгским (см. таблицу на с. 160). Если в последних главный опорный звук (основание комплекса «а» — *finalis*) сохраняет свое значение на протяжении всей мелодии, то в нижнеюгских напевах происходит последовательная смена положения нижней ладовой опоры, ее переинтонирование. В динамической структуре лада отчетливо видны два сходных построения. В одном в качестве конечного опорного звука утверждается звук 1 ступени, в другом — его нижнетерцовая параллель. Поэтому амбитус нижнеюгских мелодий расширен за счет присоединения снизу малотерцовой ячейки, нередко и с нижней секундой (см. приложение, № 7—9). Выявлению опорных звуков, завершающих построение лада, способствуют традиционные, общие для всего региона средства — ритмические, фактурные (слияние голосов в унисон), мелодические (незаменимость опор даже функционально родственными звуками в разного рода вариациях, каденционное противопоставление их звукам «четного» терцового ряда).

Все это создает ощутимую периодичность ладовой организации; каждый ее период так же закончен, как и ладовый строй верхнеюгских напевов в целом: он содержит и каденционное утверждение нижней опоры, и — в свернутом, сжатом виде — высотную оппозицию краев ладовой ячейки. Но на уровне целого в ладовой организации нижнеюгского типа возникают новые связи. Они

определяют соподчиненность ладовых периодов через терцовую оппозицию их конечных звуков (I—III).

Соотношение ладового и ритмического строя нижеюгских напевов вполне отчетливо: период лада по временной оси совпадает с ритмическим периодом. Таким образом, периодичность звуковысотной организации в местных напевах причетной песни выступает не только на уровне ритмической формы, но и на уровне мелодической структуры (вплоть до типологического сходства сегментов каждого из периодов):

РИТМИЧЕСКИЙ ПЕРИОД	РИТМИЧЕСКИЙ ПЕРИОД
1 2 1 3/4	3/4 2/II III 3/4(III)
1 2/IV 1 1(2)	3/4 (2) 2/IV III 3/4(2I)
1 2 2 1	III II(2) III III
период лада	период лада

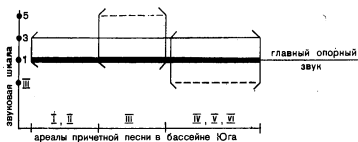
Обозначим данную мелодическую композицию формулой AA₁, которая обусловлена не только подобием ее частей, но и типологическим родством построений А второй фазе верхнеюгских напевов типа ВА, особенно во втором и третьем ареалах.

Отметим и некоторые особенности местных мелодий. В мелодической композиции этих напевов выявлена иерархия чередующихся нижних опорных звуков. В их оппозиции I ступень оказывается доминирующей. В рамках своего периода она подчеркивается дважды: в момент первого ритмического икта и в каденции, и оба раза здесь возникают унисоны голосов. I ступень выделена также долготой слогового времени, самого протяженного в ритмической форме (♩.), что в сумме с каденционным слоговым временем I ступени создает осязаемый перевес для ее восприятия по сравнению с конечной опорой следующего периода — звуком III нижней ступени, который утверждается лишь в каденции¹. Кроме того, I ступенью обычно завершается исполнение всей песни. Поэтому в оппозиции финальных опорных звуков I ступень выступает как главная, а ее нижнетерцовая параллель — как побочная, ей подчиненная.

¹ В напеве шестого ареала III ступень появляется и на первом ритмическом икте, но в этом периоде ритмической формы ее время наикратчайшее (♩).

В обеих каденциях верхнеюгских напевов типовая мелодическая концовка второго вида варьируется: 1) секундовая оппозиция конечному звуку может быть выражена не одним, а определенным для каждой традиции множеством звуков комплекса «б»; 2) финальный опорный звук, независимо от вида ритмической каденции, сдвинут с последнего на предпоследнее слоговое время, в самом же завершении периодов он не обязателен или не единичен¹. По сути дела, последнее слоговое время является связкой к следующему мелодическому построению. Лишь при окончании песни эта связка исчезает, уступая место повторению главного опорного звука.






Таким образом, и в нижнеюгских напевах увеличение терцового комплекса «а» на один звук привело к тем же последствиям, что и на среднем Юге (в ареале III), а именно к терцовому «утолщению» одной из граней ладовой ячейки. Схематично местные изменения последней выглядят так:



Однако при расширении верхней границы лада (ареал III) напевы сохранили тип ладового и мелодического строя. При увеличении диапазона вниз (ареалы IV—VI) их звуковысотная структура изменилась. Возможно, это связано с различным значением вершины и основания ладовой ячейки.

Если появление новых звуков терцового комплекса «а» каждый раз оказывалось существенным для мелодической характеристики местной причетной песни, то подобные же колебания объема второго терцового ряда звуков (комплекса «б») на существо ее мелодической формы не влияли. Наличие или отсутствие крайних звуков комплекса «б» определяло лишь допустимый минимум или максимум поступенной звуковой шкалы для напевов того или иного ареала, а следовательно, и диапазон версий того или иного участка мелодической композиции, диапазон ее модификаций.

¹ Как видно из схемы, напевы шестого ареала и в этом составляют известное исключение.

ЗВУКОВАЯ ШКАЛА	Лексикальная организация	МЕЛОДИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ					ритмическая форма	ареал
		ритмический период		ритмический парнод				
 II	АПЕРИОДИЧЕСКАЯ	 3(1) 3/4 3/4(2)	2	1	1	вид 1	I	
		 1(2) 3(1) 3(1)	3(1)	2	1	ВА вид 2	II	
		 1 3 1	3	2	1	вид 2	III	
 IV III II	ПЕРИОДИЧЕСКАЯ	1 2 1 [1]	3/4	2/4 III			IV	
		1 2/4 1 [1]	3/4	2/4 III	AA,	AB	V	
		1 2 2 1	III	2/4 III III			VI	

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ:

- - звуки комплекса „а“
- ⊞ - конечный опорный звук
- - звуки комплекса „б“
- ⊙ - ритмические нити
- [] - звук, появляющийся лишь в завершении песни

Анализ причетных песен югского бассейна подтвердил существование важной стилевой границы, проступающей во всем слое напевов местных семейно-бытовых обрядов (погребального и свадебного). Зона этой границы начинается на стыке второго и третьего ареалов причетной песни и проходит по территории последнего. Она сказывается в ряде признаков, в том числе в резком исчезновении традиции плачей по умершим, сокращении и модификации предвечной части свадебного обряда, увеличении количества «политекстовых» напевов в свадьбе, среди которых появляются новые песенные типы, в изменениях в народной терминологии.

Мы проследили эту границу лишь на уровне модификаций свадебных напевов одного жанрового типа. Только последующее, более разностороннее изучение народного искусства югского бассейна и окружающих его территорий, подкрепленное данными этнографов, историков, лингвистов, позволит коллективу специалистов интерпретировать полученные сведения в историческом плане и подойти к объяснению существующих стилевых ареалов народного музыкального творчества с той основательностью и обоснованностью, к которым неоднократно и настойчиво призывал К. Квитка в своих работах.

Югские напевы притчных песен.

1. $\text{♩} = 208$ ареал Iа

И за - бо - ло - ло час у ма - ня
И мо - ъ сер - цѣ ре - ти - во - ъ,

Мо - ъ сер - цѣ ре - ти - во - ъ,
Мно - га чу - дит - ся слы - шит - ся...

2. $\text{♩} = 184$ ареал Iб

- Я про - шу у тя, ба - тьюш - ко,
Бла - сло - вле - нья ве - ли - ко - го,

Бла - сло - вле - нья ве - ли - ко - го,
чис - та сер - цѣ ре - ти - во - го...

3. $\text{♩} = 144$ ареал II

Что сѣ - го дни, сѣ - го днѣ - къ,
Сѣ - го у - тро - ця ран - но - во,

Сѣ - го у - тро - ця ран - но - во,
Внѣ во - вой - но - те, пе - ту - хн...

4. $\text{♩} = 112$ ареал IIIа

Уж ты, гос - по - дя, гос - по - дя (дя),
Бла - сло - вн - мо - ня, гос - по - дя (дя),

Бла - сло - вн - мо - ня, гос - по - дя,
Сестъ во мес - то, во мес - тѣч - но...

5. $\text{♩} = 180$ ареал III
(строфовая форма-Нижняя Ёнтала)6. $\text{♩} = 188$ ареал III
(однотиховая форма-основная)7. $\text{♩} = 152$

ареал IV

8. $\text{♩} = 100$

ареал V



Толь-ко нет у са-ра ду-ба
Зо-ло-ты в вер-ши-ноч-ки,

Зо-ло-ты в вер-ши-ноч-ки,
По-зо-ло-чб-ной мв-ноч-ки...

А. А. Банин

О ПРИНЦИПАХ МОДЕЛИРОВАНИЯ ОБОБЩЕННОГО СЛОГОВОГО РИТМА. ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ И МЕТОДОЛОГИИ

Среди многочисленных теоретико-методологических достижений К. В. Квитки особое место занимают приемы моделирования слоговой ритмики, впервые сформулированные в статье 1923 года¹ и названные им принципами определения схем песенных форм (Квитка, т. 1, с. 50). Таких принципов К. В. Квитка указал три: 1) не учитывается мелизматика (или, как мы теперь говорим, внутрислоговые распевы): группа звуков, относящихся к одному слогу, трактуется как одно ритмическое целое; 2) не учитываются такие ритмические фигурации, как пунктирный ритм (имеются в виду различные фигуры пунктирного ритма, распетые на два слога), которые справедливо отнесены К. В. Квиткой не к существованию архитектуроники напева, а к украшениям; 3) не учитываются удлинения в концах фраз, обозначаемые либо ферматами, либо паузами².

С момента, когда Квитка сформулировал эти принципы, прошло более пятидесяти лет. За это время они прочно вошли в научный обиход музыкальной фольклористики и практически применяются многими современными исследователями. Вместе с тем

¹ Квитка К. Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів. — Музыка, 1923, № 1, с. 19—23; № 2, с. 16—18; № 3, с. 24—28. Русский перевод статьи см. в «Избранных трудах» К. Квитки (Квитка, т. 1, с. 37—45 и 47—59).

² Практически эти принципы-приемы и вместе, и порознь начали применяться задолго до указанной работы К. В. Квитки (см., например: Wollner W. Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes. Leipzig, 1886; Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907 и др.). Достижение К. В. Квитки состоит в том, что именно он впервые сформулировал все три приема в качестве принципов для установления типичных признаков слогового ритма народной песни.

в системе фольклористических методов они еще не заняли места, соответствующего их значению для теории музыки устной традиции. Это связано как с внутренними (по отношению к принципам), так и с внешними причинами. Внутренние причины — это их неполнота и методико-методологическая неотшлифованность; внешние — невнимание к ним, непоследовательное их применение исследователями¹.

Применение этих принципов к украинской песне (за исключением восточноукраинских стилей), а также к некоторым жанрам русской песни, в частности к календарным жанрам, которыми К. В. Квитка интересовался в первую очередь, на первый взгляд очевидно и в особых методических пояснениях не нуждается. Однако ситуация резко меняется, когда в сферу их приложения попадают образцы протяжной формы, к какому бы жанру (лирических, свадебных, хороводных и других песен или плачей) и к какой бы национальной песенной культуре (русской, украинской, белорусской, башкирской, уйгурской, болгарской или какой-либо другой) эти образцы ни относились.

Особенно остро проблема методики и методологии моделирования обобщенной слоговой ритмики встает при изучении русской протяжной лирической песни. И не только потому, что прием внутрислогового распевания возведен здесь в принцип мелодического развития напева, но еще и потому (и это главное), что процесс расширения затронул в русских образцах протяжной формы как музыкальный, так и словесный компонент песенной речи. Это обнаруживает себя в обильном употреблении огласовки, всевозможных частиц («ой», «да», «уж» и др.), вставных слов («скажем», «братцы», «серденько» и др.), слово- и слогоразрывов, слого- и словоповторов.

Уникальная избыточность словесного компонента не раз ставила в тупик исследователей русской протяжной песни. В этой связи напомним только об одном ошибочном суждении, а именно:

¹ Так, В. Л. Гошовский в комментариях к статье, в которой эти принципы были сформулированы впервые, не только не дал им должной оценки, но прошел, по существу, мимо них, вскользь упомянув, что К. В. Квитка «впервые применяет метод моделирования ритмического рисунка» (см.: Квитка, т. 1, с. 59—60). В комментариях к другой статье ученого, в которой эти принципы были повторены, В. Л. Гошовский пишет, что К. В. Квитка осуществляет будто бы только два этапа моделирования, упуская при этом из виду весьма существенный первый принцип — суммирование длительности музыкальных звуков, приходящихся на один слог (см.: Квитка, т. 2, с. 193). Е. В. Гиппиус признает только этот, первый принцип и не применяет принципа выравнивания пунктирного ритма (см.: Гиппиус Е. В. Сборник русских народных песен М. А. Балакирева. — В кн.: Балакирев М. Русские народные песни. М., 1957, с. 234—235). Б. Барток, моделируя слоговую ритмику сербско-хорватских песен, многие из которых имеют протяжную форму, также не применил второго и третьего квиткинских принципов моделирования, о существовании которых он, по-видимому, не знал (Bartók B., Lord A. Serbo-croatian folk songs. New York, 1951).

что в русской протяжной лирической песне будто бы нет стиховой упорядоченности¹.

Современное состояние теоретической мысли в музыковедческой фольклористике и, в частности, негативный опыт изучения протяжной песни со всей очевидностью свидетельствуют о том, что наряду со свертыванием пунктирного ритма и ритмики внутрислоговых распевов при определении ритмических схем песенной формы должна также свертываться избыточность словесного компонента. А это заставляет дополнить три квиткинских принципа четвертым: не учитываются всевозможные элементы избыточности словесного текста².

Техника исключения словесной избыточности в тексте протяжной формы не просто сложна, но требует подчас весьма изощренного специального анализа, изучения многих песенных вариантов. Впрочем, когда речь идет о протяжной песне, то же самое можно утверждать и в отношении трех других принципов. Чтобы в сферу ритмической типологии включить произведения протяжной формы, необходимо акцентировать внимание на методике свертывания словесной избыточности и рассмотреть все четыре принципа-приема как систему, причем рассмотреть под углом зрения и методикотехническим, и методологическим. Вовлечение в ритмический анализ протяжной формы сделает методику ритмико-типологических исследований народной песни более универсальной. Опыт работы с протяжной формой позволит перебросить структурный мостик между образцами протяжной и непротяжной формы, по-иному по-

¹ Это суждение, высказанное в начале прошлого века и ставшее общим местом во многих последующих работах, посвященных русскому народно-песенному стику, было недавно поддержано в специальном исследовании русской протяжной песни (см.: Земцовский И. Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л., 1967, с. 139—142).

² Хотя четвертый принцип не был сформулирован К. В. Квиткой, однако это не значит, что явление избыточности словесного текста в аспекте слоговой ритмики было ему неизвестно. Словесную избыточность в виде вставок в текст, по его словам, «логически ненужных или вообще излишних словечек (и междометий): «ой», «да» («та»), «як», «а», «ай» К. В. Квитка уже в 1924 г. называет амплификацией (расширением) и справедливо указывает, что эти словечки могут играть не только орнаментальную роль, когда они выступают в виде амплификаций, но и конструктивную, когда являются составной частью нерасширенного, «короткого», по выражению К. В. Квитки, стиха (см.: Квитка, т. 1, с. 67—68). То же говорится в поздних работах ученого (см., например: Квитка, т. 1, с. 197 и 211). Это свидетельствует о том, что К. В. Квитка тонко чувствовал словесную избыточность песенного текста, учитывал ее в своих выводах и был близок к тому, чтоб сформулировать и четвертый принцип. Так, уже в той же статье, где впервые были сформулированы принципы моделирования, имеется примечание, что припев (речь идет о припевных словах) «втиснут в ритмическую протяженность, принадлежащую последнему члену группы В», то есть слогоритмически значимому сегменту стиха (Квитка, т. 1, с. 52). А это значит, как мы увидим ниже, что до свертывания, до неучета, говоря словами К. В. Квитки, припевных слов оставалось сделать всего один шаг (см. ниже, с. 173—175). Свертывание избыточности словесного компонента впервые в русской фольклористике произвела Е. Э. Лиева (в предисловии к сборнику «Великорусские песни в народной гармонизации». Спб., 1909, вып. 2, с. LIII—LIV). К сожалению, К. В. Квитка прошел мимо опыта Е. Э. Лиевой.

дойти к изучению процесса ритмо- и формотворчества в произведениях непротяжной формы — в частности, глубже понять природу возникновения и эволюции припевов и припевных слов.

Когда мы говорим вслед за К. В. Квиткой о построении (моделировании) ритмических схем песенной формы, необходимо четко представлять, что речь всегда идет о слоговой ритмике. Именно о слоговой, а не о словесной (речевой) или стиховой (силлабической, тонической или силлабо-тонической) и даже не о музыкальной ритмике. Слоговой ритм народной песни — это особый феномен, представляющий собой сплав всех указанных и некоторых других ритмических компонентов устной музыкально-поэтической речи. Слоговой ритм — это результат единения, результат согласования между собой слов и музыки в песне. Он выступает прежде всего как ритм времяизмерительный.

Строительным элементом слогового ритма является слогонота — абстрагированная от звуковысотной шкалы музыки суммарная музыкальная длительность слога, записываемая в виде ноты. Слогонота представляет собой двухсоставный знак, включающий в себя слог и ноту (отсюда название знака)¹.

К. Квитка вслед за П. Сокальским, В. Вольнером, Ф. Колессой и другими фольклористами записывал ритмические схемы песенной формы с помощью слогонот, хотя самим термином «слогонота», как и термином «слоговой ритм», не пользовался². Заслуга внедрения термина «слогонота» в научно-аналитический обиход принадлежит А. В. Рудневой. В развитие слогоритмического анализа Квитки — Рудневой мною выделены четыре уровня ритмической организации песенной речи — два поверхностных и два глубинных³. Глубинные уровни как раз и получены путем последовательного свертывания избыточности словесного текста⁴. Слогоритмические формулы, в которых свернута словесная избыточность поэтического текста, являются формулами обобщенного слогового ритма, выполняющего роль своеобразного ритмического синтаксиса произведения устной традиции.

Основной ритмосинтаксической единицей наиболее мощного пласта русской народной песни является слогоритмический пе-

¹ Существующая в литературе практика записи схем слогового ритма без словесного компонента не должна поощряться. Она может применяться только в специальных случаях — в частности, когда необходим компактный обзор большого числа слогоритмических форм. Но и в этом случае наличие нераспетых, обобщенных слогов обязательно должно подразумеваться.

² Вместо термина «слоговой ритм» в разных работах К. В. Квитки встречаются такие выражения: «ритмическая форма строфы», «ритмическая форма периода» (здесь слово «период» употреблено в смысле «мелострофа»), «ритмическая форма стиха», «мелодико-ритмическая форма», «ритмическая схема», «схема песенной формы», «слогово-временная схема» и некоторые другие. Анализ употребления этих выражений в контексте его различных работ показывает, что в качестве эквивалента термину «слоговой ритм» он употреблял два выражения: «ритмическая форма» и «ритмическая схема».

³ Б а н и н А. А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики. — В кн.: Музыкальная фольклористика. М., 1978, вып. 2, с. 140—141.

⁴ Там же, с. 137—139.

риод¹ — одна, две или несколько характерных конфигураций обобщенного слогового ритма, периодически повторяющихся в тексте песни, как правило, без изменения. Строительный элемент обобщенной слоговой ритмики — обобщенная слогонота. Она отличается от обычной слогоноты тем, что входящий в нее слог не является избыточным. В контексте слогоритмического периода обобщенная слогонота обладает свойством позиционности, что позволяет осуществлять внутри- или межстрофную, а также межвариантную парадигматику, то есть изучать варьирование элементов музыкально-словесного текста, находящихся в идентичных временных позициях песенной формы.

Как мы видели, три принципа определения ритмических схем песенных форм сформулированы К. В. Квиткой в негативной форме: не учитывается внутрислоговой распев, пунктирный ритм, а также фермата и пауза. Не случайно поэтому и дополнительный, четвертый принцип сформулирован нами также в негативной форме: не учитывается избыточность словесного текста. Однако с точки зрения методологии корректнее была бы позитивная формулировка.

Необходимость позитивной формулировки легко обнаруживается в отношении ферматы и паузы, поскольку операция с этими двумя элементами при моделировании слогоритмического периода имеет, как правило, разнонаправленный характер. Если при определении длительности конечного звука ее увеличение за счет знака ферматы не учитывается, то сокращение за счет последующего паузирования, наоборот, учитывается². Поэтому третий квиткинский принцип можно переформулировать так: соответственный (с точки зрения закономерностей сложения конфигурации той или иной слогоритмической формы) учет фермат и пауз.

В известном смысле то же можно утверждать и в отношении трех других принципов. Действительно, речь в них должна идти не столько о неучете тех или иных элементов песенного текста, сколько об абстрагировании от этих элементов как раз на основе учета природы и закономерностей появления их в тексте произведения устной традиции.

Возьмем, например, внутрислоговой распев. Суммирование длительностей входящих в него звуков есть не что иное, как учет их наличия. Трактруя звуки внутрислогового распева как одно ритмическое целое, мы абстрагируемся от элементов собственно музыкального ритма, выступающих по отношению к слоговому ритму в качестве избыточных по природе элементов дробления. Это абстрагирование осуществляется путем свертывания соответствующей

¹ Банин А. А. Об одном аналитическом методе, с. 140.

² Именно это обстоятельство и послужило, очевидно, причиной неточности в первоначальной квиткинской формулировке принципов (см.: Квитка, т. 1, с. 50) и ошибки при повторном изложении их в другой работе (см.: Квитка, т. 2, с. 122).

щих элементов дробления, в данном случае путем суммирования¹. Другой аспект абстрагирования от внутрислоговых распевов собственно звуковысотный. Суммируя длительности музыкального ритма, мы свертываем не только ритмический, но и мелодический компонент песни. Это находится в соответствии с общим принципом изучения слоговой ритмики, согласно которому слогоноты записываются не на нотном стане, то есть абстрагированно от звуковысотности. Об этом, как о само собой разумеющемся, можно было бы не упоминать, если бы не было необходимости подчеркнуть, что абстрагирование от звуковысотного компонента внутрислоговых распевов в ряде случаев должно быть неполным².

Менее остро проблема позитивной формулировки стоит на первый взгляд в отношении пунктирного ритма. Действительно, фигуры пунктирного ритма при моделировании обычно выравниваются, то есть в известном смысле игнорируются, не учитываются. Однако и здесь необходимо указать на ряд моментов, говорящих в пользу позитивной формулировки. Как показывают анализы, в сфере слогового ритма существует истинные и ложные фигуры пунктирного ритма. Две находящиеся рядом (соположенные) слогоноты с соотношением длительностей 3 : 1 (или 1 : 3) не всегда образуют истинную фигуру пунктирного ритма, то есть такую, которая несет преимущественно лексико-стилистическую, мелизматическую функцию. Для ряда песенных культур (например, болгарской, сербско-хорватской, румынской, украинской, русской), для которых характерно мышление категориями хемиольной ритмики, отношение 3 : 1 в двух соположенных слогонотах нередко выполняет слогоритмически конструктивную, синтаксическую функцию. Такие пары слогонот образуют ложную фигуру пунктирного ритма, и принцип выравнивания на них, естественно, распространяться не должен. Выравниваются только истинные фигуры пунктирного ритма. В отличие от ложной, истинная фигура пунктирного ритма в скрытом виде содержит элемент дробления³:

¹ Встречающаяся в литературе деформация слогового ритма за счет неполного учета внутрислогового распева в аспекте изучения законов слогового ритма должна квалифицироваться как некорректная.

² Речь идет об обобщенном интонационном контуре песни, то есть о такой формуле, в которой обобщенный слоговой ритм соотносен со звуковысотным контуром напева. Выбор формы этой соотношенности при свертывании внутрислогового распева как раз и выдвигает на первый план проблему частичного абстрагирования от звуковысотного компонента. Из двух-трех, а иногда и большего числа звуков, приходящихся на один слог, обоснованно (то есть с учетом внутри- и межстрочной парадигматики) должен быть выбран один обобщенный. В некоторых особых случаях, в частности в образцах с максимальной степенью распетости, может появиться необходимость в двух-трех обобщенных звуках, соотносенных с одной обобщенной слогонотой (подробнее о моделировании обобщенного интонационного контура см. в ст.: Банни А. А. Метод морфологического описания музыкально-поэтических произведений фольклора. — В кн.: Методы изучения фольклора (подготавливается к печати в Ленинградском институте театра, музыки и кино).

³ Для наглядности в пример введена слогоритмически незначущая частица «да», которая в ряде вариантов песни «Вниз по матушке по Волге» встречается именно в этой временной позиции слогоритмической формы.



Выравнивание пунктирного ритма есть, в сущности, не что иное, как устранение этого дробления путем перераспределения музыкального времени между двумя слогами поровну. Таким образом, выравнивание пунктирного ритма также основывается на учете ритмосинтаксической специфики соответствующих соположенных слогов. Оно осуществляется только в том случае, когда эта специфика связана с избыточностью текста устной традиции, проявляющейся в скрытом ритмическом дроблении.

Природа дробления в пунктирном ритме, очевидно, та же, что и в фигурах внутрислогового распева. Поэтому первый и второй квинтинские принципы по аналогии с третьим можно переформулировать так: соответственный учет фигур внутрислогового распева и пунктирного ритма.

Далее обратимся к методике свертывания словесных элементов избыточности. Мелодико-ритмическое дробление часто сопровождается дроблением словесным в виде огласовок, вставных одно- и двухсложных слов. Такое дробление встречается либо регулярно в каждой строфе варианта, либо эпизодически. Последнее относится к подавляющей части огласовок и к значительному количеству вставных слов. Избыточность нерегулярного дробления словесного компонента, особенно избыточность огласовок, в специальных пояснениях не нуждается. Она, как правило, свертывается (даже в «трудных» случаях) на основе межстрофной парадигматики. Избыточность регулярного дробления нуждается в пояснении. Чаще всего оно встречается в начале строфы, реже — на стыке полустроф и служит средством сочленения основных разделов песенной формы. Нередко его принимают за существенную деталь архитектоники напева. Иногда регулярное дробление встречается и внутри слогоритмического периода. Во всех случаях необязательность его для конфигурации обобщенного ритма проверяется на основе межвариантной (реже — межстрофной) парадигматики, то есть сопоставлением идентичных временных позиций в различных вариантах одной песни (или одного ритмического типа).

Принципиальным в методике свертывания словесного дробления (регулярного и нерегулярного), как и в методике свертывания фи-

гур внутрислогового распева и пунктирного ритма, является вопрос о сохранении музыкального времени свертываемых единиц дробления и передаче его слогам модели нерасширенного стиха. В связи с методикой выравнивания пунктирного ритма мы уже вкратце упоминали о перераспределении времени между ритмосинтаксически значимыми слогами: часть времени удлинненной слогоноты передается укороченной слогоноте. В случае словесной избыточности время свертываемого элемента дробления полностью передается какому-либо ритмосинтаксически значимому слогу. При этом перераспределение может осуществляться как в пределах одной обобщенной слогоноты — в случае огласовки или односложной одинарной вставки (см. примеры 2а и 2б), так и двухсложных обобщенных слогонот — в случае двухсложной вставки или односложной двойной вставки (см. примеры 2в и 2г):

2.

а)  

в) 

б) 

Двухсложная вставка, как правило, частично захватывает время и первой, и второй слогоноты, поэтому может быть интерпретирована и как фигура пунктирного ритма, у которой в удлинненной слогоноте дроблению подвергнут не только звуковысотный, но и словесный компонент. Слогоритмический механизм односложной двойной вставки сложнее. Здесь словесное дробление захватывает целиком всю музыкально-временную позицию первой обобщенной слогоноты, вытесняя первый ритмосинтаксически значимый слог стиха в позицию второй обобщенной слогоноты. Поэтому в процессе моделирования обобщенного ритма при свертывании двойной односложной вставки один из слогов модели стиха приходится переносить в соседнюю (чаще — предшествующую) музыкально-временную позицию. Правомерность такого перераспределения времени также подтверждается с помощью межвариантной парадигматики.

Еще более сложные случаи перераспределения времени встречаются при моделировании обобщенного ритма в образцах непротяжной формы с повтором ритмосинтаксически значимых сегментов стиха, а также в образцах развитой протяжной формы, где такие

повторы, наряду со слово- и слогаобрывами, также имеют место. Технику свертывания повтора ритмосинтаксически значимого сегмента стиха проиллюстрируем на простом, но во многих отношениях показательном примере. Имеется в виду ритмическая форма песни «А мы просо сеяли» (с повтором второго полустиха). К этой форме К. В. Квитка обращался в своих работах неоднократно (см.: Квитка, т. 1, с. 42, 195 и др.).

Существуют два разных подхода к объяснению ритмической формы песни «Просо». Их различие основано на том, учитывается или нет повтор полустиха в характеристике слогоритмической формы. Некоторые исследователи, справедливо считая повтор избыточным элементом, вместе с одним из трехсложных полустихов исключают и относящееся к нему музыкально-слоговое время. В результате обобщенной слогоритмической формой песни «Просо» оказывается одна из следующих двух восьмимерных формул (выбор формулы зависит от того, рассматривать ли «лишний» полустих в качестве повтора или вставки):

3.

а)		$\frac{8}{7}$ сл
	А мы про_со се_ я_ ли	
б)		$\frac{8}{7}$ сл
	А мы про_со се_ я_ ли	

Другие, верно указывая на необоснованность редукции суммарного музыкального времени данной слогоритмической формы, считают последней весь двенадцатимерный десятисложник:

4.		$\frac{12}{(4+3+3)}$ сл
	А мы про_со се_ я_ ли, се_ я_ ли	

Эта позиция, которой, кстати, придерживался К. В. Квитка, предпочтительнее первой в том отношении, что она опирается на реальный факт: в плане функционирования основная единица слогоритмической формы песни «Просо» двенадцати-, а не восьмимерна. Об этом свидетельствует большое количество зафиксированных вариантов как этой песни, так и других, относящихся к данному слогоритмическому типу песен.

Уязвимым местом второго подхода является несвернутый словесный повтор. Сторонники этого подхода мотивируют сохранение повтора тем, что его функция в ритмической форме из мелизматической, орнаментальной превратилась в архитектурную, конструктивную. И в этом, безусловно, есть крупица истины. Вместе с тем в плане синтаксиса песенной ритмики всякий повтор как элемент дробления избыточен и потому при выявлении глубинной ритмосинтаксической структуры подлежит свертыванию. Для того, чтобы свертывание было выполнено корректно, необходимо при-

менить принцип перераспределения музыкально-слоговых вре́мен. В данном случае четыре единицы (четыре восьмых) одного трехсложного сегмента необходимо полностью передать трем слогам другого. В результате музыкальное время трехсложного полустиха увеличивается в два раза, и мы получаем следующую слогоритмическую форму (слогоритмический период песенного типа «А мы просо сеяли»):

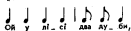
5.

Полученная конфигурация обобщенных слогонот удивительна в том отношении, что она точно соответствует одному из двух слогоритмических ингредиентов строфической формы, с которой К. В. Квитка начал свои ритмические исследования (см.: Квитка, т. I, с. 37—44):

6.

В этой связи необходимо подчеркнуть, с одной стороны, интуицию К. В. Квитки (именно в этом исследовании специальное внимание уделено им ритмической структуре песни «А мы просо сеяли»), с другой — большую сложность вопроса о свертывании словесной избыточности. Во второй части указанного исследования варианты песни «А мы просо сеяли» не вошли в обзор простейших форм, предшествовавших, по мысли К. В. Квитки, форме песенного типа «Ой по ріллі, по ріллі» (см. пример 6), хотя к пониманию ритмосинтаксического сходства этих двух песен — «А мы просо сеяли» и «Ой по ріллі, по ріллі» — Квитка был весьма близок. Об этом свидетельствует, в частности, вторая подгруппа первой группы систематизации простейших форм, в которую (подгруппу) помещена другая, близкая песне «А мы просо сеяли» в отношении поверхностной слогоритмической структуры песня «Ой у лісі два дуби» (см.: Квитка, т. I, с. 51):

7.



$$\frac{12}{7} \text{ сл}$$


$$\frac{12}{7} \text{ сл}$$

Слоговая ритмика второй полустрофы в приведенном примере идентична структуре песенного типа «А мы просо сеяли» во всем, кроме того, что, вместо повтора трехсложного полустиха, здесь явная вставка в виде повторяющегося из строфы в строфу слова «серденько», необходимость свертывания которой более прозрачна¹. Таким образом, К. В. Квитка ощутил близость формы песни «А мы просо сеяли» к форме песни «Ой по ріллі», но не увидел их ритмосинтаксического сходства. Для этого необходимо было открыть способ свертывания повторов в словесном компоненте песни.

Что касается способа получения упомянутой выше восьмимерной формы песни «А мы просо сеяли», то в аспекте развиваемой здесь методики свертывания словесной избыточности он является некорректным, так как при таком способе не учитывается (произвольно отбрасывается) слоговое время стиха. Сама восьмимерная форма, встречающаяся в составе сложных форм строфы, может рассматриваться лишь в плане генезиса, как предполагаемая исходная форма песни «А мы просо сеяли», предшествовавшая двенадцатимерной. На сегодняшний день, однако, она и в плане генезиса остается гипотетичной, поскольку не подтверждена ни архаичными вариантами данного типа песни (об архаичности в данном случае свидетельствовала бы восьмимерность слогоритмического периода), ни специальным, эволюционно-генетическим исследованием такой восьмимерности в составе сложных форм².

Приемы перераспределения музыкально-словесных времен, применяемые при свертывании повторов со словообрывами, более естественны, но также неочевидны и нуждаются в обосновании. Покажем это на примере протяжной песни «Уж ты, матушка, мать угрюм-река»³:

¹ Не случайно эту вставку, как и ряд аналогичных вставок в других подгруппах системы, К. В. Квитка отметил особо (см. сноску 2 к с. 167), хотя оставил ее несвернутой. Этот вариант песни включен К. В. Квиткой в систему на том основании, что на уровне поверхностных ритмоструктур вдвое увеличенным в нем является не трехсложный, а четырехсложный сегмент стиха.

² Исходным моментом подобного исследования могла бы послужить все та же статья К. В. Квитки, поскольку объектом ее является как раз такая составная форма, в которой объединены и восьмимерная, и двенадцатимерная ритмосинтаксические структуры (ср. примеры 3 и 5 с примером 6).

³ Щуров В. М. Песни Нижней Тунгуски. М., 1977, № 2. В публикации данной песни содержатся четыре слогоритмически идентичные музыкальные строфы и еще четыре поэтические. К сборнику приложена гибкая грампластика. Записанный на ней вариант этой песни отличается от нотированного рядом деталей, несущественных для ритмосинтаксической формы песни.

8. $\text{♩} = 100$

Эй, уж ты, ма- ту- ш(и)- ка,
эй, да ли, мать уг- рюм... эй,
мать уг- рю м(и)- рю- ка.

Строфа песни состоит из двух пятисложных стихов, распетых на три мелодические строки. В первом стихе, распетом на одну мелодическую строку, обнаруживаем два элемента словесной избыточности: огласовку в четвертом слоге стиха и односложную вставку «эй» перед первым слогом. Перераспределяя их время между слогами чистого стиха указанным выше способом (см. с. 172) и учитывая фермату на первой слогоноте и паузу после седьмой слогоноты, получим следующую обобщенную слогоритмическую форму первого стиха (заметим, что основной единицей музыкального времени здесь оказывается половинная слогонота):

9.

Эй, уж ты, ма- ту- ш(и)- ка
Уж ты, ма- туш - ка $\frac{5}{5}$ сл

Второй стих распет на две мелодические строки и, кроме пяти ритмо-синтаксически значимых слогов модели стиха, имеет семь избыточных слогов. Они возникли в результате словообрыва на третьем слоге, имеющего место в большинстве строф (кроме первой):

Мать угрюм-река,
Слава до ...брая,
Речь хоро ...шая,
Круты бе ...режки,

и повтора после словообрыва трех слогов стиха, а также в результате добавления односложной вставки в месте словообрыва и односложной тройной вставки «ай да ли» перед первым слогом стиха. Исключение избыточных слогов и перераспределение их времен осуществим в два этапа. Сначала рассмотрим часть стиха до словообрыва. Наличие предваряющей вставки, а также аналитический опыт подсказывают нам, что третий слог стиха «рюм»

занимает свою позицию, а два первых слога — «мать уг» — сдвинуты. Поэтому, передав время слогов «да ли» и часть времени слога «ай» слогам чистого стиха и сохранив пока за слогом «ай» одну единицу музыкального времени (♩), получим:

10.

ай — да ли — мать уг — рюм
 а — ай — да ли — мать — уг — рюм
 ай — мать — уг — рюм $\frac{4}{4} \text{ сл}$

Далее рассмотрим часть стиха после словообрыва. Мы видим, что последний, как правило, позиционно фиксированный слог «ка» имеет две единицы времени, а предпоследний слог «ре» занимает всего лишь половину единицы времени (♩), то есть дробит свою слогоноту. Все предшествующее время (11 ♩) в третьей мелостроке занимают избыточные слоги. Передадим его (за исключением одной четверти, которой восполним слогоноту предпоследнего, четвертого слога) третьему слогу стиха «рюм» на том основании, что, во-первых, он находится под стиховым ударением и, во-вторых, именно на нем осуществляется словообрыв (поэтому к нему естественнее всего отнести время непосредственно следующих за ним единиц словесного дробления). В результате перечисленных операций получаем:

11.

рюм... — эй — мать уг — рюм — ре — ка
 рюм — ре — ка

Соединяя результаты двух этапов моделирования, получим следующую формулу:

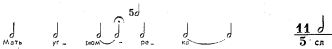
12.

ай — мать — уг — рюм — ре — ка $\frac{12}{6} \text{ сл}$

В приведенной формуле осталась несвернутой односложная вставка «ай». Ее время можно передать либо последующему слогу «мать» (к этому побуждает мелодическое членение мелострофы), либо предшествующему слогу «ка» из первого стиха (к этому побуждает межвариантная парадигматика). Остановимся на второй возможности и тогда получим следующую слогоритмиче-

скую форму строфы, состоящую из двух неравновременных слого-ритмических периодов:

13.



Конфигурация первого периода типична для песенной ритмизации пятисложных стихов: равномерный пробег первых четырех слогов завершается двукратным удлинением пятого. Конфигурация второго близка к другой типовой форме пятисложника, в которой двукратному удлинению подвергается не пятый, а третий слог, несущий сильный стиховой акцент. В данном случае специфическим моментом является то, что удлинён не только третий, но и пятый слог, причем третий удлинён не двукратно, а шестикратно. Последнее явилось результатом введения избыточного повтора в месте словообрыва. Типичность форм конфигурации обоих слогоритмических периодов свидетельствует о корректности выполненного свертывания словесной избыточности.

Суммируя изложенное, дадим следующую формулировку принципам моделирования обобщенного слогового ритма. Для установления ритмосинтаксической формы произведения устной традиции необходимо абстрагироваться от звуковысотного компонента мелодии и от всех элементов ритмической избыточности, которые обнаруживаются в мелодии (ритмика внутрислогового распева), ритме (пунктирная ритмика, а также паузы и ферматы), словах (ритмика огласовок, вставок, обрывов, повторов). Абстрагирование осуществляется на основе учета природы и закономерностей возникновения тех или иных проявлений ритмической избыточности.

Ритмическая избыточность устраняется путем свертывания различных элементов дробления песенной речи: а) суммированием ритмических длительностей внутрислогового распева, б) выравниванием фигур пунктирного ритма (с учетом их ритмосинтаксической природы), в) суммированием ритмических длительностей элементов словесного дробления, г) соответственным учетом пауз и фермат.

Основным принципом свертывания ритмической избыточности текста является сохранение музыкального времени исключаемых элементов дробления и перераспределение его между ритмосинтаксически значимыми слогами модели стиха. Контролем выполнения этого требования является равенство объемов суммарного музыкального времени строфы и ее ритмосинтаксической формы.

В новом качестве принципы моделирования обобщенного слогового ритма осознаются современной научной мыслью не столько

Как приемы схематизации, упрощения ритмической формы мелодий для нужд морфологической систематизации музыкально-поэтического фольклора, сколько как приемы моделирования структур ритмического синтаксиса произведений устной традиции для углубленного изучения фольклорного процесса в плане функционирования и в плане развития.


Основным свойством ритмосинтаксических структур наиболее мощного пласта народной песни является более или менее жесткая музыкально-временная позиционность обобщенных слогонот, позволяющая ввести для единиц музыкально-фольклорного текста систему парадигматических и синтагматических отношений, то есть в конечном итоге упорядочить изучение музыкально-словесного варьирования и в плане ритмики, и в плане звуковысотности (как для мелодических, так и для полифонических культур). Соотнесение ритмоструктур различных уровней ритмической организации песенной речи даст возможность раскрыть механизм сохранения и развертывания (при исполнении) устного музыкально-поэтического текста, понять механизм народного стихосложения (как в плане возникновения, так и в плане функционирования), глубже проникнуть в механизм народного мелотворчества.

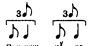
М. Г. Кондратьев

К ВОПРОСУ О ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЧУВАШСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Слогоритмическая трансформация мелодий — одно из примечательных явлений в устной музыкальной традиции чувашского народа. Оно проявляется в преобразовании двухмерно-двухсложных фигур слогового ритма в трехмерно-двухсложные:

1.

а) 

б) 

Подобную трансформацию в процессе пения одного исполнителя С. М. Максимов описал еще в 30-е годы¹. Это явление зафиксировано и в последующих записях, что подтверждает как объек-

¹ Максимов С. М. Чувашские народные песни. М., 1964, с. 34—35.

тивность наблюдения Максимова, так и закономерность самого факта. Нас же будут интересовать мелодии, записанные неоднократно (в разных местах и в разное время), среди вариантов которых есть образцы как с двухмерными, так и с трехмерными ячейками слогового ритма¹:

2. $\text{♩} = 02$

А - хă ту - йăн ме - ре - ки, А - хă ту - йăн ме - ре - ки,
 Пик-шик нă-пе и - лам - лă та у - ва ку - нă та - хăн - мо,
 Йăс ста - кан - па э - рек - хи, Йăс ста - кан - па э - рек - хи,
 Тă-ван ту - йă и - лам - лă вăн Асл у - рам - па суй - ра - ме.

Как показывают наши наблюдения, трансформация двухмерного типа ритмики в трехмерный представляет собой закономерную и устойчивую особенность песен не только низовых, но также средненизовых и верховых чувашей, она имеет общенациональный, наддиалектный характер². В полном виде она представлена в свадебных песнях, но эпизодически трехмерная «ямбизация» встречается и в мелодиях многих старинных жанров чувашской народной песни. Возможны различные комбинации двухмерных и трехмерных ячеек внутри одной мелодии³.

¹ *Туй юрри* (свадебная песня) левобережных низовых чувашей. Этот и нижеследующие примеры взяты в основном из рукописного фонда VI отдела архива Научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР (ниже — НИИЯЛИЭ). Начальные цифры после названия источника указывают номер единицы хранения, последующие — порядковый номер записи в ней. Все примеры подобраны и транспонированы так, чтобы наглядно продемонстрировать интересующее нас явление.

Верхняя строчка приведенного примера — двухмерный вариант, записан в Бижбулякском р-не БАССР. НИИЯЛИЭ, 129, 239. Нижняя строчка — трехмерный вариант, записан в Аургазинском р-не БАССР. НИИЯЛИЭ, 129, 11.

² Конечно, ее нельзя считать исключительной принадлежностью чувашской музыки. Ритмика трехмерного типа, сходная с описываемой, встречается, например, у русских, татар, марийцев, эстонцев. Подобные явления в славянских песнях К. В. Квитка называл «ямбизацией» двухсложных групп (Квитка, т. 1, с. 67).

³ Анализу структуры одной группы чувашских песен с этой точки зрения посвящены наши статьи: Метроритмическое строение чувашских народных песен, записанных от Г. Федорова. — В кн.: Чувашское искусство. Чебоксары, 1975, вып. 4, с. 3—62; Метроритмическое строение чувашских песен. — Сов. музыка, 1976, № 3, с. 115—117.

Основными конструктивными элементами чувашской ритмики, своего рода простейшими ячейками, из которых складываются (комбинируются) всевозможные конфигурации слогового ритма, являются двухсложные (двухмерные и трехмерные) фигуры. Эти фигуры в ряде случаев выказывают способность к трансформации, взаимопереходу. Они представляют собой разные формы одного явления. Возможно предположение, что трехмерный рисунок, как более сложный, является производным по отношению к двухмерному. Так же полагал и Квитка, считая «ямбизацию» определенной стадией в эволюции ритмической формы восьмисложного стиха (см. Квитка, т. 1, с. 67).

В этой связи можно предположить, что во многих случаях исходная двухмерная форма многих трехмерных мелодий в настоящее время утрачена. Например, приводимая песня очень широко распространена в трехмерном варианте (имеется несколько десятков записей). Частично двухмерный вариант удалось обнаружить только в одном Алькеевском районе (сделано несколько записей)¹:

3. $\text{♩} = 152$

Та - вай ту - я туй пак те ай, та - вар - и

$\text{♩} = 176$

Ах, ап - па - сым, те - тым, ли - зе ап - па,

Та - вай ту - я туй пак те ай - вар - и

Халь те ирт - се ке - рэ те хэр ум - ри.

Подобным же образом широко известен трехмерный вариант следующей рекрутской песни; двухмерный вариант встретился нам только однажды в записях С. М. Максимова².

¹ *Туй юрри* (свадебная песня) левобережных низовых чувашей. Верхняя строчка — частично двухмерный вариант, записан в Алькеевском р-не ТАССР. НИИЯЛИЭ, 264, 48. Нижняя строчка — трехмерный вариант, записан в Октябрьском р-не ТАССР. НИИЯЛИЭ, 237, 56.

² *Салтак юрри* (рекрутская песня) правобережных низовых чувашей. Верхняя строчка — частично двухмерный вариант, записан в бывшем Тетюшском кантоне ТАССР. НИИЯЛИЭ, 35, 56. Нижняя строчка — общераспространенный вариант, записан в Шемуршинском районе ЧАССР. НИИЯЛИЭ, 251, 83.

4.

Къ - ва - ках та ла - ша та кйт - ра сил - хе
Ху - ра эдр - мэн вар - рин - че сал - так выо - тать.

Ав - на - ла - нать па - се - рэн вар - рин - че,
Йап - кен хер - лё юн - не юх - тар - са,

Ав - на - ла - нать па - се - рэн вар - рин - че.
Йап - кен хер - лё юн - не юх - тар - са.

Устойчивым признаком вышеприведенной мелодии (см. пример 4) является также двухсложная ритмическая ячейка, состоящая из пяти единиц музыкального времени. Назовем ее пятимерно-двухсложной фигурой. Такая фигура представляет собой третью форму двухсложной слогоритмической ячейки в чувашских песнях.

Пятимерно-двухсложные фигуры не являются редкостью. Например, они прекрасно видны в концовках фраз знаменитой *акасуха юрри* (застольная песня) средненизовых чувашей, впервые опубликованной в сборнике С. М. Максимова¹. Примером широко распространенной песни с пятимерными ячейками может служить также свадебная закамских низовых чувашей, несколько мелодических вариантов которой опубликованы в другом сборнике С. М. Максимова².

У некрещеных левобережных низовых чувашей, живущих в ряде районов Татарии, сохранилась древняя обрядовая поминальная песня, почти целиком пятимерная³:

¹ Песни верховых чуваш. Чебоксары, 1932, № 186.

² Чувашские народные песни. М., 1964, № 239, 244—247.

³ *Юла юрри* (поминальная песня), записана в Чистопольском р-не ТАССР, НИИЯЛИЭ, 239, 26.

5. $\text{♩} = 132$

Ах тур, ма-иён сёр сур-ли сь-ес-сем ки-лет,
 в-шёл сур-сь ть-рать те хун-ла-са,
 в-шёл сур-сь ть-рать те хун-ла-са.

В пятимерной фигуре внутреннее соотношение длительностей еще более усложняется. Если в трехмерной фигуре происходит удвоение второго слога, то в пятимерной он учетверен по сравнению с длительностью первого слога. Отметим, что в некоторых случаях пятимерные фигуры становятся трехслоговыми, чаще всего за счет введения внесмысловых частиц «та» и «те». Причиной появления третьего слога является то, что, на наш взгляд, чувашской народной песне вообще мало свойственны протяженные внутрислоговые распевы. Не будет преувеличением сказать, что распевы второго слога в трехмерных и пятимерных песнях представляют собой главные типичные формы внутрислоговых распевов в чувашской мелодике.

Выявленные структурные элементы чувашской песенной ритмики составляют основу четко организованной слогоритмической системы чувашской музыки. Двухмерные, трехмерные и пятимерные фигуры составляют почти весь арсенал этой системы¹. Они находятся в соответствии с членением строфы на фразы, предложения, стихи и полустихи. Ни стиховая, ни музыкальная цезура не разрывает ячейку на части, но располагается на гранях между ячейками.

Временная организация старинной чувашской народной песни приближается по типу к количественным системам, представленным в античной поэзии, арабском арузе, средневековой модальной музыкальной системе. Описанные ритмические ячейки чувашской музыки аналогичны по роли античным стопам, арабским рукнам, средневековым модусам.

Констатация указанного типологического сходства рождает вопросы, решение которых выходит за пределы данной статьи.

¹ За пределами нашего описания остались удвоения и сжатия, дробления и слияния тонов в ячейках. Кроме того, можно встретить и индивидуальные явления, не укладывающиеся в типологические схемы.

В частности, это вопрос о предпосылках возникновения и развития ритмической системы времяизмерительного типа в чувашской музыке. Известно, что античная метрика основывалась на сопоставлении долгих и кратких слогов, имеющих в древнегреческом и латинском языках¹. В литературе высказывались суждения о том, что аналогичные предпосылки явились основой развития и метрики аруза в арабской, отчасти тюркской поэзии². Что касается чувашского языка, то в настоящее время в нем нет сопоставления слогов по долготе. Однако языковеды предполагают существование долгих гласных на ранних стадиях развития чувашского языка³. Могли ли эти гипотетические долгие гласные стать основой для формирования слогоритмической системы, сохранившейся в мелодике чувашской песни до наших дней, — это вопрос, ответ на который вряд ли может быть дан без специальных лингвистических изысканий.

Принципы и приемы сочетания основных фигур слогового ритма в слогоритмическом периоде, его строфической реализации — второй вопрос, который также представляется довольно сложным. Особенностью слогоритмической системы чувашских песен является соотношение достаточно свободно чередующихся разных фигур. Изучение этого вопроса потребует кропотливого анализа обширных материалов.

В. И. Елатов

У ИСТОКОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Важнейшей структурной особенностью музыкального построения является его дискретность, членимость более крупных частей на мелкие. В музыке монодического и гомофонно-гармонического склада эта членимость имеет линейный характер, то есть «порции» мелодического материала следуют непосредственно одна за другой по оси времени. Подобный характер организации музыкальной формы обусловлен общими законами человеческого восприятия и способствует более ясному ощущению композиционного замысла музыкальной мысли.

Раздел музыкознания, посвященный формообразованию в профессиональном искусстве, рассматривает вопросы соотношения крупных и мелких частей обычно от мелкого (частного) к крупному (общему). В конкретных аналитических категориях этот путь намечается от субмотива к мотиву, от мотива к фразе и т. д. Такое объяснение становления музыкальной структуры носит в основном

¹ Денисов Я. Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888, с. 8.

² Хамраев М. К. Основы тюркского стихосложения. Алма-Ата, 1963, с. 93.

³ Бишиев А. Г. «Первичные» долгие гласные в тюркских языках. Уфа, 1963.

учебно-методический, резюмирующий характер и имеет в виду, как правило, структуры, уже сложившиеся, ставшие своеобразными эталонами музыкального формообразования. В законченном виде эта учебно-методическая посылка формулируется в следующем принципе: «меньшие построения имеют тенденцию объединяться в крупные».

Если же обратиться к историческому порядку становления музыкальной структуры, то, как показывают исследования образцов народной музыки, являющихся прообразами структурных систем в искусстве профессиональном, во всяком случае в искусстве европейского региона, этот порядок располагает взаимозависимые мелкие и крупные части в обратном направлении — от общего к частному. Иными словами, исторически обусловленное эволюционное развитие музыкальной формы определяется принципом: «крупные построения имеют тенденцию члениться на мелкие».

Показательным примером подобной тенденции является музыка восточнославянская, не выходящая в своих структурных особенностях за рамки общеевропейской музыкальной системы и сравнительно хорошо сохранившая до настоящего времени образцы своих ранних форм. Наблюдения над ранним слоем восточнославянского народного музыкального искусства (главным образом вокального, поскольку именно оно определило важнейшие интонационные и формообразующие параметры профессиональной музыки, в том числе инструментальной) дают право утверждать, что в основе первичных музыкальных построений лежал цельный, нерасчлененный, достаточно продолжительный звуковой импульс — песенная синтагма¹, — внутри которого лишь с течением времени стали вычлениваться сопоставимые части².

Внешние черты песенной синтагмы, производной вокальной музыки, определяются возможностями вокализации, анатомическими и физиологическими особенностями голосового аппарата человека. Это была интонация, включавшая основные элементы звукового импульса; тезис, арсис, резюме. Ее границы (размеры) и интонационную суть (направленность общей мелодической линии) первоначально определяло «единое дыхание», попросту то количество воздуха, которое позволяло исполнителю «вместить» в этот физиологический акт задуманную им звуковую мысль. Впоследствии это «единое дыхание» определялось уже не столько физиологически, сколько психологически.

Песенная синтагма явилась первичной структурной единицей музыки, но сама она в изолированном виде эту структуру не образовывала, то есть не воспринималась как законченное музыкаль-

¹ Согласно одной из лингвистических теорий, развитие речи шло аналогичным путем, то есть вначале существовал речевой оборот-глоссема, заключающий цельное высказывание-мысль, и лишь затем в пределах этой глоссеммы стали выкристаллизовываться отдельные части речи (существительное, глагол и т. п.).

² Определение песенной синтагмы см. в кн.: Елатов В. Ритмические основы белорусской народной музыки. Минск, 1966, с. 39.

ное построение, тематически и образно завершенный контекст, выражающий ту или иную художественную идею. Лишь в объединении друг с другом, как правило, в парном сочетании, синтагмы создавали тот необходимый для музыкальной формы замкнутый и тематически исчерпывающий оборот, который способен был обратиться на себя внимание не просто как факт звуковой коммуникации, а как феномен, относящийся уже к определенному, художественно оформленному извлечению из обычной звуковой среды, и в конечном счете как факт определенного искусства.

Принцип парности — также одна из психологически обусловленных закономерностей человеческого восприятия, один из важных способов формотворчества в так называемых временных искусствах. Этот принцип сказался и при оформлении основной стиховой строфы ранней народной восточнославянской песни — дистиха. Вообще дистих и музыкальная строфа, состоящая из двух песенных синтагм, — это явление одного и того же процесса, в рамках которого не всегда возможны строгие параллели между словесной и музыкальной структурой песни. Во всяком случае, организация песенной строфы на основе повторности (АА), видоизменения (АА¹), контраста (АВ) не всегда однотипно отражена в словах и в музыке как в основной, двухсоставной форме, так и в ее производных (см. дальше). Уже в этой самостоятельности оформления структуры стиха и музыки в одной и той же песне, при всей синкретичности ее происхождения, обозначилась самостоятельность образной интерпретации как поэзии, так и музыки.

Являясь основой образования первичной народно-песенной строфы, принцип парности сохранил свое значение и в дальнейшем ее развитии при внутрисинтагмовом членении. В процессе этого членения каждая синтагма членилась на две полусинтагмы, полусинтагма — на две четвертьсинтагмы (более мелкого членения восточнославянская музыка не знает).

При симметричном делении строфы на подобные части в ней более или менее четко просматривались две синтагмы (как вообще необходимый момент образования строфы) ¹:

1.

1. Да бя-ру, бя-ру ка-на-поль-кі,
да я-ны трош-кі зя-ля-нянь-кі.

или четыре полусинтагмы ²:

¹ Елатов В. И. Песни восточнославянской общности. Минск, 1977, № 65.

² Там же, № 117.

2. $\text{♩} = 100$

Ой, ма-розь, ма-розь, ні ма-розь
 мі-ня, ні ма-розь мі-ня,
 ма-вось ка-ня.

или восемь четвертьсинтагм¹:

3. $\text{♩} = 72$

Ой, ті чу-ла, деу-чы нонь ко,
 як я тз-ба клы-квў,
 Ча-разь тва-с под-во-реч-ка
 се-рым кв-м в-квў.

Как явствует из вышеприведенных примеров, в народной музыке постепенно вызревала та симметричная структура, которая позже в искусстве профессиональном получила наименование квадратного периода. Членение песенной строфы происходит тем детальнее, чем к более позднему фольклорному творчеству мы обращаемся; самые ранние образцы, песни заговорного, производствен-

¹ Елатов В. И. Указ. соч., № 112.

но- и семейно-обрядового характера, как правило, имеют строфу (за исключением тех типичных для раннего творчества дополнений, о которых мы скажем ниже), состоящую из двух нерасчленяемых синтагм.

Членение песенной строфы проходило, однако, не всегда симметрично. Часто цезура возникала лишь в одной из частей, тогда как другая оставалась цельной. Таким образом, возникали музыкальные построения несимметричного членения, и в зависимости от того, в какой из парных — начальной или конечной — частей происходило членение, возникали структуры, организующиеся внутренне по типу суммирования или по типу дробления. В восточнославянской народной музыке основное значение имели структуры суммирования или, во всяком случае, имеющие тенденцию к суммированию в своих окончаниях, такие, например, как довольно распространенная в позднетрадиционной лирической песне структура дробления с замыканием¹:

4. $\text{♩} = 84$

Што на на_ ших па_ дях
у_ ра_ жа_ ю на_ ма,
тиль_ кі_ есть у_ ра_ жай:
ку_ ча_ ря_ за_ вар_ ба.

Все приведенные примеры являют собой «идеальные» образцы строф парного членения, тот базисный структурный фон, на котором возникали многочисленные, разнообразные исключения (в настоящий момент количественно преобладающие). Базисным же фоном эти образцы можно считать уже потому, что они тем более репрезентативны для всего народного творчества в целом, чем далее в глубь его истории мы обращаемся.

Усложнение парной строфы в восточнославянской музыке шло по двум основным направлениям. В первом случае это осуществлялось введением в основную строфу различных рефренов, крат-

¹ Елатов В. И. Указ. соч., № 128.

ких и длительных, постоянных и сменяющихся, имеющих смысловую связь с основной строфой и не имеющих таковой. Особенно характерны строфы с подобными рефренами для раннетрадиционного, в основном календарно-обрядового творчества, функциональный смысл которого — заклинание, призыв, уговор, клич — естественно подразумевал подобные введения. В этом творчестве рефрены зачастую имели типизирующее для каждого конкретного жанра значение. Расположенные в различных местах строфы, нередко расчлняя ее, эти рефрены совместно с одиночной синтагмой могли создавать впечатление самостоятельной строфы, хотя в общем контексте песни парность сочетания синтагм все же сохранялась (связь смысловая, по рифмовке, синтаксическая, стилистическая) ¹:

5.

Ой, красна, на, ясна, кака,
на, ли, на, йлу, зе.
Све, ты, ве, чар.

Вторым способом усложнения двухсоставной строфы является повторение одной или обеих синтагм: ААВ, АВВ, ААВВ, АААА. Такие же изменения имели место и в дистихе, хотя и в этом случае, как мы сказали, они зачастую не соответствовали мелодическим преобразованиям. В трехсоставной, с удвоением одной из синтагм, строфе повторенная часть нередко является вариантом предыдущей — АА¹В, АВВ¹. В последнем случае вариативность нередко приобретает существенный характер, что дает повод трактовать эту структуру как трехчастную — АВС, хотя сочетание ВС все же и здесь не составляет принципиального контраста ²:

6.

Як, вып, лы, ла, як.

¹ Елатов В. И. Указ. соч., № 3.

² Там же, № 16.

вып_ лы_ ла шчу_

- ка - ры_ ба з мо_ ря,

шчу_ ка - ры_ ба з мо... [ря].

Помимо повторения синтагмы целиком, встречаются случаи повторения ее части — обычно окончания. Выделенное в отдельную мелодическую фразу повторение конечной части синтагмы может выступать, как и повторение всей синтагмы, в качестве самостоятельной части строфы, образуя двухчленные: АВ—BC—CD—DE... или трехчленные соединения: АВ—BCD—DEF... Последовательность строф подобного строения осуществляется с помощью так называемого «сцепляющего» запева¹.

7.

1 По_ ря, ма_ ті, жы_ та жа_ ті,

ой, се_ ло_ ма ла_ ва_ ла. у!

2. Се_ ло_ ма ла_ ва_ ла.

Ой, што и ран_ нім ве_ ча_ роч_ кам,

ой, што я ні гу_ ля_ ла. у!

Если усложнение строфы за счет рефренов характерно для наиболее раннего слоя традиционного песнетворчества, а повторение

¹ Елатов В. И. Указ. соч., № 57.

синтагм типично для творчества как бы средней эпохи, то повтор отдельных слов, даже частей слова встречается обычно в позднем периоде песнетворчества (в частности, в лирической песне, в основном протяжной).

Парность строения строфы не всегда выражена самостоятельными, равнозначными песенными синтагмами. Помимо рефрена, второй элемент такой строфы может представлять собой инструментальный отыгрыш (как в страданиях) или хоровой припев после сольного запева. Это фиксируется фольклорными записями довольно редко, поэтому строение строфы трактуется неверно — не принимается во внимание ее двухчленная основа.

Важнейшим фактором организации народной песни в строфы парной структуры является также момент исполнительский (что почти никогда не отражается в фольклорных записях). Народный певец, как правило, делает генеральные паузы именно в местах отчленения одной пары синтагм от другой (учитываются, разумеется, различные формы усложнения парной строфы). В этом отношении следует подчеркнуть, что песенная форма ААААА... не есть ничем не разделяемое последование однотипных синтагм. В живом исполнении этот ряд стремится к членению по парам. К тому же построения, основанные на повторности, и строфа, состоящая из двух внешне идентичных синтагм, в принципе в народной музыке никогда не звучат одинаково. Исполнитель обязательно выделит повторность каким-либо штрихом (динамическим или агогическим), а нередко и средствами внемузыкальной выразительности: мимикой, жестом, особенно в игровых песнях, сопровождающих танец, в которых повторяющиеся (по словам и по напеву) синтагмы используются довольно часто.

Итак, песенная синтагма народной музыки в своих наиболее естественных формах обладает рядом признаков, определяющихся оптимальным режимом вокализации. Для примера следует назвать общий восходяще-нисходящий рисунок мелодической линии, а также, что весьма важно с точки зрения членения песенной строфы, «репризный» тип ритмического развития — движение от мелких ритмических долей к крупным, — являющийся важным средством цезурирования, расчленения музыкальной структуры. «Репризный» тип мелодического развития, по сути, является другим способом временной организации музыкального материала по типу суммирования. Так же, как и упоминавшийся мелодический рисунок, в общеструктурном плане «репризный» тип мелодического развития является преобладающим в восточнославянской музыке, тогда как тип развития от крупных долей к мелким — «экспозиционный» — встречается сравнительно реже. Сосредоточение внимания народного исполнителя на цезурах, отчленении одной синтагмы (или ее части) от другой различными приемами (метроритмическими, интонационными, динамическими, агогическими) — весьма действенное в народной музыке средство образования формы, которая является результатом не только творческих, но и исполнительских принципов.

К ИЗУЧЕНИЮ ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВА В НАРОДНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

На протяжении многих веков существования народного музыкального творчества связь с бытом и материальными потребностями людей была главной движущей силой ее исторического развития как художественно-прикладной системы. Эта связь определила роль музыкального фольклора в трудовом и праздничном быту народа — помощь в борьбе с природой за материальные блага, счастье и благополучие. На заре человечества прикладная функция народного музыкального творчества опиралась главным образом на магически-заклинательную основу. Подобное же назначение имели народные песни и танцы, сопровождавшие большую часть обрядов и обычаев, многие из которых дошли до наших дней. Им соответствовал и уровень развития музыкального мышления народа, отразившийся в конкретных музыкально-поэтических особенностях народных песен.

Прикладная, утилитарная функция народных песен и наигрышей была важной предпосылкой развития народного музыкального творчества. Введение новых обрядов и обычаев (календарных и бытовых, трудовых и праздничных) в традиционную фольклорную практику стимулировало музыкально-поэтическое творчество народа и было причиной возникновения новых песен и инструментальных мелодий. В результате появились новые как по содержанию, так и по форме фольклорные произведения, в которых нашли отражение и идейные предпосылки, и сами конкретные общественно-исторические моменты, события, явления.

Согласно этой точке зрения, эволюция народного музыкального творчества находилась в прямой зависимости от характера и изменения его прикладной функции, что в процессе существования музыкального фольклора диктовалось соотношением в нем прикладного и эстетического. Развитие цивилизации сопровождалось увеличением роли эстетической функции народной музыки. Это нашло отражение в стремлении музыкального гения народа к новаторству, результатом которого явилось возникновение народных песен новых жанров, значительно отличающихся от прежних обрядовых напевов и наигрышей. Например, структура застольной народной песни (типа народной баллады) с широким амбитусом, с развитой и богато орнаментированной мелодией, с развернутой формой и рядом других признаков по уровню музыкального мышления заметно отличается от свадебной обрядовой песни и представляет собой яркий пример новообразования по отношению к произведениям народного музыкального творчества предшествующего исторического периода. Новообразования в фолькло-

ре, многообразии и характере их проявлений, зафиксированные в тех или иных песнях, являются интересным объектом изучения и могут занимать важное место в исследовании жанров народного музыкально-поэтического творчества. Задача настоящего очерка — подчеркнуть, что главным источником новообразований в развитии музыкального фольклора являются изменения его функции.

Неоднократно указывалось, что современность, с ее цивилизацией, техническим прогрессом, демократизацией искусств и стремительным увеличением роли культуры в жизни народа, разрушает устои традиционных фольклорных форм. Музыкальный фольклор (особенно крестьянский) как общественно-культурное явление переживает глубокий кризис, который затрагивает больше всего его прикладную функцию. В древности она носила культоритуальный характер и была непосредственно связана с первобытным сельскохозяйственным производством. С течением времени обряды, совершаемые во время различных праздников, и связанные с ними народные песни и танцы приобретали все более символические черты. Многие из них потеряли свое прежнее значение, но дошли до наших дней, выполняя в трудовой и праздничной жизни деревни только развлекательную роль. Бурное экономическое развитие, перемены в мировоззрении, широкое распространение среди народных масс профессионального искусства посредством таких средств информации, как печать, кино, пластинки, радио и телевидение, еще в рамках капиталистического общества пагубно отразились на существовании множества разновидностей традиционного фольклора. Социализм ликвидировал неграмотность народных масс, противоречия между городом и деревней, поднял знамя атеизма. Прогресс при социализме также способствовал уничтожению прикладных основ старой обрядовой системы. Современность поставила под угрозу существование фольклора как такового ввиду значительного воздействия ее экономических и культурных факторов на основные свойства фольклора, характеризующие его как специфическую категорию художественного творчества, на его особенности: анонимность, коллективность и устную передачу (а отсюда — и на вариационный и импровизационный характер фольклорных произведений), а также на использование его непосредственно в материально-производственной деятельности людей.

Опасность отмирания фольклора породила новую, отличную от первоначальной форму существования поэтических, музыкальных и танцевальных фольклорных произведений — их письменную, звуковую и кинозапись, посредством которых стало возможным их музейное (архивное) хранение и распространение опосредствованным способом. Наиболее существенной чертой названных музыкально-фольклорных произведений (существующих в таком виде) является то, что они лишились прикладной функции, хотя и сохранили все конструктивно-выразительные особенности традиционных народных песен и танцев. Поэтому сюда можно отнести и такую форму бытования фольклорных произведений, при которой они

хотя и воспроизводятся устным способом, но не связаны функционально с какой-либо обрядовой традиционной практикой. Таковы многие народные песни и наигрыши, которые звучат в аутентичном виде во время фольклорных фестивалей, по радио и телевидению.

Указанная форма существования фольклора становится относительно самостоятельной, с одной стороны, из-за разрушения или изменения прикладной функции фольклорных произведений в естественной среде, а с другой стороны — из-за увеличения ее художественной роли в современной жизни. Произведения, имеющие подобную форму, определяются рядом фольклористов как «фольклорное наследие». Самой важной особенностью произведений данной категории является то, что их изменение и развитие в будущем будет регулироваться в первую очередь не прикладной функцией, а их участием в художественной практике народа.

Как было отмечено, музыкальные образцы фольклорного наследия имеют две формы бытования. Первая — архивная (музейная) форма, обеспечивающая их сохранность и дающая возможность теоретического изучения. Вторая — живое воспроизведение народных песен фольклорного наследия, источником которого служат только художественные потребности разных слоев общества, среди которых крестьяне, естественно, составляют самую большую социальную группу.

Проявление художественной функции фольклорного наследия в современных условиях осуществляется в основном на сцене, а также перед микрофоном радио или на телевизионном экране. Сцена, являясь по традиции неизбежным атрибутом профессиональной музыки, утвердилась как место, где осуществляется связь между публикой и музыкальным искусством, то есть реализуется художественное предназначение последнего. Но народные песни аутентичного по происхождению фольклора, представленные на сцене, неизбежно подвергаются переменам в структуре, вызванным стремлением увеличить их художественное и идейно-эмоциональное воздействие. Таким образом, сцена со своими специфическими требованиями становится фактором, который в будущем будет определять структурные новообразования в народных песнях и наигрышах.

В этом смысле можно сказать, что в наше время показ народного искусства на сцене исторически обусловлен. При этом от степени вмешательства исполнителя (который в ряде случаев является профессионалом) зависит, останется ли народная песня в сфере фольклорного наследия или станет фольклорной обработкой. Последняя является, по существу, уже индивидуальным профессиональным творчеством на фольклорной основе. Обработки народных песен не могут выполнять функции традиционного музыкального фольклора, хотя некоторые из них в пределах профессионального музыкального искусства также имеют новаторский характер.

Говоря о современных формах бытования народного музыкаль-

ного творчества, необходимо остановиться и на том, что происходит сегодня с «несценическим» музыкальным фольклором, который как особая, исторически сложившаяся практико-художественная система творчества еще живет в своей естественной среде и с каждым годом все больше деградирует. При современной культуре и цивилизации с ее механизацией и автоматизацией доля «несценического» музыкального фольклора в общей сфере распространения народного музыкального творчества уменьшается все быстрее. Выяснение причин этого процесса связано с ответом на ряд вопросов, а именно: обречен ли «несценический» музыкальный фольклор как социально-эстетическое явление на исчезновение и трансформацию в различные формы художественной самодельности и профессиональной музыки или может и в наше время существовать в жизни народа? Достаточно ли для сохранения и развития живого фольклора организации фестивалей народного творчества? Возможно ли создание новых «несценических» музыкальных фольклорных форм и жанров на основе старых народных традиций? Совпадает ли современное творчество народных масс фольклором, сложившимся в ходе исторического развития народного искусства? Ответы на эти вопросы неочевидны, потому что, наряду с упадком традиционного сельского фольклора, существуют обусловленные социально-экономическим развитием общества процессы, которые породили рабочий, городской, антифашистский фольклор и некоторые другие виды современного народного творчества. Для них проблема традиций и новаторства также имеет весьма важное значение и заслуживает того, чтобы стать предметом будущих исследований.

А. Г. Юсфин

ОБ ИЗУЧЕНИИ ЛАДОВОЙ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ МОНОДИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

К настоящему времени в музыкознании более или менее устойчиво сложилась трехкомпонентная модель лада, сложная система которой включает три подсистемы: звуковысотную, функционально-динамическую и интонационную. В свою очередь, каждая из подсистем имеет разветвленную структуру, включающую как инвариантные, так и переменные черты, проявляющиеся в конкретных музыкальных культурах, жанрах, песенных типах, отдельных сочинениях.

Эта статья посвящена краткому рассмотрению некоторых сторон ладовой функциональности в народной музыке. Ввиду того, что в каждой национальной культуре складываются свои, присущие именно ей особенности, речь пойдет лишь об общих тенденциях, то есть о тех типологических чертах функциональности, которые в определенной мере характерны для многих культур. Будет сделана попытка построения общей модели ладовой функцио-

ональности. Процессуальная форма предлагаемой модели, по мнению автора, может быть в дальнейшем расширена и углублена посредством как включения в нее новых составляющих, так и проверки ее действия в новых музыкальных контекстах.

До последнего времени в отечественном музыкознании в описании ладовой функциональности господствовала классическая альтернативная схема отношения ее элементов, опирающаяся на антиномию устойчивости и неустойчивости (как бы ни понимались эти явления и их генезис). Эта схема вполне укладывается в рамки так называемого бинарного принципа описания, где «двоичный принцип признается характерным не только для языка описания (модели системы), но и для самой описываемой (семиотической. — А. Ю.) системы»¹. Как известно, этот принцип лег в основу построения функциональной системы мажора и минора, а затем неоднократно переносился и на другие ладовые системы, генетически как связанные с мажоро-минором, так и независимые от него. При этом разделение тонов на устойчивые и неустойчивые признавалось как бы присущим изначально мажору и минору. В других же ладах (чаще всего при этом имелись в виду различные формы диатоники) учитывалась возможность смены функций на основе ладовой переменности.

Возникает вопрос: в какой мере принцип альтернативности ладово-динамических значений тонов является универсальным? Является ли классическая антиномия устойчивости и неустойчивости неизбежным атрибутом любого лада, безотносительно к его генезису, структуре и интонационному содержанию? И если нет, то не является ли она проявлением каких-то более общих закономерностей лада, не является ли его частным случаем?

Нетрудно заметить, что эта антиномия в громадном большинстве народных монодий фактически не выявлена, ибо тот тип отношения тонов, который приводит к их тяготению, многим народам практически неизвестен. Проиллюстрируем это на каком-либо примере²:

Древнерусский напев 6-го гласа



В этом примере невозможно говорить ни об устойчивости, ни о неустойчивости в привычном функциональном смысле, так как каждый новый шаг дает ощущение новой опоры. Одна опора со-

¹ Иванов Вяч. Вс. Бинарные структуры в семиотических системах. — В кн.: Системные исследования. М., 1972, с. 207.

² Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968, № 34.

скальзывает к другой, в результате чего фактически все тоны могут считаться в тот или другой момент устойчивыми. Но устойчивость их очень условна. Не случайно она непрерывно нарушается. В этих условиях нет оснований говорить сколько-нибудь односложно об альтернативных категориях ладовой функциональности. Это прекрасно понимал В. Одоевский, который писал, что «...не существует в нашей древней музыке и тех понятий, кои ныне носят названия минорного или мажорного лада. Русские погласицы ни минорные, ни мажорные. Пригнать русский напев к какому-нибудь минорному или мажорному ладу — значит исказить его»¹.

Предложенное ранее мной понятие «рассредоточенный лад», которое, казалось бы, описывает это явление, представляется теперь недостаточно удовлетворительным, так как в нем в скрытой форме присутствует противопоставление некоему нерассредоточенному ладу. Кроме того — и это самое существенное — в нем нет функционального рассредоточения, которое предполагается самим определением. Поэтому было бы неправильно говорить, что в ладе чего-то нет, если он таков, каков он есть. И в этом отношении, думается, лишены смысла разговоры о «неполном мажоре», подобно тому как лишены смысла утверждения о том, что пентатоника — это мажор без двух звуков (кроме, разумеется, тех случаев, когда можно с уверенностью говорить о ее генетической связи с мажором). Каждое ладофункциональное явление существует внутри себя во всей полноте. Казалось бы, это противоречит представлению об эволюционности лада. Однако любое ладовое явление всегда двойственно: оно одновременно и замкнуто, и разомкнуто, и существует, и развивается.

В конечном счете возможно было бы разделение ладов на два типа: централизованные и децентрализованные, как это и делается в ряде работ последних лет. Эта классификация могла бы быть вполне удовлетворительной, если бы мера централизации в ней (вольно или невольно) не выступала как качество лада с позиций мажора и минора при молчаливом признании мажоро-минора «венцом ладового творенья». Но ведь позиция может быть иной: например, за точку отсчета и конечную цель может быть взята ладовая система азербайджанского мугамата. Легко себе представить, как выглядела бы вся система ладов с этой точки зрения и в каком виде предстала бы их эволюция.

Учитывая, что все многообразие ладовых форм имеет многонаправленную эволюцию (кроме тех случаев, когда в них отчетливо выявляется «европоцентристские» черты), вряд ли правомочно считать движение к ладовой централизации единственно прогрессивным путем развития ладов мировой музыки. Отсюда и возникающие сомнения в правомочности утверждения единственности альтернативной схемы «устойчивость — неустойчивость».

¹ Одоевский В. Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометками. — В кн.: Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 378.

Одни из путей преодоления противоречия между сущностью функциональных процессов в монодии и их теоретическим осмыслением в терминах классической функциональности может быть введение иной точки зрения на функциональный процесс, исходящий из реально существующих в интонировании факторов, определяющих движение тонов и их торможение.

Факторы, вызывающие движение тонов, как и их торможение, многообразны, как многолик и их проявление в различных ладовых формах. Да и само отношение движение — торможение практически бесконечно в своих разновидностях.

Казалось бы, предложенная альтернатива (движение — торможение) есть простая терминологическая замена неустойчивости — устойчивости: и там и тут есть оппозиция динамики и статики. Но первый ряд понятий представляется более обобщенным и охватывающим гораздо более широкий круг ладовых явлений, нежели второй, который, в сущности говоря, есть его частный случай. Движение и торможение в напеве есть всегда, а неустойчивость — далеко не всегда. Движение напева может вызываться как неустойчивостью тонов, так и другими причинами.

Движение тонов, переход одного тона в другой в процессе мелодического интонирования вообще вряд ли могут быть поняты только исходя из имманентных функциональных значений тонов, как бы их ни определять, — это движение имеет многозначную природу и различно в национальных культурах и ладовых формах. Поэтому, стремясь понять факторы, определяющие ладовую функциональность, оказывается необходимым обратиться к широкому кругу интонационных явлений. Кроме того, следует учесть субъективно-объективную природу ладовой функциональности. Существовая объективно как одно из свойств ладовой системы, она в то же время и субъективна, будучи феноменом человеческого восприятия, определенным образом кодируется им и вне этого кода вообще лишена смысла¹.

Под движением следует понимать мелодическое движение. Что же является причиной этого процесса, что вызывает связь одного тона с другим? Такого рода «детские» вопросы с неизбежностью возникают при попытке разобраться во внутренней сущности интонирования, не ограничиваясь лишь описанием процесса. В данном случае мы попадаем в область генезиса интонаций и их связи с речевыми, двигательными и другими факторами, когда отдельные интонационные обороты, типизируясь, становятся интонационными формулами — стабильными попевками с устойчивым значением, своего рода вероятностными интонационными клише². Внутри этих клише складывались типические отношения тонов по принципу «движение — торможение», а сами клише тоже обретали свои функции в зависимости от их местоположения (начального, разви-

¹ Незнание кода функциональности закрывает текст для его восприятия, подобно тому как незнание принципов обратной перспективы делает непонятным содержание древнерусской иконы.

² См.: Юсфин А. Заметки о теории мелодических клише. Л., 1979.

вающего, кадансирующего). Такие стереотипы стали логической основой для формирования функционально-динамической иерархии лада.

Стереотипизация функций шла с различной интенсивностью в разных культурах. Классической формой сложившихся стереотипов явилась тонально-гармоническая система мажора и минора. Как отмечает М. Арановский, «под стереотипом связи» следует «понимать такую исторически сложившуюся и действующую в данной социальной среде и в данную эпоху связь между элементами той или иной подсистемы музыкального языка, которая обеспечивает «правильное» с точки зрения его норм структурирование текста»¹.

Важно подчеркнуть, что такое стереотипирование становится надтекстовой закономерностью. Оно функционирует в любом музыкальном тексте данной культуры. Таковы его функции в рамках мажоро-минора или иранского дастгяха. В этих и некоторых других культурах сложились устойчивые инварианты функций — устойчивые стереотипы, которые стали моделью, реализующейся в конкретных музыкальных текстах.

В условиях такой стереотипизации формируется развитая перцепционная система логики предсказуемости и ожидания, когда тот или другой тон с известной степенью вероятности последует за уже прозвучавшим, что с особой четкостью проявляется в зоне каданса. Небезынтересно, что функциональные стереотипы действуют не только внетекстово, но и внежанрово и внестильно, то есть ни логика стиля или логика жанра, ни логика конкретного сочинения не оказывают существенного влияния на стереотипы функций.

Аналогично обстоит дело и с семантикой ладовой функциональности в системе сложившихся стереотипов (в том их значении, о котором шла речь выше). Таково, например, ощущение ладовой напряженности хроматических тонов или восприятие финальности тонического тона, хотя, разумеется, в конкретных интонационных условиях семантическое значение функций вероятно.

Однако перцептивность стереотипированной системы не есть нечто «надчеловеческое» — она есть продукт социального и художественного бытия определенной группы людей и вне ее теряет свое значение. Опыты автора по изучению восприятия мажоро-минорной функциональности людьми, воспитанными в иных ладовых условиях, показали, что ими эти функции не воспринимаются в их значениях. Они были не в состоянии отличить устойчивость от неустойчивости, не могли ощутить «неизбежность» тоники в каденционной зоне напева, не воспринимали различия в динамике диатонической и хроматической последовательности неустойчивых тонов. Поэтому, вероятно, правомочно было бы уподобить эту (или

¹ Арановский М. Мышление, язык, семантика. — В кн.: Проблемы музыкального мышления. М., 1974, с. 105.

любую конкретную) стереотипированную систему функций языку, знание которого необходимо для понимания речи (конкретных музыкальных произведений). Незнание языка, логики, смысла, строения и связи функций делает музыкальный текст, и в частности его ладофункциональную организацию, нечитаемым и фактически лишенным смысла (или перестраивает функциональную систему в зависимости от тезауруса воспринимающего человека).

Ладофункциональные стереотипы вырабатываются не только как предзнание, как логическая подоснова интонирования. Они формируются и в самом процессе интонирования при повторности однородных структур (в особенности в оstinатных формах), когда сам акт познания музыки порождает более или менее идентичную программу ладофункционального прогнозирования. Разумеется, такие стереотипы обладают значительно меньшей стабильностью, так как они наслаиваются на контрастный тезаурус слушателя.

Эволюция лада далеко не всегда приводит к стереотипизации его функций, в частности функций альтернативного характера. Во многих национальных культурах монодического типа стереотипируются другие элементы музыкального языка, например звуковысотная система, интонационно-попевочный «словарь».

Чаще всего такая форма лада образуется в культурах с неоктавными звукорядами и монодией как основной формой склада. Это может быть объяснено тем, что неоктавный принцип развертывания звукоряда (например, в «обиходном» звукоряде) своей незамкнутостью, открытостью в «обе стороны» не способствует стабилизированной дифференциации и типизации каждого тона.

Большое значение имеют в монодии линейно-мелодические факторы. При этом следует учесть особую роль в большинстве монодических (и не только монодических) культур вероятности интонирования. В условиях вероятностного интонирования, когда напев может быть одновременно и вариантен, и равен самому себе (неизменен), стабилизация ладово-динамических функций, устойчиво закрепленная за определенными тонами звуковысотной структуры, по-видимому, невозможна, так как в этом случае любое звуковысотное отклонение напева может изменить до неузнаваемости его ладово-динамический профиль и, следовательно, исказить его смысл. А так как вариантность является одной из наиболее существенных закономерностей устного творчества, то не случайно, что она привела и к своим особым принципам сохранения напева при варьировании текста, и в частности к отказу от стереотипизации тех элементов, которые в принципе могут быть вариантными, и, напротив, стереотипизации тех элементов, которые сохраняются как сущностная подоснова интонирования.

Из сказанного следует, что факторы ладофункционального движения и торможения уже не предстают как система сложившихся стереотипов. Но это отнюдь не значит, что они отсутствуют: они есть, но принимают другую форму. Эти отношения — движение — торможение — предстают как система складывающихся в процес-

се интонирования стереотипов. Они формируются в конкретных условиях развития монодии.

Эти внутритекстовые факторы, определяющие ладовую функциональность, лежащие внутри мелодического движения и в нем формирующиеся, не случайны. Не представляя собой самостоятельной подсистемы внутри системы лада, они образуют синкретическое единство со всеми сторонами мелодического интонирования. Поэтому ладовая функциональность не может быть ни стереотипированной (стереотипируется лишь отчленяемое, выделяемое, существующее в известной степени автономно), ни просто устойчивой (коль скоро она неотделима от самого процесса интонирования). Именно поэтому понимание внутритекстовой функциональности не может быть отделено от самого текста.

Форма стереотипизации ладовых функций в различных культурах весьма неоднородна и связана со множеством причин как структурно-функционального, так и генетического характера, а также с их контаминациями, приводящими к перекрестным влияниям. Нельзя при этом не учитывать и особой, я бы сказал, исключительной роли европейской тонально-гармонической системы, оказавшей влияние на многие национальные культуры (и одновременно сыгравшей заметную роль в формировании ладофункционального тезауруса слушателей во всех частях света). Но и безотносительно к влияниям тонально-гармонической системы масштаб стереотипизации функций может быть разнообразен, иногда охватывая всю национальную культуру (немецкая песня), иногда действуя внутри определенного жанра (русский танец), иногда ограничиваясь определенной композиционной структурой (куплетная песня у алтайцев с их типизированной системой каденций) и, наконец, существуя внутри только одного сочинения или песенного типа (азербайджанский мугам «раст»).

Может быть различен и сам уровень стереотипизации — от жестко канонизированного типа, который представляет собой мажоро-минор, до полного ее отсутствия в условиях ладофункциональной рассредоточенности. При этом сама стереотипизация может быть полной, захватывающей все тоны и все участки развития или касаться лишь отдельных зон композиции. Чаще всего такая частичная ладофункциональная стереотипизация касается кадансовых разделов формы (например, в протяжной татарской песне, в чукотской песне и др.), что связано с особой ролью окончания и необходимостью его возможного предсказания.

В отношении того, что является универсальным, а что индивидуальным, в музыкознании нет полной договоренности. Достаточно вспомнить давнюю дискуссию между Б. Штейнпрессом и Д. Аракишвили¹ и далеко не бесспорную точку зрения Ю. Тюлина (изложенную им в статье «О зарождении и развитии гармонии

¹ Штейнпресс Б. О некоторых общих нормах музыкального языка. — Сов. музыка, 1951, № 11; Аракишвили Д. Об общих нормах и национальной самобытности. — Сов. музыка, 1952, № 7.

в народной музыке»¹), утверждающего принципиально единый путь и единое направление развития ладогармонического мышления музыки едва ли не всех народов мира.

Во многих музыкальных культурах широко представлены переменные ладовые функции с разным уровнем и формами стабилизации переменности. Они представляют собой частный случай промежуточной формы между типизированной и нетипизированной функциональностью. Нередко эта переменность становится столь подвижной, что невозможно говорить о каких-либо — пусть подвижных, но канонизированных — функциях, если не считать канонизацией саму функциональную подвижность, как это часто встречается, например, в русской протяжной песне или в башкирском узун-кюе.

В результате можно сказать, что типизированные функции и индивидуализированные функции — это не столько два типа ладовых функций, сколько направление двух основных тенденций ладовой динамики монодической музыки, между крайними точками которой, в сущности, и размещается все многообразие ладовых функций. Нет оснований утверждать наличие непроходимой границы между ними. Во множестве форм сложно сосуществуют как типизированные, так и индивидуализированные элементы ладовой функциональности — лишь с преобладанием одного или другого типа. Многообразная динамика типизации и индивидуализации, разумеется, не снимает того, что в различных национальных культурах, жанрах, стилях господствует определенная тенденция, в конечном счете определяющаяся монодическим принципом музыкального мышления и национальными чертами данной культуры.

«Во внешнем объеме звукоряда народной песни мы едва ли найдем признак, характерный для ее склада или для существа ее системы, лежащей в основе народной музыки. Несравненно важнее внутренний склад народной песни и те общие законы или приемы, которыми руководствовались народные творцы»², — писал П. Сокальский.

Эта мысль, высказанная около девяноста лет назад, все еще во многом остается нереализованным пожеланием для исследователя музыкального фольклора, хотя для понимания сущности фольклора, его «внутреннего склада» сделано уже немало. Одним из компонентов «внутреннего склада» народной музыки является ее ладовая функциональность, которая движет монодией и сама порождается ею в процессе интонирования. Изучение этого явления во всей его сложности, процессуальности и своеобразии внутри каждой культуры, жанра и конкретного сочинения, учитывая двойственную природу ладовой функциональности, представляется одной из важных сторон познания происхождения, смысла и эволюции народной монодии.

¹ См.: Вопросы теории музыки. М., 1970, вып. 2.

² Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ гармонической музыки. Харьков, 1888, с. 122.

ПРОБЛЕМА ТЮРКСКОГО МЕЛОСА В ИССЛЕДОВАНИЯХ К. В. КВИТКИ

Завидная эрудиция и способность к подвижническому труду отличали К. В. Квитку на всем протяжении его большого творческого пути. Автору этих строк еще в предвоенные годы не раз приходилось встречать Климента Васильевича, возвращающегося с рюкзаком за плечами в воскресные дни из очередного похода в подмосковные места. Каким же усталым и вместе с тем счастливым возвращался он после удачной встречи с мастерами народной песни! Постигание Квиткой красоты народной музыки через личное исполнение наполняло его чувством радостной сопричастности самому процессу устного песнетворчества, служило источником энергии в многолетних изысканиях в излюбленной области этномузыказнания. Уже в те далекие 30-е годы Квитка поражал нас, молодых музыковедов, необыкновенным умением сосредоточиваться на сложных проблемах музыкальной фольклористики, совершенной методикой обработки полевых материалов и неизменной добротой, спокойной отзывчивостью, вниманием к нашим порой наивным вопросам и соображениям.

Квитка был выдающимся знатоком и ценителем украинской народной музыки, глубоко эрудированным славяноведом. Но была и другая сфера приложения творческих сил, научного опыта, эстетических принципов, наконец, научной интуиции Климента Васильевича. Я имею в виду богатейшую музыкальную культуру народов Востока в ее многообразных соприкосновениях с песенным и инструментальным творчеством славянского мира. Поразительна настойчивость, с которой ученый исследовал тему исторических связей музыкальных культур Запада и Востока! Свидетельством глубокого вживания Квитки в проблематику восточной музыки являются его существенные соображения о специфике тюркского мелоса.

Следуя благородной традиции русских исследователей Центральной Азии (напомню в этой связи работы Н. М. Пржевальского, М. В. Певцова, Г. Е. Грумм-Гржимайло, С. Ф. Ольденбурга, Н. Н. Пантусова и др.), Квитка стремился к тому, чтобы изучение музыкальной культуры народов Востока строго основывалось на документальных образцах музыкального творчества, особенно в его местных проявлениях. Разработку этой сложной темы исследователь осуществлял через критическое освоение всех имевшихся в то время материалов, в результате чего ему удалось создать собственную концепцию относительно музыкально-исторического процесса на обширной территории Востока¹.

¹ Подробнее об этом см. в ст.: Гошовский В. Музыка Востока в исследованиях К. Квитки. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки. М., 1973, вып. 2, с. 281—300.

Разрабатывая восточномызыкальный тематический комплекс, Квитка не мог не обратить внимание на песенную культуру уйгуров — одного из древнейших народов Центральной Азии. Для Квитки музыкальная культура уйгуров была новой, ранее неизвестной областью. Это, несомненно, затрудняло научную оценку уйгурского мелоса, о котором он имел возможность судить только по отдельным и далеко не совершенным записям, опубликованным в конце прошлого века¹.

Однако даже на основе ограниченного материала исследователь сумел сделать глубоко верный вывод: «Мелодика уйгуров далека от пентатоники и других стилистических свойств мелодики китайцев и поразительно близка к старинной мелодике народов средиземноморского бассейна» (Квитка, т. 2, с. 59). Важное методологическое значение этого суждения становится очевидным, если учесть, что еще в 1941 году было распространено убеждение, что «уйгурская народная песня по природе пентатонична и это роднит ее с восточным соседом — китайской музыкой»².

Сейчас можно утверждать, что в связи с важными соображениями, которые были высказаны Квиткой, традиционный взгляд на уйгурскую музыку подлежит решительному пересмотру.

В трудах музыковедов Т. М. Алибакиевой³, К. Ф. Кириной⁴ и автора этих строк⁵ установлено, что в чистом виде пентатоника для уйгурской народной музыки не характерна. Встречающаяся в ней пентатонная основа весьма интенсивно заполняется полутоновым и микрополутоновым интонированием, роднящим ее с музыкальной культурой многих народов Ближнего и Среднего Востока. Эта звуковысотная нюансировка — повышение или понижение неопорных ступеней лада примерно на $\frac{1}{4}$ тона, — а также богатая и сложная мелизматика, использование хроматизма на расстоянии, большой процент нейтральных интервалов, двустороннее опевание отдельных ступеней ангемитонного или диатонического звукорядов тончайшими переливами расцветивают опорные ступени лада и придают уйгурской мелодике неповторимое национальное своеобразие.

Согласно исследованиям Т. М. Алибакиевой, межполутоника (звуковая система с более мелкими, чем полутон, делениями) со-

¹ Пантусов Н. Материалы к изучению наречий таранчей Илийского округа. — ИОАИЭ, Казань, 1896, вып. 6, т. 13.

² Романовская Е. Предисловие. — В кн.: Уйгур халк кошақлари [Уйгурские народные песни]. Ташкент, 1941, с. 3.

³ Алибакиева Т. Песенное творчество уйгурского народа. (Наследие). Автореф. канд. дис. Алма-Ата, 1972; Уйгурские старинные свадебные песни. — Известия АН КазССР, 1971, № 6; Уйгурские пастушеские, караванные и аробные песни. — В кн.: Музыказнание. Алма-Ата, 1972, вып. 5; Похоронные причитания и поминальные песни уйгуров. — В кн.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973.

⁴ Кирина К. Ф. Куддус Кужамьяров. М., 1980.

⁵ Аравин П. В. Первая уйгурская опера. — Сов. музыка, 1956, № 10; Куддус Кужамьяров. М., 1962; Сказание о Чин-Томюре и Махтум-сулу. — Сов. музыка, 1969, № 10.

ставляет важную особенность интонационной ткани песен-плачей, заклинаний бахшей, большинства трудовых песен. В этих жанрах устойчивыми остаются только I и V ступени, в то время как II, III, VI и VII подвергаются подчас сложному интонационному варьированию.

Типичным образцом самобытной трактовки пентатонной основы в уйгурской музыке может служить историческая песня «Илахунму хоханзе» («Илахун-храбрец»), посвященная событиям национально-освободительного движения конца XIX—начала XX в.¹

1. А $\text{♩} = 92$

И - ла - хун - му хо - хан - зе -

рей.

А - лей, а -

рей, а - рей!

В

Рей - та че - рин - ни ур -

- та - най.

А, а, а -

А

- рей! Ло - зуу - лар йе - ч йе - тил кел -

- се - Рей.

А - Рей, а,

¹ Данный вариант записан Т. М. Алибакиевой в 1969 г. от Исмаила Аюпова.

я - я - рой!

В

Как мас - тин на - ра - ан тур -

А, в,

С

я - рой! А,

Лай... Лай - лу - ной, же - нин,

А - йой, а, я - я - рой!

Становление мажорной пентатоники происходит здесь в сложной системе ладовой переменности с оригинальной трактовкой вариантно-строфической формы:

$$Aa + Bv - Aa + Bv - Ca$$

На фоне мажорной пентатоники здесь довольно ясно прослушиваются интонации параллельного ангемитонного лада, окрашивающего основную ладовую структуру в минорные тона. Последнее особенно проявляется в кульминационных разделах ответного построения «В», где особую выразительность приобретает длительная опора на малую терцию параллельного пентатонного звукоряда. Тонкие переливы мелодического потока из мажорной пентатоники в минорную и обратно придают песне эмоционально-приподнятый, радостный характер. Той же цели эмоционального наполнения служат микроинтонации, заметно углубляющие выразительность третьего и пятого тонов ангемитонного звукоряда.

В результате всех этих микроинтонаций пентатонная основа лада предстает в более богатом и гибком воплощении, свойственном скорее диатонической ладовой структуре. Условно это можно представить в следующем виде:

2.

Современные записи уйгурского музыкального фольклора опровергают мнение арабского музыковеда Авада Саида, что микроинтонирование, составляющее необходимую принадлежность многих восточных культур, несвойственно музыкальной культуре Советского Востока¹. Для нас очевидно обратное, и это подтверждает наблюдение Квитки, что уйгурская музыка содержит в себе далеко идущие стилистические связи, роднящие ее с музыкальной культурой Ближнего и Среднего Востока. Современный общественный музыкальный деятель, композитор и фольклорист А. Сайгун недавно писал об этой культуре, что ее отличает «утонченный вкус к нюансам в колебании звуков»². Отмечая аналогичные процессы в музыке уйгуров, можно вполне согласиться с автором, когда он пишет, что «функция этих интервалов — смягчить мелодическую линию, сделать ее более гибкой»³. Так и в приведенной выше песне «Илахун-храбрец», весьма типичной для уйгурского мелоса, микроинтонированное варьирование выступает в качестве важнейшей особенности национального стиля, в котором пентатонная основа как бы теряет свой ангемитонный характер и приобретает более богатую выразительность, свойственную ладам диатонической структуры.

Обратимся еще к одной проблеме — хроматизму в уйгурском мелосе и ладам уйгурской музыки с увеличенной секундой. Квитка писал, что ходы на увеличенную секунду в известных до сих пор мелодиях уйгуров не встречались (Квитка, т. 1, с. 318). Это было обусловлено отсутствием у него необходимых материалов, а также его общей концепцией, согласно которой турки «не выработали этот интервал самостоятельно в недрах Азии, но усвоили его отчасти в Европе, а — поскольку они оставались массами в Азии — возможно, и позже, в результате европейского влияния» (Квитка, т. 1, с. 346).

Согласно современным исследованиям, хроматизм в музыке уйгуров соприкасается с микроинтонированием, с ладовой переменностью и потому вполне естественно вливается в общий процесс интонационного становления более сложных ладовых структур. «Хроматизация отдельных ступеней, — отмечает Т. М. Алибакиева, — приводит к образованию особого вида ладов с увеличенной секундой; этот интервал образуется на II, реже на VI ступени. Лады с увеличенной секундой распространены более всего в лирических песнях»⁴.

Типичным примером широкого использования увеличенной секунды в мелодике уйгуров может служить лирическая песня

¹ Эль-Сайд Мохамед Авад Хавас. Современная арабская народная песня. М., 1970, с. 79.

² Сайгун А. Основные принципы выразительности в музыке Среднего Востока. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки. М., 1973, вып. 2, с. 327.

³ Там же.

⁴ Алибакиева Т. Песенное творчество уйгурского народа. Автореф. канд. дис., с. 10.

«Кизлар нахшиси» («Девичья песня»), которую мы цитируем в записи Т. М. Алибакиевой:

3. $\text{♩} = 60$

Ос - таң бо - йи - да ял - пуз,

ял - пуз ниң ше - хи ял - пуз,

Ос - таң Мен - шук - даң бир с те - лай -

-лу Ку - нде ка - ли - ман ял -

- пуз Мен - шук.

Сейчас, когда мы располагаем более широким кругом источников, можно смело утверждать, что лад с увеличенной секундой в уйгурском мелосе явление такое же естественное и самобытное, как аналогичные ладовые структуры в творчестве других народов Востока. Можно даже усилить этот тезис указанием на то, что лады с увеличенной секундой являются закономерным отражением в музыке образов восточной лирики. Благодаря этому они характерны для обширного региона монодических культур Востока. В большинстве этих музыкальных культур увеличенная секунда является не хроматически-производным, а самостоятельным интервалом, равнозначным другим секундам. Поэтому и интонируется она столь же свободно, как и другие интервалы диатонического звукоряда.

Заканчивая краткий экскурс в область уйгурского мелоса, можно утверждать, что научные идеи Квитки открывают широкие перспективы для дальнейшего изучения сложных процессов развития монодических культур Запада и Востока.

Л. Г. Канчавели

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ОБРЯДОВЫХ ПЕСЕН АДЫГОВ

По фольклору адыгских народов¹ уже накоплен значительный исследовательский материал. Однако до сих пор еще нет работы, которая была бы посвящена исследованию жанровой специфики этой во многих отношениях своеобразной музыкальной культуры устной традиции. Многие из авторов имеющих работ так или иначе затрагивали вопросы, касающиеся адыгских фольклорных жанров, — в частности, под углом зрения классификации фольклорного материала. Еще в написанных в 1836 году «Записках о Черкесии» Хан-Гирея, долго остававшихся неопубликованными², наряду с описанием роли певца в жизни народа, особенностей стихосложения адыгских песен, впервые приводится следующая классификация песен: 1) жизнеописательные, 2) описание битв, 3) «плачевные», 4) наезднические, исполняемые во время военных походов, 5) колыбельные, 6) поющиеся раненому, 7) похоронные, 8) исполняемые на пиршествах в честь грома, во время жертвоприношений и прочих языческих празднеств, 9) плясовые.

Названием «описание битв» автор обозначил, очевидно, некоторые историко-героические песни, а термином «плачевные песни» назвал любопытный жанр адыгской песенности — «гыбзы» (разновидность баллады), именуемый современными исследователями песней-плачем. В работе Хан-Гирея ничего не говорится о нартских песнях — важнейшем эпическом жанре адыгского фольклора; не нашли отражение и такие обширные пласты народного творчества, как свадебные, трудовые и другие песни. При явной ограниченности, неполная классификация Хан-Гирея в качестве первоначальной попытки представляет известный интерес и заслуживает внимания; она была расширена и уточнена в более поздних работах.

Весьма дифференцированную систему подразделения песен на жанры находим, например, в обширном сборнике А. Ф. Гребнева³.

¹ К ним относятся ряд народностей и племен — кабардинцы, черкесы, шапсуги, бжедуги, хатукайцы, абадзехи и др., — живущих на северо-западе от Главного Кавказского хребта и представляющих этническое и языковое единство.

² Хан-Гирей С. Записки о Черкесии. Нальчик, 1978.

³ Гребнев А. Ф. Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии. М.; Л., 1941.

Он включает песни: 1) о нартах, 2) исторические, 3) героические, 4) плачи, 5) трудовые, 6) бытовые, 7) целебные, 8) любовные, 9) свадебные, 10) шуточные, 11) колыбельные и детские песни, 12) песни о животных и птицах, а также — 13) танцы (зафаки, загатляты, уджи). Жанровая классификация Гребнева по сравнению с классификацией Хан-Гирея полнее и детализированнее. Однако и она не является исчерпывающей, отражающей действительное многообразие жанровых форм песенного фольклора адыгов. Особенно это относится к жанрам обрядового фольклора, большая часть которых связана у адыгов с пережитками древнейших языческих представлений. В частности, нет у Гребнева песен, исполняемых в честь Шиблэ — языческого бога грома, впервые упоминаемых Хан-Гиреем.

Сравнительно недавно жанровой классификации адыгской музыки коснулся Т. К. Шейблер в одной из своих статей. Им предложена следующая классификация песен: нартские, исторические, плачи, шуточные, плясовые, бытовые, трудовые и языческие, пастушьи песни и наигрыши¹. Очевидным недостатком ее является то, что все обрядовые жанры, довольно многочисленные в адыгском фольклоре, оказались объединены одним названием — языческие песни. Ясно, что судить о специфике состава обрядовых жанров по такой классификации невозможно. Впрочем, сам автор характеризует свой опыт как результат «лишь предварительного изучения имеющихся записей»².

Настоящая статья является, по существу, первой попыткой ответить на вопрос, в чем состоит специфика адыгских фольклорных жанров как в отношении состава жанровых групп, так и в отношении некоторых стилистических их особенностей. При этом мы ограничиваем свою задачу рассмотрением жанров только обрядового фольклора.

Выделить из всех традиционных песенных жанров обрядовый, как правило, арханческий пласт весьма трудно в связи с той путаницей в жанровой классификации песен, которая существует в публикациях. Изучение жанров адыгского фольклора осложнено еще и тем, что многие из опубликованных записей весьма несовершенны с точки зрения фиксации как музыкальных особенностей (тактировка, звуковысотность и прочее), так и условий бытования того или иного напева. Поэтому автору пришлось прибегнуть не только к необходимому редактированию ряда напевов, но нередко и к реконструированию их бытовой функции, опираясь на содержание их поэтического текста.

Специфика обрядовых песен обусловлена производственно-магической деятельностью древнего человека. В языческом обряде его духовно-практическая деятельность предстает перед нами в

¹ Шейблер Т. К. Музыкальная культура Кабардино-Балкарской АССР. — В кн.: Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957, с. 157—181.

² Там же, с. 181.

неразрывном синкретическом единстве всех его элементов, включая и музыкальный. Поэтому жанровая специфика обрядового фольклора рассматривается нами в тесной связи с особенностями самих обрядов.

Значительное место среди обрядовых песен адыгов занимают песни, исполняющиеся во время различных обрядов вызывания дождя. Возможно, свидетельством наиболее древнего музыкально-поэтического осмысления этого явления природы являются напевы, связанные с языческим культом Шиблэ¹. Быть убитым во время грозы — признак благоволения языческого бога Шиблэ к погибшему. Именно поэтому обрядовые коллективные песеняляски устраивались у могил людей, убитых молнией. У некоторых адыгских племен, например у шапсугов, этот обряд сохранился до наших дней. Вот как его описывает этнограф И. Гурвич по своим наблюдениям в ауле Тхахапш в 30-е годы: «Все присутствующие, босые и без шапок, становились вокруг могилы, брались под руки и, приплясывая, двигались по кругу только в одну сторону (против часовой стрелки). Танцы сопровождалась пением обрядовой песни с просьбой о дожде:

На большом перевале загремит,
В Левчегубх чтобы молния блеснула,
На Нихетх² чтобы молния спустилась,
А здесь, в Тхахапше, чтобы шел дождь»³.

В статье Гурвича имеются три мелодии описанной песеняляски. Две из них, как нетрудно убедиться, являются вариантами одного напева (ср. примеры 1а и 1б; оба варианта приведены, к сожалению, без подтекстовки). Чтобы иметь более полное представление о песеняляске, проведем ритмическое сопоставление с еще одним, также достаточно близким вариантом напева, записанным у моздокских кабардинцев (см. пример 1в)⁴:

1.



¹ Слово *шиблэ* означает у адыгов гром как явление природы.

² Левчегубх и Нихетх — названия местных гор.

³ Гурвич И. Религия сельской общины у черкесов-шапсугов. — В кн.: Религиозные пережитки у черкесов-шапсугов. М., 1940, с. 40—41.

⁴ Примеры 1а и 1б, отредактированные автором настоящей статьи, заимствованы из статьи Гурвича. Пример 1в, а также все остальные примеры в этой статье (кроме оговоренных специально) взяты из материалов Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института и расшифрованы автором.

Как видно из приведенных примеров, для данного напева типичны самые характерные плясовые ритмоформулы:



Именно они и придают напеву черты обрядовой песнепляски. Обращает на себя внимание интонационное и структурно-ритмическое сходство вариантов напева (сравним вариант примера 1в, сдвинутый на одно музыкальное время влево, с вариантами 1а и 1б). Такое сходство данного обрядового напева с одновременно записанными напевами, бытующими в различных местностях, свидетельствует о его распространенности и типичности.

В припевных словах этой песнепляски, а также в других, относящихся к данной жанровой разновидности песнях¹, звучит обращение к Шиблэ или нередко к христианскому Илье-пророку (по-адыгски Еле или Яле — см. пример 1в).

Другой разновидностью обрядов вызывания дождя являются обряды, связанные с верой в существование госпожи вод Псыгуашэ и госпожи рек Псыхъэгуашэ.

Языческие представления адыгов о Псыгуашэ и Псыхъэгуашэ отражаются в обряде, основанном на убеждении, что совокупность определенных действий (изготовление чучела Псыгуашэ или Псыхъэгуашэ, называемого Ханцегуашэ²; шествие с этим чучелом, во время которого само чучело и всех участников шествия обливают водой; ритуальные жертвоприношения и пр.) может воздействовать на погоду в желаемом направлении.

К настоящему времени зафиксировано несколько образцов песен, относящихся к данной жанровой разновидности³. В поэтическом тексте каждой из них имеется обращение к Ханцегуашэ, всем им присущи стилистические черты ритуальной песнепляски⁴:



¹ См., например, сб.: Адыге Иуэрыгуатэхэр. Нальчик, 1963, т. 1, с. 87.

² *Хъэнчыгуашэ* — дословно «лопатная госпожа». Это название возникло в связи с тем, что чучело для обряда делалось из деревянной лопаты.

³ См.: Адыге Иуэрыгуатэхэр, т. 1, с. 70.

⁴ Слуховая запись А. А. Банина с голоса Б. М. Пшунокова (1931 г. р.), уроженца Баксанского р-на Кабардино-Балкарской АССР, сделана в 1977 г. в Нальчике.

К обрядовым песням, обращенным к силам природы и посвященным языческим божествам, относятся песни охотников. Эта жанровая группа также впитала в себя языческие представления, наивную веру древних адыгов в языческих покровителей. Господин леса по имени Мазитха¹ был одним из наиболее почитаемых языческих богов. Мазитха развезжал по лесу на огромном золотощетинном кабане. По его велению олени и лоси собирались на лугах, и божественные девы доили их самок².

Перед охотой, чаще всего у священного дерева, пелись песни, содержащие обращение к Мазитхе с просьбой об удачной охоте. Этот обрядовый церемониал был связан с уверенностью, что без согласия Мазитхы ни один зверь не будет убит:

3.



О, лесной бог, рыжие усы!
Ты, рыже-красный,
Стоишь у прицела ружья.
Если дашь удачу,
Отнесем ее в шалаш³.

Можно предположить, что древние адыги имели песни-обращения к любому живому или неживому объекту окружающего их мира: к горам, к священным рощам и рекам, к траве и камням, к животным и насекомым. Сохранились, например, песни-заговоры, обращенные к ядовитым змеям. Мелодия такого заговора имеет специфическое строение: ее «извилистые» интонации как бы имитируют движения змеи. Посредством такой мелодии человек, встретивший змею, стремился умиловить ее, «заговорить»:



¹ Название его по-кабардински *Мэзытхэ*, по-нижнечеркесски *Мэзытхэ*, что означает бог леса.

² Хан-Гирей С. Мифология черкесских народов. — Кавказ, 1846, № 35.

³ Гребнев А. Ф. Адыгейские народные песни и мелодии, № 50.



Не менее любопытна песня, с которой обращались к пчелам во время периода роения. Мелодия ее также несет черты звукоподражания¹:

5.



Песни, связанные с календарем, записаны в сравнительно небольшом количестве. У адыгов, живущих на территории Северной Осетии, в районе Моздока, зафиксировано несколько образцов песен, исполнение которых приурочено ко времени зимнего солнцеворота. Среди них обращают на себя внимание песни еру и хурома. Значение слова *еру* утеряно. Полагают, что оно означало в древности некие силы природы, имеющие первостепенное значение для земледельческого труда. Песня «Еру, еру!» записана от одного лица, однако смысловое расчленение отдельных фраз ее мелодии вогласами «е-ру» намекает на антифонный принцип ее исполнения:

6.



Календарные песни под названием хурома по своему смыслу и функциональной значимости напоминают восточнославянские колядки, щедровки, таусени. С песней «Хурома, хурома» до сих пор иногда ходят по домам села в канун Нового года, собирая угощения. Значение слова *хурома* также утеряно; оно означало, вероятно, то же, что и «коляда», и содержало представление о возрождающейся природе.

В мелодике календарных песен отражен характер волевого, ритмически импульсивного акта древнего заговора, о чем свиде-

¹ Пример 5 (из материалов Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института) дается в расшифровке В. Барагунова.

тельствуют возможность антифонного исполнения, глассандирование, а также архаизм самой интонационной формулы. Четкая метрическая размеренность песни при исполнении ее во время ритуального шествия подчеркивается с помощью ударного инструмента пхачича¹, значение которого аналогично магическим хлопкам в ладоши:

7.

Ху- ра - ма, ху- ра - ма, ху- ра - ма, то - кьэ,

Тошь у маьэ зы - ша, зы - ша - хьэ - хьэ - лы - ун!

o - оу, o - оу, o - оу, o - оу,

Поэтические тексты песен еру и хурома во многом аналогичны друг другу. Они включают значительное количество непонятных с точки зрения норм современного языка слов и выражений. Сначала поется о каком-то божестве, имеющем облик человека («счастливое веко», «перевернутый лоб»), которому оказывают почести («в середину ставят»). За это божество наделяет людей земными благами («стол, воодушевляющий нас», «стол для новых здравниц»). Текст второй половины песни более понятен — в нем отражен сам обряд хождения по домам и даже конкретные требования колядующих:

Куда мы не ходим — там наши враги!
 Куда мы ходим — наши друзья!
 Кур, денег давайте!
 А мне хочется индюшку!
 У Наны нет индюшки!
 В следующем году даст!
 И т. д.

Обширную часть обрядовых песен адыгов составляют свадебные песни. С древнейших времен свадебные обряды, справлявшиеся адыгами со строгим соблюдением традиционного порядка (за предсвадебными обрядами следовали обряды во время и после свадьбы), отличались большой пышностью. Обобщенная сюжетная схема адыгской свадьбы складывается из следующих эпизодов: сватовство, привоз невесты в селение жениха, введение

¹ Пхачич — адыгский народный ударный инструмент типа русской трещотки.

ее во двор жениха, свадебный пир, торжественное закрытие свадьбы.

После сватовства устраивались игры с песнями и танцами. Особых обрядов, подобных обрядам русского девичника, в этом отрезке свадьбы у адыгов не зафиксировано. Привоз невесты в селение жениха начинался с инсценировки ее похищения либо с выведения из родного дома с разыгрыванием различных обрядов, связанных с ее выкупом. После выезда из селения невесты в поле устраивалась прощальная пирушка, во время и после которой исполнялись свадебные песни «Оредада» (см. пример 8) или «Уэредадэ махуэ». На пути следования свадебного поезда устраивалась джигитовка и другие национальные игры и обряды, связанные со встречей свадебного поезда. Приезд невесты в дом жениха отмечался обрядом введения ее в комнату свекрови. Невесту везли в дом жениха обычно на коляске в сопровождении верховых всадников, которые хором исполняли одну из наиболее типичных свадебных песен¹:

8. Умеренно
Солчет

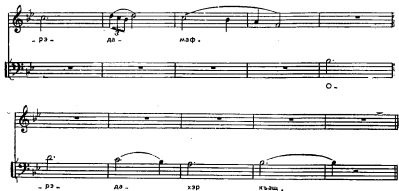
О - рэ - да - маф

Хор

да - хэр кьаш,

- рэ - да - хэр кьаш.

¹ Гребнев А. Ф. Адыгейские народные песни и мелодии, № 70. Вариант этой песни см. в том же сборнике — № 69.

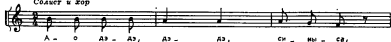


В этой песне нет сколько-нибудь развитого поэтического текста. Мелодия импровизируется на многократно повторяемые слова «О счастливая песня!». Как правило, пение заканчивается словами «О-ора, красавицу привозим мы!». После песни раздаётся команда: «Стреляй!» — и над свадебным поездом звучит ружейный салют в честь невесты.

Свадебное веселье, в котором жених и невеста не принимали участия, продолжалось несколько дней. Кульминацией его было торжественное закрытие свадьбы. На этот день назначались основные скачки (джигитовка), приглашался джегуако — профессиональный певец, импровизатор героических песен, отправлялись многочисленные свадебные обряды, такие, как «унос кожи», «сажание жениха на скамью», «танцующий столик», «приобщение невесты к новому очагу» и др. Почти каждый свадебный обряд сопровождался исполнением песен или плясок, нередко под аккомпанемент музыкального инструмента шичепшина (двуструнного смычкового инструмента) или камыля (духового инструмента типа продольной флейты) ¹.

Во время свадебного пира совершался обряд, носивший следы языческих верований в существование бога пищи и изобилия. Во время этого обряда, происходившего в разгар свадебных игр, старухи «заставляли танцевать» уставленный свадебными угощениями круглый столик на трех ножках под пение песни «Анэ-гудж» ²:

9. Оживлённо
Солет и жор



¹ Подробнее о свадебных обрядах и обрядовых играх адыгов, а также библиографию относящихся к этой теме исследований см. в ст.: Мафедзев С. Х. Свадебные игры адыгов в XIX — начале XX века. — Ученые записки Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института. Нальчик, 1974, т. 26, с. 81—99.

² Анэ по-адыгски означает стол, а *удж* — танец. Примеры 9 и 10 взяты из сборника А. Ф. Гребнева «Адыгские народные песни и мелодии», № 68 и 71.



Весьма специфическим представляется адыгский свадебный обряд «унейише», связанный с приобщением невесты к домашним обязанностям в семье жениха. Обряд «унейише» — поклонение невесты новому для нее домашнему очагу. Он совершался по окончании срока, колебавшегося от недели до полугода после приезда невесты в дом жениха, в течение которого она оставалась здесь на правах гостыи. Во время обряда невесту выводили из комнаты для молодых на кухню, где под пение песни «Нысэкьищ оред» приобщали ее к духам предков:

10. Оживлённо



В золоте и шелке верх твоей арбы,
Облучок твоей арбы серебряный, орида!

Припев:

Ой, оридада-ридада-оридада,
Счастливая невеста, орида!
Желтый атлас тебе дорогой,
Дорогою пряжкой — луна.

Припев.

Изогнулись золотые концы,
Сизым орлом парит твой супруг.

Припев.

Живи с ним долгие годы,
Веселя сердца старух.

И т. д.

Возникновение обряда поклонения очагу восходит к древнейшим временам, когда очаг был местом захоронения умерших предков. Эта форма погребения давно исчезла; однако поверье, что под очагом поконится предок рода, продолжает существовать в свадебных обрядах адыгов до настоящего времени.

Жених по обычаю адыгов до свадьбы и некоторое время после нее находился в доме своего друга и не принимал участия в свадебных торжествах. Через несколько дней после обряда приобщения невесты к домашним обязанностям совершалось «примирение» жениха с его родителями. Этот обряд также сопровождался

исполнением песен, наиболее типичными из которых являются «Дотэ нэху» и «Щауэишэж уэрэд».

С песней «Дотэ нэху» («Светлый Дота»¹) домашние обращаются к жениху, приглашая его вернуться в дом²:

11. Умеренно

Джа- тар эм-гыз хуа-хууу- рэ хуа-рэр ан лэ- дэ- кым

кым-хун- шэр дэ- нэ-нэ шым-лэ, до- тэ нэ- ху.

Тот, кто мечом ловко помахивает,
У кого конь на поводу,
Где это, что он привез?
Пальцы его крупны, сильные,
Он же стреляет большими стрелами!
Где то, что он привез?

Наконец, песня «Щауэишэж уэрэд» исполнялась в доме жениха при встрече его с невестой:

12.

Мы-са ма-хуз кым-до- шэ, О!

Ща-уз ма-хуз и до-шэж- кыз, О!

Зы-хуз-лшэж-рлэ-шэ-хууэ, О- ре-ла, Бе-ри-но- хуэ.

Мы на счастье невесту ведем,
Жениха на счастье домой приводим!
Ореда, день изобилия, счастья!
Ведем его к невесте, чьи рукава светлы,
Встает она ради нашего жениха!
Ореда, день изобилия, счастья!

Как видим, адыгская свадьба и свадебные песни сохранили многие черты древнейшего слоя обрядовой культуры. Помимо древних свадебных обрядов, свадебные торжества адыгов включали различные народные игры, состязания в стрельбе, соревнования

¹ Дотэ — почетное прозвище, которым наделяют мужчину его родственники и близкие.

² Пример взят из сборника «Адыге Гуэрыгуатэхэр», т. 1, с. 206.

песенников в исполнении нартских, историко-героических или бытовых песен, состязания в игре на различных музыкальных инструментах и многое другое. Это заставляет исследователя адыгского музыкального фольклора проявлять особую тщательность при отнесении произведений народного творчества к собственно свадебному жанру.

Свадебные песни изучались, к сожалению, явно недостаточно, поэтому в настоящее время можно дать лишь самое общее представление об этой части музыкального фольклора адыгов.

К семейно-обрядовым следует отнести также песни, исполнение которых связано с рождением и воспитанием ребенка. Одна из них — «Нажджэн», или в иных вариантах «Уэзджэн», поется во время церемонии укладывания родившегося ребенка в люльку¹:

13. Умеренно

Уэ нажджэн, нажджэн! Уо, ро - уо - ри - ра, э...ца у - нэ - ра?

Уэ нажджэн, лэа - гунс! Уо, ро - уо - ри - ра, дэ...нэ у - нэ - ра?

Хотя значение слова *нажджэн* (*уэзджэн*) утеряно, нет сомнения, что эта песня относится к разряду колыбельных. Об этом свидетельствуют и двудольный метр, и плавный, убаюкивающий характер мелодии, и особенности структуры строфы.

К колыбельному жанру примыкает песня, исполняющаяся по случаю первых шагов ребенка. В адыгской семье это событие отмечается как праздник, на который приглашаются гости. Во время торжества мать, взяв ребенка за ручку и двигаясь с ним по комнате, поет одну из специальных песен под названием «Мимэ». Все присутствующие подпевают и хлопают в такт в ладоши:

14. Спокойно

Ми - мэ, ми - мэ, ми - мэ нэа - рэ - ми - ша,

ми - мэ нэа - рэ - ша - уэ, ша - уэ цыкду - хэо мэ - шы - пэ,

¹ Примеры 13 и 14 заимствованы из сборника «Адыге Гуэрыгуатэхэр», т. I, с. 174, 170.



Традиционную группу колыбельных песен образуют песни, поющиеся старикам. Эти специфические песни, зафиксированные не только у адыгов, но и у многих других народов, сохранили отголоски древнейших обычаев, связанных с традицией освобождения общины от одряхлевших стариков. Пелись они обессиленному старику, лежащему в специально сделанной для него люльке. В этих песнях поется о том, что старик мешает семье и поэтому должен поскорее умереть: «Пшеница поспевает, мы тебе поминки устроим! Да покинет душа твое тело, дед!»¹



Весьма специфическими, характерными именно для адыгского обрядового фольклора являются так называемые целебные, или врачевальные песни-заговоры, используемые с целью излечения от болезни или ранения. К таким относятся песни, поющиеся во время заболевания оспой.

Существовал обряд изготовления особого «оспенного хлеба» из просяного теста, которым сперва угощали больного, а затем всех остальных родственников. Считалось, что семья тем самым как бы удочеряла оспу, которая становилась ее покровительницей. Таким образом, смысл «борьбы» с оспой состоял у адыгов в задабривании как самой оспы, так и ее духа Зиусхана. Считалось

¹ Пример из материалов Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института дается в расшифровке Д. Хаулы.

также, что дух оспы любит песни и веселье¹. Поэтому ежедневно в доме больного родственники устраивали песни и игры в честь оспы.

В заключение обзора адыгских обрядовых жанров остановим внимание на песнях, звучащих во время чапша². У адыгов, как и у соседних абхазцев, существует множество песен, исполняющихся для моральной поддержки раненого. При военном образе жизни в прошлые века ранения у адыгов были явлением обычным. Врачевание раненого с помощью пения основывалось на хорошо известном многим древним народам воодушевляющем воздействии музыки. По представлениям адыгов, считалось, что пение способно помочь скорейшему выздоровлению, что раненый должен не только слушать пение, но и сам активно подпевать.

Заговоры в данном случае были обращены не к духам болезни, как это имеет место при заболевании оспой, а к Тлепшу, который считался в языческих верованиях адыгов покровителем воинов, богом кузнечного дела, а также лекарем³. У кровати раненого ставилась наковальня с молотком. Все приходящие на чапш непременно должны были ударить три раза молотком по наковальне со словами «отэ, отэжъеу», что значит «молоток, молоточек». Это начальные слова заговора-заклинания, обращенного к Тлепшу:

16.

О - тэ, о - тэ жы - еу, о - тэ жы - е псык - ла

о лъэщэ - у зи уэ - тэ - мэ, уэ - тар егэ - зи - сых - ла.

Порядок исполнения следующих целебных песен на чапше зависел, естественно, от самочувствия раненого и от характера его ранения. Сначала пели песни, сложенные исключительно для подобного случая, а затем, если раненый находился вне опасности

¹ См. об этом: Шиллинг Е. М. Почитание оспы у черкесов. — Безбожник, 1938, № 3. Подобные обряды почитания оспы с пением традиционных песен распространены также у ингушей и абхазцев. Покровитель оспенной болезни абхазцев носит имя, необычайно схожее с именем духа у адыгов, — Зосхи. Подробнее см. в кн.: Кортуя И. Абхазские народные песни. М., 1965, с. 20.

² Чапш — обряд, во время которого исполнялась музыка для лечения раненого.

³ Подобные поверья о лекарях-кузнецах были особенно распространены у народов Сибири, а также у восточных славян. Подробнее об этом см. в кн.: Токарев С. А. Различные верования восточнославянских народов. М., 1957, с. 33.

и был весел, переходили к обычным песням¹. Наибольшей популярностью пользовалась песня «Сегъындакъ» («Стрела лука»)²:

17. Не спеша

Солоист

Сегъын дакъын ри, о... рэ да! Пнэ-нэ ма-зэ-шны,

Хор

ар ма-шэ-ты чэ-тэ-у-тны, о... рэ да!

ны-ли-ып-шэ-ми о-дэ-рэф. 2. Фэ-рэ

о... о... ри-рэ-рэ.

Стрела лука, ореда!
 Вечерней луной сверкает
 Острие меча, ореда!
 Пусть падет на врага,
 Орирара!

Пули из тела раненого извлекались также под музыку вокально-инструментальных пьес, мелодии которых, по представлению адыгов, оказывали успокаивающее и усыпляющее действие:

18. Спокойно

Шичешык

Хор

Го... га! Го...

¹ Подробнее об обрядах, совершаемых во время чапша, см., например, в кн.: Дубровин Н. Черкесы (адыги). Краснодар, 1927, с. 42 и далее.

² Примеры 17 и 18 взяты из сборника А. Ф. Гребнева «Адыгейские народные песни и мелодии», № 55 и 56.



Для того чтобы поднять дух раненого, на чапше исполнялись историко-героические песни, воспевающие подвиги достойных подражания людей. Если состояние раненого уже не внушало тревоги, то для последующих чапшей родственниками составлялись более развлекательные программы, в которые входили песни преимущественно шуточного и юмористического содержания.

Как показывает приведенный обзор, обрядовые жанры в адыгском песенном фольклоре занимают значительное и весьма существенное место. Всего нами выделено более десятка жанровых разновидностей, которые объединяются в две большие группы: песни производственно-магические и семейно-бытовые. Первая охватывает песни, связанные со стихиями природы и с животным миром. К ним мы относим песни: 1) поющиеся во время обряда вызывания дождя, 2) посвященные охоте и бортничеству, а также заговоры змей, 3) календарные, исполняемые во время зимнего солнцеворота. Вторая группа включает песни, более непосредственно связанные с бытом древнего человека: 1) свадебно-обрядовые, 2) поющиеся по случаю рождения ребенка и в процессе его воспитания, 3) целебные, или знахарские, исполняющиеся во время болезни или ранения.

Хотя выделение двух жанровых групп и естественно, но в то же время и достаточно условно. Оно касается главным образом понятийно-содержательной стороны песен. Провести резкую грань между песнями этих групп невозможно ни с точки зрения их функциональной значимости (в широком смысле слова), ни, следовательно, их музыкально-поэтической стилистики.

Большинство обрядовых песен адыгов со всей очевидностью восходит к глубокой языческой старине, наследием которой они являются. На протяжении многовековой истории адыгские племена испытали на себе влияние различных религий: христианства (начиная с VI в. — через общение с греками, а позднее с восточными славянами), магометанства (начиная с XVIII в. — через воз-

действие турок и арабов). Однако влияние этих религий на адыгский народ, как известно, не было глубоким, что и обусловило большую сохранность языческих представлений в дошедших до нас многочисленных адыгских песнях различных жанров. Таким образом, можно утверждать, что связь с язычеством — не только наиболее характерная черта обрядового фольклора адыгов, но и особенность, объединяющая между собой его производственно-магическую и семейно-бытовую сферы.

Являясь наследием языческой старины, обрядовые песни в большинстве случаев относятся к древнейшему интонационному слою адыгской песенности. Мелодика этих песен диатонична, что находит отражение в некоторых стабильных интонационных оборотах. Принципы интонационной структуры позволяют разграничить все разнообразнейшие мелодические образования обрядовой песенности в основном на два наиболее ярких типа. Естественно, граница между этими двумя интонационными сферами не совпадает с границей, разделяющей жанровые разновидности. Интонационная сфера первого типа охватывает сочетания трихордовых и тетрахордовых мелодических оборотов. Наибольшее распространение первый тип получил в относительно развитых мелодиях широкого диапазона. Интонационная сфера второго типа основана на принципе секундового обрастания исходного опорного тона с последующим закреплением мелодического движения на втором опорном тоне. Второй тип чаще реализуется в лаконичных мелодиях заговоров и заклинаний, но иногда встречается и в образцах, принадлежащих к иным жанровым разновидностям¹.

Говоря о жанровой специфике обрядового фольклора адыгов, следует отметить, с одной стороны, обилие различных обрядовых заговоров, заклинаний и песнеплясок, а с другой — относительно слабую развитость календарных и свадебных обрядов. Отсутствие развитого календарного цикла вполне понятно: адыги первоначально не были земледельцами. Относительно небольшое количество свадебных песен (имеются записи главным образом величальных свадебных песен) объясняется, возможно, недостаточной исследованностью этого жанра.

При углубленном изучении стилистики адыгского обрядового фольклора имеет смысл привлекать для рассмотрения трудовые песни², близкие к обрядовым песням во многих отношениях. Однако нельзя забывать при этом, что трудовые песни, конечно, не относятся к обрядовому жанру в собственном значении этого слова.

Высказывая критические соображения относительно существующих в литературе классификаций адыгского фольклора, мы

¹ Подробнее об этом см.: Канчавели Л. Г. Архаические песни адыгов и особенности их ладомелодического развития. Кандидатская диссертация 1975 г.

² Очень интересные записи трудовых песен имеются, например, в неоднократно упоминавшемся нами сборнике А. Ф. Гребнева (см. № 43—48).

вместе с тем признаем, что и предлагаемая нами жанровая система также далека от совершенства. Со временем она, безусловно, охватит новые жанровые разновидности (в частности, такие, как песни, связанные с похоронными обрядами), а описание уже включенных в нее будет еще более уточнено и детализировано.

Б. Г. Ерзакович

ВРАЧЕБНОЕ КАМЛЕНИЕ КАЗАХСКОГО ШАМАНА

Врачебное камлание бахсы (шаманов), связанное с музыкой, — языческий врачевательный колдовской обряд — принадлежит к реликтовым явлениям, почти исчезнувшим из быта казахского народа. Шаманы и в старое время были менее популярны, чем акыны, певцы и музыканты. Выдающийся казахский ученый и путешественник Чокан Валиханов (1835—1865) писал, что шаманство имело большое распространение в казахских племенах до образования казахской народности, а потом язычество, принадлежностью которого оно являлось, «смешалось с мусульманскими поверьями и, смешавшись, составило одну веру, которая называлась мусульманской, но они (то есть казахи. — Б. Е.) не знали Магомета, верили в Аллаха и в то же время в онгонов¹, приносили жертвы на гробницах мусульманским угодникам, верили в шамана и уважали магометанских ходжей»².

Так, в связи с проникновением в казахские степи ислама, бахсы, постепенно утрачивая свое значение в качестве исполнителей языческих обрядов, перенесли свою деятельность в основном на лечение людей и животных, сопровождая свои «лечебные» ритуальные действия музыкой — пением в сопровождении кобыза или игрой на нем. Такие врачеватели-бахсы встречались еще в первой четверти XX в., и потому до нашего времени кое у кого из людей старшего поколения сохранились в памяти напевы шаманов и воспоминания о лечебных мистериях.

А. В. Затаевич, который в 1920 году начал собирать казахскую народную музыку, был наслышан о бахсы; он записал три фрагмента из шаманской музыки³. Встретить подлинного бахсы ему не пришлось, но об одном из его корреспондентов — Закарии Карибаеве, выдающемся исполнителе на кобызе, — друзья последнего говорили с таинственным видом, что он «колдун-знахарь и [...] обладает чудесною силой заговаривать болезни, угадывать буду-

¹ Онгоны — по верованию монголов, души предков. У казахов они называются аруахами (арвахами).

² Валиханов Ч. Следы шаманства у киргизов. — Собр. соч. в 5-ти т. Алма-Ата, 1961, т. 1, с. 470.

³ Опубликованы в сб.: Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа. М., 1963, с. 467, № 2; 500 казахских песен и кюев. М., 1931, с. 418, № 163.

B *mf*

- ау, Ә - ком - ді, ау, ақ боз ат - қа мін - гіз - ге -
дің, ау, зұл - пы - қа - рың қай - рап қай

сің, қо - лы - ма, ау, қы - лыш а - лып жүр - гіз - ге -
рап, кө - су - ге, ау, дерт - тің ба - сын жел - дім сой.

B1 *f*

сің, Ақ¹ де - се а - ым - ру - ге, ши - на бо -
лап, То - лы - бен, Қа - ра қо - жә, Қа - ра - бу -

лып, а - та - ғын әл - ді (ә) алаш - қа біл - гіз - ге -
ра, қол - да - сын дер - те - на - сың әл - май бей -

B1 *f*

сің, Ге - ги - ге, ге - ге, ге - ги - ге,
лап.

ге - ге - ги - ге, У, ге - ге - ге, ге - ги - ге,

1. *f* **B** 2. *f*

ге, ге - ги - ге - ге. Ә - ком - ге, ге, ги - ге - ге, *f*

B2 *pp* **быстро, танцевленно**

Tempo I

ги - ги - ги - ги - гай, а - ги - ги - ги - гай, а - ге - ги, ге - ге -

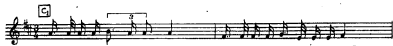
C *f* **Решительно** $\text{♩} = 0.2$

ге, ге - ги - ге - ге, ге - ги - ге, ай. Көк - та - на - де жылқы ой - нар,

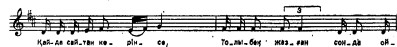
кө - бін - ті қар - да тул - кі ой - нар, Ку төп - по -



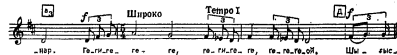
нен бе-рі ой-нар, Ку-ай-ша мен ку-да ой-нар.



Куй-ын-ды жер-де жын ой-нар. То-лы-бек жаз-ған қай-да ой-нар?



Қай-де сая-тын кө-рін-се, То-лы-бек жаз-ған сон-да ой-



нар. Ге-ги-ге-ге-ге, ге-ги-ге-ге, ге-ге-ге-ой, Шы-ғыс.



тың бір а-су-ы Дос-ба-лай-ды, ша-қыр-



дым жын ы-ға-сы бес-тай-на-ды. А-руа-ғы Нысан, А-



ңыз жер-дем-ші бол, әр жер-де ме-ні жау-ға тас-та-май-



ды. Ге-ге-ге-ге-ге, ге-ги-ге, ге, ге-ге-ге.



геу. Ге-ге-ге-ге-ге, ге, ге-ге, ге, ге-ге-ги-ге.



ге-ге-ги-ги, о, ги-ги-ги-ги-ге, о, ги-ги-ги-ги.



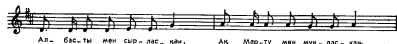
ги, ги, ги, га. Ге-ге-ге, ге-ге, ге-ге-ге-ге.



ге-ге-ги-геу. Тоң-сан қой-дың те-рі-сі, тон шық-па-ған То-лы-бек.



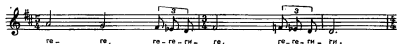
F



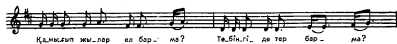
E₁



с большим волнением



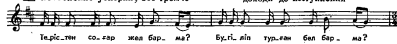
G



H

постепенно ускоряя, все громче

доходя до испуга



ff В экстазе, почти кричит (*gliss.*) [27]

Мал Мал ма ніц пер-ла-рім ац сой-ла! А

pp нервно, быстро, шопотом **ff** нервно, горячо

ті-ті-ті-діа, а ті-ті-ті-діа ті-ті-діа, Ге-ге-ге-ге,

f [28] успокаиваясь

ге, ге-ге-ге, ге- ге-ге-гі, ге, ге-ге-гі,

ге, ге, ге, ге, ге, ге, ге-ге-гі-ге, ге-ге-ге-

ге, ге, ге-ге-ге, ге, ге-ге-ге, гі, **f** а! а! Не дайці, (стон)

ff кричит истошным голосом [29]

Дал-айт! Дал-айт! Ге-ге-ге, ге, ге, а-ди-ги-ди-ги-

ди, а- ди-ги-ди-ги-ди. Дал-айт! Дал-айт! Ге-ге-ге,

успокаиваясь

ге, ге, ге-ге-ге, ге, ге-ге-ге-ги.

Рефрен:

Ге-ге, ге-ги-ге-ге, ге-ги-ге-ге,
Ге-ги, ге-ги, ге-ги-ге-ге, ге-ги-ге-гу.

Моего отца посадили на сивого коня,
Дали в руки саблю (для битвы).
Если скажешь «ак»¹, то для болезни это исцеление.
Его имя стало известно всему народу.

Рефрен.

Духи Нысан, Абыза помогают,
Никогда не оставят меня у врага.

Рефрен.

Из девяноста овчин
Не выйдет шуба Толыбеку,
Из семидесяти овчин
Не выйдут рукава Толыбеку,
Из шестидесяти овчин
Не выйдут шаровары Толыбеку.
С Албасты советующийся,
С Марту² подружившийся,
Через ангелов подслушивающий предрешения,
Предок пери³ — Толыбек.

Рефрен.

Не видишь ли вырытую могилу?
Не видишь ли горюющего героя?
Не видишь ли плачущий народ?
Не видишь ли пот на стременах?
Принес отточенную зулпухар⁴ отца,
Пришел отсечь голову болезни,
Толыбек, Каракожа, Карабура⁵.

Рефрен.

Весной играют кони,
На пушистом снегу играют лисы,
На сухой траве играют волки,
(Молодая) сваха со сватом играет.
Там, где вьюга, играют джинны⁶.
А где жалкий Толыбек будет играть?
Где появится сатана,
Там играет жалкий Толыбек!

Рефрен.

Один из перевалов Шингиса Досбалий,
Вызываю старшего джина Бостаной,
Не видишь ли ветер (дующий) с севера?
Не видишь ли склонившийся стан?
Все Расскажи,

Полети на небо и вернись!
Идите, идите, мои пери-служители,
Правду говорите!

Рефрен.

А! А! Что говоришь? Яснее скажи! Яснее скажи!
Ге-ге-ге-ге-ге, а-ди-ги-ди-ди-ди, а-ди-ги-ди-ди.
Яснее скажи! Яснее скажи!
Ге-ге-ге-ге-ге, ге-ге-ги-ге, ге-ге-ги-ги⁷.

¹ «Ак» — белый; здесь — восклицание, изгоняющее нечистую силу.

² Албасты, Марту — мифические существа, силы зла. В легендах это безобразные женоподобные существа с грудями до земли.

³ Пери — духи зла, иногда творящие добро.

⁴ Зулпухар — волшебная сабля пророка.

⁵ Имена духов, покровителей бахсы, которых он вызывает.

⁶ Джинны — духи.

⁷ Подстрочный смысловой перевод М. Г. Гумаровой и наш.

Как видно по нотной записи, мелодическая канва «Баксы сарыны» разнообразна. Она имеет шестичастную структуру:
 $a + (bb_1a_1) + (bb_1a_1) + (a_2cc_1a_3) + (dd_1a_4) + (a_5efe_1) + (a_6gha_7) + a_8a_9$

Вступительный рефрен (а) в варьированных изложениях замыкает части — периоды. Эти периоды, кроме второго, имеют собственное строение. Первые пять рефренов, следуя за запевами, просто дополняют их. Только у шестого периода рефрен расширен (а₇) и приводит к заключительному кадансу. Таким образом, «Баксы сарыны» можно отнести к традиционной форме желдирме, что, в свою очередь, сближает ее с рондо.

Следует отметить и различия, которые имеются между рефренами и запевами. Рефрены, исполняемые на междометия, не имеют ничего общего с традиционной диатоникой: в них встречаются ходы хроматические, на увеличенную секунду и на уменьшенную квинту. Запевные части диатоничны и близки к речитативам. Впрочем, непроходимой границы между запевами и рефренами нет.

В этом шаманском музыкально-лечебном действии с его заклинаниями, вызовами духов, обращением к ним с мольбой и приказаниями об изгнании болезни, восхвалениями их чудодейственной силы и могущества запевы весьма динамичны. Чем ближе к концу, тем более нарастает их патетическое, возбужденное звучание (исступленные вопли впавшего в транс шамана). Но не меньшую роль в воздействии на больного играют и рефрены. Предваряя запевы и следуя за ними, рефрены своей необычной мелодикой, распеваемой на резкие, гортанные междометия, действуют на лежащего в горячке человека возбуждающе.

Судя по музыке приведенной здесь шаманской врачевательной мистерии и ее тексту, автор их был талантливым музыкантом, поэтом и актером. Профессия бахсы предполагала владение всеми этими видами искусства. Недаром Чокан Валиханов писал, что у казахов «шаманы почитались как люди, покровительствуемые небом и духами. Шаман — человек, одаренный волшебством и знанием, выше других, он поэт, музыкант, прорицатель и вместе с тем врач. Не всякий может быть шаманом, как не всякий из нас может быть поэтом»¹.

Такая характеристика бахсы, данная виднейшим знатоком казахского быта, полностью подтверждается приведенной песней шамана Берикбая, а также другими образцами шаманских песнопений, которые удалось записать лишь в советское время.

Накопление и изучение записей этих и других реликтовых произведений, относящихся к глубокой древности, несомненно, представляет большой научный интерес и, возможно, окажется подспорьем для работ по этногенезу музыкального языка казахского народа.

¹ Валиханов Ч. Следы шаманства у киргизов, с. 473—474.

О РИТМИКО-АГОГИЧЕСКОМ СВОЕОБРАЗИИ МОЛДАВСКОЙ НАРОДНОЙ СКРИПИЧНОЙ МУЗЫКИ

Своеобразие молдавского музыкального фольклора, как и фольклора других народов, складывается из многих факторов, образующих сложный комплекс взаимосвязанных компонентов. Здесь и особенности образного строя, ладоинтонационного и ритмического склада, и жанровое разнообразие, и, в частности, то, что К. Квитка называл этнофонией. Роль последней в национальной специфике молдавского музыкального фольклора очень велика. В нем на протяжении веков формировались традиции исполнительского стиля, носителями которых были народные музыканты-профессионалы — лэутары.

Для молдавской народной музыки характерен ритм свободного дыхания (*rubato*), который далеко не всегда укладывается в строго организованную метрическую сетку. Теоретическая схема как застывшая форма выражения действенной природы ритма представляет собой статичный фактор, который нередко вступает в противоречие с динамизирующим ритмическим началом. Из этого рождаются дополнительные художественные возможности, выражающиеся в разнообразных агогических отклонениях. Их своеобразие порождено столь свойственной молдавской народной музыке импровизационной основой.

Практически не представляется возможным хотя бы перечислить все случаи агогических отклонений. Можно лишь отметить те факторы, которые обуславливают их возникновение. К числу их относятся эмоционально-художественное содержание музыкальной фразы, особенности ее структуры, ладоинтонационного строения и мелодического движения. Наблюдения показывают, что агогические отклонения наиболее полно проявляются при смене и особенно утверждении ладовых устоев, при подчеркивании ладо-тональных тяготений, в кульминационных пунктах, а также на подступах к ним. Изменение скорости движения выражается то в сжатии, то в расширении длительности того или иного звука или группы звуков и сопровождается как заострением интонационной выразительности, так и изменением манеры звукоизвлечения, что в условиях скрипичного искусства предполагает широкое обращение к разнообразным возможностям штриховой техники, а также к выбору участка струны и изменению угла ее пересечения смычком.

Во всех случаях подобного рода сжатия и расширения длительностей взаимно компенсируются либо в пределах одной ритмической единицы, либо в границах того отрезка музыкальной фразы, в котором они возникают. Обычно их взаимоуравновешивание осуществляется путем непосредственного чередования ускорения

и замедления движения; но когда агогическое отклонение возникает в кульминации, компенсация его происходит за счет последующей паузы. При этом, чем более ярко выражена кульминация, тем значительнее пауза, которая приобретает глубокий художественно-психологический смысл.

Примечательно, что различные агогические оттенки встречаются в молдавской народной музыке не только в тех жанрах, в которых господствует импровизационное начало, например в медленной части дойны с присущим ей свободным речитативно-декламационным складом. Они наблюдаются и в вокальных, и в инструментальных образцах квадратной структуры как песенного, так и танцевального характера, свидетельствуя о глубоком взаимопроникновении песенного и инструментального искусства в молдавской народной музыкальной культуре.

Своеобразие ее, в частности, проявляется в многочисленных случаях ритмической свободы в рамках определенных мелодических структур. Среди них выделяются две основные группы: постепенные мелодические обороты и ходы по аккордовым тонам. Каждая из них может быть представлена рядом подгрупп, включающих интонационные ячейки нисходящего или восходящего движения различного диапазона. Рассмотрим наиболее типичные примеры.

В молдавских народных песенных и танцевальных мелодиях очень часто встречаются обороты, состоящие из ряда следующих друг за другом по нисходящей линии звуков равной длительности:



Подобного рода обороты разной длины могут содержать звуки большей или меньшей длительности. Один из способов варьирования приведенного выше оборота заключается в том, что каждый звук повторяется по два или три раза в соответственно более коротких длительностях. При делении на два первый звук каждой полученной микроячейки нередко удлиняется за счет второго с помощью пунктирного ритма, который в быстром темпе можно приблизительно выразить с помощью одной точки, в медленном — двумя. В блестящих, виртуозных народных пьесах искусные исполнители могут перенести повторяющийся звук на октаву ниже или выше основного, особенно тогда, когда можно использовать открытую струну:



Открытая струна своим ярким тембром придает звучанию особую звонкость. При этом первая верхняя нота каждой триоли под-

Другой, более сложный пример возникает при использовании как нижней, так и верхней вспомогательных нот. Реже он встречается при обратном чередовании вспомогательных, то есть когда верхняя предшествует нижней. В обоих случаях первый основной звук микроячейки выделяется с помощью расширения, из-за которого последующие три ноты соответственно сжимаются.

5.



Выразительность вспомогательной ноты с наибольшей остротой сказывается тогда, когда ее расположение по отношению к основному звуку идет вразрез с преобладающим направлением мелодического движения: при общем нисходящем движении особую выразительную роль приобретает верхняя вспомогательная нота, а при восходящем — нижняя.

Распространенным средством динамизации фактуры является фигурация, состоящая из попарно сгруппированных звуков, причем каждая последующая пара начинается со второй ноты предыдущей. В мелодиях сдержанного движения такие фигуры обычно залиговываются и исполняются очень плавно, в быстрых же темпах они, как правило, отделяются друг от друга; при этом звуки внутри каждой фигуры могут оставаться слигванными или также исполняться *staccato*.

6.



Внутри подобного рода микроячеек возможны различные виды ритмического варьирования (см. пример 7). Последние два примера наглядно показывают, как трудно в народном исполнительском искусстве провести четкую грань между тем, что принято относить к области мелизматики, и тем, что обычно обозначается как основной музыкальный текст.

7.



Приведенные микроячейки отличаются особым ритмическим своеобразием: в процессе живого исполнения нечетные ячейки подвергаются значительному расширению за счет сжатия четных. Таким образом, последние как бы сдвигаются к самой грани своей ритмической доли, что придает подобным фигурациям особую ритмическую остроту.

Другой характерной чертой нечетных ячеек является то, что ритмическое варьирование происходит в них за счет длительности первого звука, находящегося на сильном или относительно сильном времени. Так, если между первым и вторым звуками возникает какая-нибудь новая ритмическая деталь, то она по времени принадлежит первому из них, хотя мелодически может быть связана со вторым.

Второй тип мелодических структур в молдавской народной музыке связан с ходами по тонам мажорного, минорного или уменьшенного трезвучия, а также малого мажорного септаккорда. Среди них выделяются два вида фигураций, состоящих из повторяющегося чередования аккордовых тонов либо строящихся на аккордовых тонах с использованием проходящих и вспомогательных звуков. Фигурация первого вида служит преимущественно для создания гармонического и ритмического фона, фигурация второго вида обычно имеет мелодическое значение.

Фигурация первого вида получила широкое распространение в танцевальной музыке, импульсивность которой еще ярче выделяется на фоне непрерывного движения. Фигурация второго вида характеризуется большой ритмической свободой и допускает множество структурных вариантов. Об одном из них может дать представление начало дойны из репертуара известного лэутара Георге Мурги (1876—1941):



В этом небольшом фрагменте, исполняемом *rubato*, создается значительное эмоциональное напряжение, чему во многом способствуют, наряду с *crescendo*, нижние, особенно хроматические, вспомогательные звуки. Они оказываются фактически длиннее, чем основные звуки соль-минорного трезвучия. Будучи интонационно заострены, они словно подталкивают эти звуки кверху, что придает подъему мелодической линии на две октавы еще более импульсивный характер.

В другом контексте подобного рода фигурация может звучать иначе — в быстром темпе, например, бравурно. Ее блестящий характер может быть усилен рядом ритмических вариантов: например, пунктирным ритмом на нижних вспомогательных нотах, повторением вспомогательных нот, а также основных звуков (или только последних) в более коротких длительностях:

9. Allegro



Насколько гибко эта фигурация поддается варьированию, видно из следующих примеров, которые, разумеется, не исчерпывают все возможное разнообразие вариантов:

10.



Еще заметнее эластичность ритма проявляется при нисходящем движении по аккордовым тонам, особенно мажорного трезвучия. В подобных случаях первая половина доли заметно выделяется посредством расширения за счет сжатия второй, что вместе с короткими волнообразными *crescendo* и *diminuendo* и легким, грациозным штрихом придает музыке задорно-кокетливый характер:

11.



И эта фигурация дает немало возможностей для варьирования. Особенно благодарной в этом отношении оказывается первая половина доли. Так, народный музыкант может как бы растянуть ее еще сильнее путем дробления первых звуков на два или на три. Этот эффект ощущается отчетливее, когда к микроячейке, находящейся на сильном или относительно сильном времени, добавляется верхняя вспомогательная нота. Здесь существенным является то, что добавочный звук берется за счет времени ноты *ми*, а не *фа*.

12.



Очевидно, что явление закономерно, так как встречается оно в очень многих случаях нисходящих фигураций по аккордовым тонам. В лэутарском исполнении первый звук подобной фигурации ни в одном из известных случаев не варьируется посредством добавления ниже лежащих звуков. Как бы по-разному народный музыкант ни видоизменял подобную ячейку согласно своей инди-

видуальной манере исполнения, как бы сильно он ни «растягивал» ее, она всегда остается устремленной вверх. Объяснением, по-видимому, служит то, что всякое новое движение должно быть направлено в противоположную сторону по отношению к тому направлению, которое характерно для данной фигурации.

В небольшой статье невозможно осветить все черты, определяющие ритмико-агогическое своеобразие молдавской скрипичной музыки. Не претендуя на полноту освещения вопроса, приходится ограничиться попыткой наметить возможную классификацию наиболее характерных ее особенностей по типовым ритмомелодическим фигурациям.

К. Ш. Дюшалиев

О СООТНОШЕНИИ ВОКАЛЬНОГО И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО НАЧАЛА В КИРГИЗСКОМ МЕЛОСЕ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ

Изучение соотношения вокального и инструментального мелоса в киргизском музыкальном фольклоре еще не заняло должного места в специальной литературе, хотя А. В. Затаевич и В. С. Виноградов, которые внесли вклад в киргизскую фольклористику, часто касались этого вопроса. Названная сложная проблема требует специального рассмотрения. Мы не ставим себе целью осветить ее разносторонне, а лишь попытаемся охарактеризовать основные формы инструментального претворения киргизских народных песенных жанров.

В стилистическом отношении киргизская музыка устной традиции едина и компактна, она не имеет заметных диалектных подразделений. Жанры фольклора, виды музицирования, имена народных певцов и музыкантов известны по всей Киргизии. Песни и инструментальные наигрыши (*кюу*), созданные как безымянными музыкантами, так и известными акынами, настолько широко вошли в музыкальный быт народа, что их если не исполняет, то, во всяком случае, знает каждый киргиз.

Теснее всего песенный и инструментальный мелос соприкасаются особенностями жанра, тематики, формообразования. Общность жанровых признаков песен и наигрышей отчетливо выявляется прежде всего в сходстве названий произведения. Обычно название определяет одновременно и жанр, и тематику произведения. Песни и наигрыши с одинаковыми названиями встречаются у киргизов очень часто. Это связано с тем, что народные музыканты играют на национальных инструментах мелодии известных им песен и речитативов. Очевидно, на основе песни рождался инструментальный наигрыш — ее инструментальный вариант. В даль-

нейшем обе версии произведения — вокальная и инструментальная — существовали в репертуаре народных певцов и музыкантов параллельно.

Однако бывало и так, что инструментальный вариант песенной мелодии получал жизнь под другим названием. Это случалось тогда, когда музыкант, не зная названия песенного источника, придумывал наигрышу новое название. Именно так возник, например, наигрыш под названием «Кукук» («Кукушка») ¹. В интерпретации Ш. Жорбекова на язычковом деревянном комузе этот наигрыш явился точным переложением мелодии обрядовой народной песни «Жарамазан» (песня-славление).

С другой стороны, источниками других вокальных произведений, исполняющихся с текстом традиционного семи-восьмисложника, были широко известные лирические инструментальные наигрыши на металлическом комузе: «Эсте секет» («Вспомни, дорогая»), «Кюнотай кыздын кошогу» («Кошок, сочиненный девушкой Кюнотай»), «Кок музоо» («Сивый теленок»), «Тагылдыр-тоо» («Растянувшиеся цепочкой горы»), «Сагыныч» («Тоска») и др. В этом легко можно убедиться на примере мелодии «Кюнотай», распространенной в вокальном и инструментальном исполнении ².

На деревянном духовом чооре исполняются такие мелодии песенного происхождения, как «Чыйбылдын кызынын кошогу» («Кошок, сочиненный дочерью Чыйбыла»), «Карагул-ботом» (по названию одноименной народной эпической поэмы), «Кемпир менен Келин» («Старуха и молодуха»), «Секетбай» («Милая»), «Эски-кюу» («Старинный наигрыш»), «Чоор-кюу» («Наигрыш на чооре») и др. Старинные песенные мелодии обогащены инструментальными средствами ³.



Приведенный наигрыш основан на лирической мелодии. Музыкант-чоорист играет песенную мелодию орнаментированно, с украшениями: форшлагами, мордентами, вспомогательными и проходящими звуками. Анализ наигрыша «Эски-кюу» и сравнение его с песенным первоисточником показывают, что его мелодия имеет

¹ См. звукозапись в «Антологии киргизской музыки». Пластинка М-30 — 35645.

² См.: Малдыбаев А. Киргизские народные песни. Фрунзе, 1972, с. 13; Затаевич А. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. М., 1971, с. 55.

³ Наигрыш взят из кн.: Затаевич А. Киргизские инструментальные пьесы и напевы, № 298.

строфическое строение, типичное для песен с семи-восьмисложным стихом, диапазон ее шире, она более развернута.

Характерной формой киргизского народного музицирования является также исполнение песенных мелодий на двухструнном смычковом инструменте кыяке. На кыяке исполняются песенные мелодии самых различных жанров, например шаманская песня «Кулленде» («Песня знахарки»), песня-притча «Кошок», песня неисполненного желания «Арман», танцевальная песня «Селькинчек» («Качели») и др.

Наигрыш на кыяке, в основе которого лежит старинная мелодия «Толгонайдын селкинчек» («Селькинчек, сочиненный Толгонай»), служит примером исполнения песенной мелодии на одной струне, без подголосочного сопровождения, часто присущего произведениям для кыяка. Музыкант-кыякист применяет приемы интонационно-ритмического варьирования: дробление сильных и относительно сильных долей такта, непрерывное движение весьмыми. Сопоставление с вокальным вариантом показывает соответствие предложения инструментального наигрыша семисложному стиху. Вся пьеса в целом расширена за счет повторного варьированного развития основных попевок песенной мелодии¹.



В наигрышах для трехструнного щипкового комуза — инструмента, с которым связана большая и лучшая часть всей киргизской инструментальной музыки, — обнаруживаются самые различные формы соотношения народных песен и инструментальных наигрышей. Если другие инструменты постепенно исчезают из народного музыкального обихода или даже преданы забвению, то трехструнный комуз не потерял своего значения и в наши дни.

Трехструнный комуз по своей конструкции является инструментом гармонического плана. Исполняя песенные мелодии, комузист подвергает их не только ритмоинтонационной, но и гармонической обработке. В пьесах для комуза наряду с одноголосием звучат аккорды, интервалы, кварто-квинтовые параллельные созвучия, гармонические и полифонические подголоски.

В этих пьесах, имеющих жанровые и образно-тематические признаки вокального первоисточника, степень его модификации различна. Многие пьесы строго выдержаны в песенном стиле. Об этом красноречиво свидетельствуют такие наигрыши, как «Шы-

¹ Затаевич А. Указ. соч., № 11.

рылдан», «Кербез», «Зарзаман», «Арман», «Алым сабак», «Кюйгон», «Терме», «Желдирме» и др., представляющие инструментальную версию для комуза одноименных песен.

А наигрыш «Шырылдан», например, записанный Затаевичем от М. Куренкеева, является инструментальной миниатюрой на тему одноименной обрядовой песни табунщиков¹.

Хотя мы не встречали среди записей песен мелодии, которая была бы положена в основу данного наигрыша, но он интонационно очень близок песне «Шырылдан». Именно это и позволило Затаевичу написать в комментарии к наигрышу, что это «пасторальная музыка, являющаяся отголоском напевов конских пастухов»². В целом наигрыш все-таки воспринимается как незначительно обработанный для комуза вариант мелодии песни «Шырылдан».

Примером простейшего инструментального претворения песенной мелодии на комузе может служить пьеса «Токтогулдун арманкюу» («Арман-кюу Токтогула») ³:

3. Спокойно и мирно $\text{♩} = 68$ ТОКТОГУЛДУН АРМАН КЮУ

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes a dynamic marking of *p* and an articulation *A*. The second staff continues the melody with a first ending bracket labeled *1.*. The third staff features a second ending bracket labeled *2.*, a dynamic marking of *pf*, and an articulation *A₂*. The fourth staff has a dynamic marking of *pf* and an articulation *A₃*. The fifth staff has an articulation *A₄*. The sixth staff concludes with a dynamic marking of *f*. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

¹ См.: Затаевич А. Указ. соч., № 60.

² Там же, с. 379.

³ Там же, № 111.



Народный певец Токтогул исполнял ее, подпевая, как инструментальный вариант мелодии одной из собственных лирических песен. Весь наигрыш представляет собой восьмикратное варьированное повторение одного мотива-предложения, соответствующего одной строчке стиха.

Общая схема наигрыша — $AA_1 AA_1 BA_2 A_3 A_4 B_1 AA_5$ — совпадает с типичным строением киргизских речитативов, к которым припевают и песни — арманы.

Приведенный пример характерен в том отношении, что в нем, как в капле воды, отразилась существенная черта киргизской народной музыки, и в частности инструментального мелоса: мотив-предложение, соответствующий одной строке семи-восьмисложного стиха вокального первоисточника, служит тематическим зерном, которое затем подвергается вариантной разработке.

Жанровые и тематические связи песенного и инструментального фольклора находят выражение не только в наигрышах с мелосом ярко выраженного вокального склада, но и в чисто инструментальных. Последние более опосредствованно связаны с народной песенностью.

Опосредствованные связи песенного и инструментального мелоса обнаруживаются, например, в наигрыше «Алым сабак»¹, записанном Затаевичем от К. Орозова. «Алым сабак» (буквальный перевод — «Лови строку») — типичный жанр акынского песнетворчества. Вполне закономерно, что именно этот вокальный жанр трансформировался в жанр инструментальной музыки, послужил мелодическим истоком одноименных наигрышей для комуза. В комментарии к этому произведению Виноградов пишет, что в его музыке «нетрудно обнаружить начало и конец строфы, повторяющейся четыре раза подряд, и певучую заключительную тираду»². Основывался ли К. Орозов при исполнении этого наигрыша на конкретной песне «Алым сабак» — неизвестно, Однако сама музыка наигрыша свидетельствует, что комузист-импровизатор создал инструментальное произведение развернутой вариационной формы путем свободной ритмико-гармонической разработки песенного истока.

Популярные вокальные жанры терме и желдирме также переключались в инструментальную сферу киргизской музыки. Терме

¹ Затаевич А. Указ. соч., с. 135.

² Там же, с. 396.

и желдирме — излюбленные формы акынского песнетворчества. Они исполняются, как правило, речитативно, в быстром темпе, скороговоркой на семи-восьмисложные импровизированные строчки текста. Эти черты, свойственные вокальной музыке, в сочетании с выразительными инструментальными средствами (развитой ритмикой и интонационной лексикой, повторностью и вариантностью) улавливаются, например, в «Терме-кюу» А. Огонбаева и наигрыше «Желдирме» Ы. Туманова.

Прямое претворение вокальных первоисточков — классические наигрыши жанра ботой и кербез. Инструментальный наигрыш жанра ботой, получивший большое распространение в творчестве комузистов, первоначально представлял собой грустную песенку — плач верблюдицы по случаю смерти ее детеныша¹. Среди пьес для комуза в жанре ботой есть более и менее развитые, некоторые связаны с песней непосредственно (она звучит без изменений или обработана незначительно), а другие — более опосредствованно (то есть инструментальные средства письма преобладают). К первым относится, например, наигрыш «Тилендинин ботой» («Ботой, сочиненный Тиленом»), напоминающий по звучанию голос с гомофонно-гармоническим инструментальным сопровождением. Ко вторым — наигрыш «Жумалак ботой» («Ботой, сочиненный Жумалаком»), характеризующийся блестящей инструментальной разработкой отдельных ритмоинтонационных ячеек песенной мелодии²:

а) Умеренно, певуче и грациозно $\text{♩} = 138$ ТИЛЕНДИНИН БОТОЮ



б) Скоро, с яркими акцентами $\text{♩} = 160$ ЖУМАЛАК БОТОЮ



¹ Выдающийся исполнитель и знаток киргизского фольклора М. Куренкеев утверждал, что в старину каждый *кюу* имел свои слова.

² Затаевич А. Указ. соч., № 56 и 84.

Итак, киргизская инструментальная музыка берет свое начало в песенном творчестве. Важна роль песенности не только как источника многочисленных наигрышей, но и как предпосылки возникновения крупных форм народной профессиональной инструментальной классики. Песенная основа наигрышей определяет одно из главных свойств киргизской инструментальной музыки — ее программность. Будучи генетически связаны с народным песенным мелосом, а вместе с ним и со всей музыкально-поэтической киргизской культурой, наигрыши отражают конкретные жизненные образы и характерные явления народной действительности.

Ведущие жанры киргизского народного песенного творчества — кошок, арман, кербез, кюйгон, термес и др., — потеряв прямую связь с поэтическим текстом и получив инструментальное выражение, утвердились как самостоятельные жанры народной инструментальной музыки. Образовавшиеся от одного музыкального корня и развивающиеся в творчестве талантливых народных профессиональных и непрофессиональных музыкантов самостоятельными путями, киргизские одноименные песенные и инструментальные фольклорные жанры показывают пример синтеза вокального и инструментального мелоса, обогатившего художественно-эстетическое содержание национальной музыкальной культуры.


Г. З. Чхиквадзе

ДОИСТОРИЧЕСКАЯ ГРУЗИНСКАЯ КОСТЯНАЯ ФЛЕЙТА САЛАМУРИ¹

Древнейшим представителем грузинского первобытного музыкального инструментария является доисторическая костяная флейта, обнаруженная грузинскими археологами во время раскопок одного из курганных погребений в районе города Мцхета (Восточная Грузия) — в прошлом центра грузинского государства, очага политической и культурной жизни. Важность найденных в этом курганном погребении предметов состоит в том, что археологам удалось определить эпоху, к которой относится могильник.

Инструмент, датированный археологами XV—XIV вв. до н. э., представляет собою открытую с обеих сторон тонкую дудку изящной формы, изготовленную из берцовой кости лебедя. Размер дудки в длину 199 мм, в ширину — 10 мм в верхней и 16 мм в нижней части. На передней стороне имеются три игровых отверстия, расположенные на конце, расширенном и слегка изогнутом вверх.

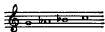
¹ Статья написана в 1944 г. по совету К. В. Квитки. В 1963 г. на конгрессе этнографов в Будапеште автором прочитан доклад на аналогичную тему.



Саламури — флейта темно-серого цвета — сохранила свой первоначальный вид и дошла до нас без всяких изъянов. Поражают тщательность работы, блеск аккуратно отшлифованного инструмента, полностью уцелевшие игровые отверстия. Два верхних отверстия по величине почти одинаковы, имеют овальную форму. Второе отстоит от первого на 14 мм, нижнее третье — более круглое, но не совсем ровное — отстоит от второго на 20 мм.

Диаметры отверстий следующие: первого и второго — 4 — 5 мм, третьего — 5 — 6 мм. Первое отверстие находится на расстоянии 139 мм от верхнего конца инструмента, расстояние между третьим отверстием и нижним его концом — 10 мм. Внутренний диаметр отверстия для вдувания — 8 мм, раструба — 14 мм; наружный диаметр соответственно 10 и 18 мм.

Инструмент имеет звукоряд объемом в чистую кварту с диатонической последовательностью тонов.



Посредством передувания оказалось возможным воспроизведение тех же звуков октавой выше. Последнее не означает, конечно, что прием передувания был известен доисторическому человеку. Однако наличие трех игровых отверстий позволяло наигрывать простейшие мелодии, отвечающие потребностям тогдашнего исполнителя.

Для разрешения вопросов, связанных с социальной функцией костяной флейты, важен ряд обнаруженных в могильнике предметов: скелет мальчика, череп быка, оружие и инвентарь, соответствующий экономическим условиям жизни того периода. Три предмета: скелет подростка, череп быка и костяная флейта — позволяют высказать предположение, что в могильнике был захоронен пастушок со своим инструментом.

Конечно, можно истолковать роль и значение этого инструмента и иначе, если вспомнить о магической, заклинательной функции костяной флейты, которую она выполняла в далеком прошлом, о применении ее в священных обрядах, во время жертвоприношений и т. д. Однако трудно допустить в подобных церемониях участие подростка, который в данном случае, по всей вероятности был исполнителем.

Подтверждение нашего предположения мы находим в интересной статье английского музыколога Миго¹, в которой дается об-

¹ Megow G. V. S. Penny whistles and prehistory.—Antiquity, 1960, p. XXXIV.

стоятельный обзор обширной группы костяных духовых инструментов, относящихся к верхнему палеолиту, неолиту, бронзовому и железному векам. Подавляющее большинство этих инструментов также изготовлено из кости птиц — журавля, грифа, дрофы, гуся. Но особое внимание привлекает относящийся к неолиту могильник, в котором погребен маленький пастух со своей костяной флейтой¹. Этот факт дает основание предположить, что и в нашем случае мы имеем дело с ранним предком современной пастушеской флейты, что в могильнике в районе Мцхета мог быть похоронен не слугитель культа или охотник, игрой на инструменте заманивавший хищных птиц или диких животных, а неискушенный пастушок, наигрывавший примитивные, бытовавшие в его время пасторальные мелодии.

Мы далеки, конечно, от мысли ограничить применение костяных флейт сферой пастушеского быта. В данном случае наши соображения относятся к конкретному инструменту, найденному в могильнике в окружении ряда характерных предметов.

Можно ли доисторическую костяную флейту считать предком грузинских народных инструментов типа саламури? Следует ли признать достаточным для этого тот факт, что костяная флейта была обнаружена на территории Грузии? Ведь не исключено, что этот инструмент мог быть занесен из соседних или даже отдаленных от Грузии стран, с которыми в незапамятных времена были установлены культурные связи?

В разрешении данных вопросов нам могут помочь как исторические документы, так и сохранившиеся в Грузии до наших дней народные духовые инструменты, главным образом те, которые относятся к типу саламури.

Грузинский народ донес до наших дней две разновидности саламури: продольную открытую (лабиальную) флейту, называемую по-грузински уэно саламури, и язычковую — эниани саламури. В связи с интересующей нас проблемой привлекает внимание первая из них как образец флейтовых инструментов, имеющий много общих черт с археологической костяной флейтой. Из этнографических материалов известно, что для изготовления продольной открытой саламури грузины применяли дерево, тростник, камыш, железо (ружейный ствол), черную бузину и кость. Особенно интересно, что до наших дней сохранилась традиция изготовления костяной саламури, а главное, ее готовят из кости крыла черного грифа, что еще более сближает ее с доисторической саламури, сделанной из подобного материала, то есть из кости птицы (в данном случае лебедя). Современная уэно саламури является редкостью и встречается преимущественно как раз в тех районах, в которых главной отраслью сельского хозяйства является скотоводство.

Известно, что продольная открытая флейта саламури издавна считалась у грузин излюбленным инструментом пастухов.

¹ Megow G. V. S. Penny whistles and prehistory. — *Antiquity*, 1960, p. XXXIV.

Именно они и были искусными мастерами игры на ней. Так, в одной из ранних рукописей (XI в.) мы находим живописное изображение подростка-пастуха, который пасет овец, сидя на холме и играя на саламури. Эта картина — наилучший документ, подтверждающий бытование и популярность этого инструмента среди грузинских пастухов еще в древние времена.

О том, что саламури истари была пастушьим инструментом, свидетельствует ее репертуар, дошедший до нас, непосредственно связанный с пастушеским трудом и исполняемый и в настоящее время. Он состоит из нескольких наигрышей, каждый из которых имеет свое название и сообразно с этим особое назначение: «Мгзаврули», — наигрыш, исполняемый в дороге и связанный с перегоном скота с одного места на другое, «Дилис» — наигрыш, который играют на рассвете, «Мцкемсури» исполняют на отдыхе и т. д.

Таким образом, изложенные выше соображения дают основание предположить, что все еще бытующая в народе грузинская костяная саламури, имеющая черты первобытного музыкального инструмента, преемственно связана с археологической находкой и своими корнями уходит в древнейший период развития инструментальной музыки. Значение археологической находки огромно: она обогащает наше представление о древнегрузинской инструментальной музыке, помогает при изучении ранних этапов развития мирового музыкального искусства.

Ю. А. Багрий

РУССКИЕ ТРЕЩОТКИ

Первое научное описание инструмента принадлежит К. В. Квитке: «...трещотки, состоящие из деревянных дощечек, нанизанных на ремешок или веревку. Между дощечками нанизаны разделяющие их узкие планочки [...]. Инструмент ритмизирующий [...]. Они употреблялись только при пении величальных песен во время свадебных обрядов [...]. Количество дощечек обычно несколько более 20. Во время свадебного обряда дощечки эти украшают искусственными цветами»¹. Здесь речь идет о тульских трещотках, приобретенных Квиткой во время зимней экспедиции 1940 года в город Белев (изготовлены в с. Болото)².

Описание другого экземпляра инструмента мы находим у А. В. Рудневой: «Курские трещотки состоят из четырнадцати кле-

¹ Квитка К. В. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка юго-западных областей РСФСР. Фонд кабинета народной музыки МГДОЛК, рукопись, инв. № 9/129.

² Сходное описание экземпляра трещоток Квитки мы находим также у А. П. Агажанова и К. А. Верткова. См.: Агажанов А. П. Русские народные инструменты. М.; Л., 1949, с. 28; Вертков К. А. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М., 1963, с. 35.

новых, дубовых или ореховых планочек величиной 15×7 см. Нижний край каждой пластины имеет срезанные, закругленные углы. Эти 14 пластинок сложены не вплотную. В верхнем конце между ними имеются такой же толщины узкие деревянные прокладки, отделяющие одну пластинку от другой. С этого конца все пластинки вместе с прокладками прошнуровываются сквозь два отверстия и закрепляются с двух сторон шнурками (ремешком), свободно ниспадающими. Верхняя часть трещоток в месте крепления и шнуровка украшается лентами, цветами. Здесь же к ним прикрепляется различное количество бубенчиков — от 4-х до 8-ми»¹.

Л. А. Бачинский исследовал трещотки в Калужском, Ферзиковском и Перемышльском районах Калужской области в 1949 году². В. М. Шулов обнаружил трещотки в с. Вожево Кромского района Орловской области. Оба исследователя ограничились фотографированием инструментов.

В 1975 и 1977 годах фольклорные студенческие экспедиции Московской консерватории в Тульскую область, которыми руководил автор настоящей статьи, подтвердили достаточно широкое распространение трещоток в Белевском и отчасти в Одоевском районах области. Члены экспедиции 1975 года привезли из с. Болото новый экземпляр инструмента³. Он состоит из 18 дубовых пластин, которые с верхней стороны перемежаются маленькими поперечными брусочками-прокладками. Пластины и брусочки нанизаны на пеньковую веревку, проходящую сквозь симметрично просверленные справа и слева в каждом брусочке и верхней части каждой пластины два отверстия. У отверстия, через которое продевают веревку, оба конца ее завязаны узлом и висят свободно, без петли. С противоположной стороны инструмента веревка плотно прилегает к крайней пластине. Пластины в верхней части имеют с каждой стороны полукруглые вырезы.

Расхождения с приведенными выше описаниями заключаются в количестве пластин, а также в том, что веревка не завязывается в петли, что предполагает иную манеру держать инструмент. Интересно, что трещотки Квитки, вопреки описанию Агажанова, скреплены веревкой аналогичным способом (без петель).

Приведем для сравнения размеры различных образцов инструмента, являющегося предметом нашего исследования (курские трещотки по описанию А. В. Рудневой и по фото, орловские и калужские — только по фото, приблизительно).

¹ Руднева А. В. Курские танки и карагоды. М., 1975, с. 190—191.

² Бачинский Л. А. Материалы к отчету о поездке в Калужскую область. Фонд кабинета народной музыки МГДОЛК, рукопись, 1949, инв. № 518, с. 39.

³ Подарен А. Д. Мишиной (1913 г. р.) Ю. Багрию, хранится в лаборатории народной музыки Ленинградской консерватории. Нам не представлялось целесообразным приобретение трещоток в разных населенных пунктах, так как это может способствовать угасанию традиции игры на них. Как показывает приведенная ниже таблица, тульские трещотки отличаются друг от друга незначительно.

Трещотки	Тульские 1940 г. (I экз.)	Тульские 1975 г. (II экз.)	Калужские 1949 г.	Курские 1957 г.	Орловские 1968 г.
Длина пластины (в мм)	155	140	160	150	180
Ширина пластины (в мм)	52	50	55	70	70
Толщина пластины (в мм)	4	4	—	—	—
Количество пластин	22	18	17	14	26

Трещотки — ударный инструмент, сопровождающий в основном свадебные величальные песни.

По предположению К. В. Квитки, в древние времена игра на трещотках имела магическую функцию¹. Тогда инструмент выполнял преимущественно шумовое, отпугивающее назначение. Постепенно, с утратой магических элементов обряда, на первый план все более выдвигалась собственно художественная, музыкальная функция, которая в настоящее время является важнейшим фактором, поддерживающим эту инструментальную традицию. «С трещотками играть² легче», — говорят туляки. «Под них хорошо заигрывать и плясать», — можно услышать в Калуге. Как же играют на трещотках?

Как туляки, так и калужане, вопреки свидетельствам всех исследователей, кроме Бачинского, держат трещотки за крайние пластины, а не за концы веревок. Это подтверждают и фотографии различных собирателей, и наши полевые наблюдения за игрой трещоточниц. На фото Бачинского исполнительница держит инструмент за нижнюю часть пластин, в отличие от туляков, которые держат трещотки всегда за верхнюю часть. На фото Щурова в одном случае исполнительница держит инструмент за нижнюю часть пластин (по-видимому, во время игры), а в другом — за их среднюю часть.

¹ К. В. Квитка в указанной работе выдвигает следующее предположение: «Вероятно, некогда назначение их (трещоток. — Ю. Б.), впоследствии забытое, было служить отогнанию злых духов — раньше значительная часть свадебных обрядов была направлена на то, чтобы уберечь молодых от действия злых духов».

² В южных областях России, в частности в местах распространения трещоток, у народных исполнителей принято говорить «играть песни» — столь насыщены здесь песни (от хороводных игровых и свадебных до лирических ходовых) драматическим действием.

По нашим наблюдениям, подъему рук трещоточниц соответствуют моменты наибольшей эмоциональной раскрепощенности, когда они особенно активно поддерживают пляшущих, либо вдруг поднимаются и страстно, самозабвенно, но с виду неторопливо, мягко и плавно кружась, пляшут сами, нарочито подчеркивая стуком каблуков повороты и изгибы прихотливо льющейся песни. Звонкие звуки трещоток, удары каблуков, залиvistые «иханья» певич — все это складывается в нечто стремительное, стройное, звонкое, праздничное. Однако никогда трещоточница не поднимает рук выше лица (как это происходит при пляске без инструмента). Об этом же свидетельствуют и фотографии.

В экспедиции 1975 года в с. Болото мы подробно изучили игру на трещотках запевалы села Марии Сергеевны Дворниковой (1906 г. р.). Мария Сергеевна говорила: «Ладить надо под песню, а не ладимши, не играют в них (в трещотки. — Ю. Б.)». И тут она показала местную игру: при раскрытии и складывании веера правая рука работает более энергично. В результате разницы амплитуд движений левой и правой руки пластины получают возможность производить тремоло не только быстрое и громкое на сильной доле, но и медленное, тихое на следующей слабой доле при раскрытии веера.

Туляки играют на трещотках, двигая одновременно правой рукой вверх, а левой вниз. И, возвращаясь к исходному положению, наоборот. Ведущая рука движется с большей амплитудой, совершая несколько более округлые движения. В это время другая рука тоже совершает округлое движение, но меньшей амплитуды, слегка с разворотом кисти вверх. При возвращении в исходное положение правой и левой руки движения более прямые.

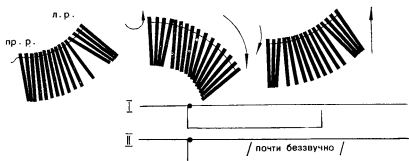


рис. 1

В медленном темпе это «редкая» игра, а в быстром — «частая»¹. Качественное отличие обусловлено движением ведущей руки — быстрым, резким вверх и плавным вниз при «редкой» игре и относительно равномерным при «частой». В результате в первом

¹ «Реже» и «чаще» — характерные для Тулы народные термины. Они настолько значительны, что певичы делят вообще песни на «частые» и «пореже» вне жанров, точно так же, как делят их на «свадьбинные», «карагодные» и т. п.

случае при возвращении рук в исходное положение (рис. 1, I) пластины издают очень тихий звук или же звук свободно падающих пластин (рис. 1, II) едва слышен, и мы его не фиксируем.

Во втором случае, когда движения ведущей руки вверх — вниз не так разнятся по силе, пластины при падении издают звук, также незначительно уступающий по динамике звуку, возникающему при движении ведущей руки вверх. Амплитуда движений рук здесь меньше, чем в первом случае; иногда же она оказывается равной для обеих рук — тогда мы слышим непрерывное тремоло.

Тремоло — практически единственный прием игры на трещотках. При «частой» игре оно может быть непрерывным — как с выделением сильной доли (при более резком движении ведущей руки вверх), так и без выделения ее. Наконец, при «редкой» игре оно сливается как бы в один удар.

При «редкой» игре возможна только одна динамическая краска — форте. Здесь звучат все пластины (кроме тех, которые захватываются руками). При «частой» игре возможны градации громкости: чем более непрерывно тремоло, меньше амплитуда движений рук и, следовательно, меньше звучит пластин, тем более тихого звука достигают исполнители, никогда, впрочем, не доходя до пиано.

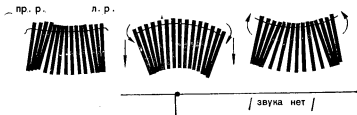


рис. 2

Если в запеве песни преобладает преимущественное движение восьмыми, то восьмые же присутствуют в основе ритма трещоток. Если в припеве ведущей ритмической единицей оказывается четверть, Дворникова тотчас «ладит» — играет четвертями. Когда играют на трещотках, «ладят под слова свои» или приводят ритм инструмента в соответствие со слоговым ритмом, подчеркивая его как ведущее начало в свадебной величальной (плясовой) песне. Такое понимание слова «ладить» характерно для всех исполнительниц на трещотках с. Болото; так же «ладят» и в с. Яхонтово Одоевского района, и в д. Уткино Белевского района. А сам принцип «ладить» можно определить как подчеркивание коротких слогов при «частой» игре и долгих — при «редкой». Ясно, что такой принцип подчеркивает ритмическую структуру песни, как, например, в песне «Пчелы мои, пчелы»¹:

¹ Свадебная величальная. Зап. Ю. Багрия в с. Яхонтово Одоевского р-на с голосов пяти певиц; запевае и играет на трещотках А. С. Грачева (1915 г. р.), нотация Ю. Багрия. Архив кабинета народной музыки МГДОЛК, инв. № 1563—5.

1. $\text{♩} = 132$ Одно

Пение

1. Пчёл-лы мо-и, пчёл-лы, пчёл-лы я-ро-вы-е,

трещот-ка

Удары каблук

Все

Э-вой, я-ли-лёл-ли, я-ли, я-ли-лёл-ли.

трещот-ка

2. Пчёл-лы я-ро-вы-е, крыль-я зо-ло-ты-я,

Э-вой, я-ли-лёл-ли, я-ли, я-ли-лёл-ли, (эх).

3. Са-ди-ли-ся пчёл-лы у нас-тё-и на дубо-ре,

Э-вой, я-ли-лёл-ли, я-ли, я-ли-лёл-ли.

Соотношение слогового ритма и ритма трещоток здесь таково (по 2-й строфе) ¹.

¹ Наша нотация разграничивает «частую» и «редкую» игру, а также отмечает движения ведущей руки (чаще это правая). Наличие нотной головки у штиля всегда означает движение ведущей руки вверх, отсутствие ее — движение вниз. Если штили с нотной головкой идут один за другим как при

2.



Некоторые виды игры на трещотках нельзя «услышать» на фонограмме, их можно наблюдать лишь во время полевой работы. Опишем один из них: это вариант движений рук при «редкой» игре. Он характерен для моментов наибольшего эмоционального подъема исполнителей. Помимо общего движения рук вверх — вниз, кисти совершают движения как бы по эллипсу, под углом к корпусу исполнителя. Отличительная особенность здесь — как бы встряхивание инструмента.



рис. 3

Посмотрим теперь, как претворяется принцип игры на трещотках в других тульских песнях, и сопоставим его с тем, как «ладят» курские и орловские исполнители.

В песне «Перепелушка желтоперая»¹ преобладает «частая» игра, почти равномерное тремоло, прерываемое лишь в окончательных строфах. С третьей строфы исполнители ускоряют темп, и трещоточница «ладит» — тремоло сменяют быстрые динамичные удары, подчеркивающие изменение эмоционального состояния играющих песню.

«редкой» (), так и при «частой» () игре, это значит, что игра

динамична, слышны лишь резкие удары (при движении руки вверх), а падение пластин свободно и практически бесшумно.

¹ Свадебная величальная («молодым после росписи»). Зап. Ю. Багрия в д. Уткино Белевского р-на с шести голосов; запеваает П. Е. Зубова (1907 г. р.), на трещотках играет Е. А. Богатчикова (1914 г. р.), нотация Ю. Багрия. Архив кабинета народной музыки МГДОЛК.

3. $\text{♩} = 76$ *Олма*

Пение $\text{♩} = 76$

1. Пе - ре - бе - луш - ка жёл - то - го - пей - ра - я - (ой),

трещо - тна $3+3$

Все

ой, я - ли, я - ли да я - ли - ля, (ой).

2. Что ты со - ко - ле пе - ре - бе - и - ла?

ой, я - ли, я - ли да я - ли - ля, (ой).

3. - я же ба - и - ла, я же н(ы)ли - ке - ла,

ой, я - ли я - ли да я - ли - ля, (ой).

В курской песне «А в воротиках сосенушка стояла» трещотница «ладит», следуя за ритмикой напева в припевной части строфы¹.

¹ Руднева А. В. Курские танки и карагоды, с. 190.

4. $\text{♩} = 108$
 Ойна

Пение

А в водоритках съсе-нушка сто-я... за, ой, ле... ли, ле да сто-я... ле.

трещоточка

Все

У широких зеленых расцветала, ой, ле... ли, ле, рас-цветала.

В тульских величальных песнях припев или его часть выделяются «редкой» игрой (см. примеры 1 и 3). Аналогично применение «редкой» игры в орловской песне «Вы постоите, князь-бояре, у ворот»¹.

5. $\text{♩} = 72$

Пение

3. А(а) и пой-ду к роди-ночку ба-тош-ке... (э - э).

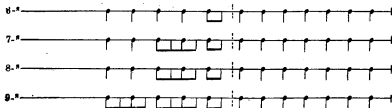
трещоточка

4. Не вели медной ба-тош-ке, за муз-ьди... т(е - э).

5. Ты вели мне ру-су но-су да мо-и си... т(е - э).

¹ Свадебная («когда приезжают за невестой»). Зап. В. Щурова в с. Вожево Кромского р-на с четырех голосов, нотация Ю. Багрия. По просьбе собирателя трещоточницы включались лишь с третьей строфы. Архив кабинета народной музыки МГДОЛК, инв. № 1073—34.

Партия трещотки в следующих строках:



В ней припев представляет собой вокализацию синкопами на звук «э». Подобный прием встречается в курской песне «А в воротиках сосенушка стояла» (ср. с примером 4). Однако орловские трещотки не подчеркивают синкопы, как курские, а отмечают метрическую пульсацию. Отсутствие же синкоп, равномерность ритма — характерная черта тульских величальных песен.

В другой орловской песне — «При долинке малиновый кусток» — ритм трещоток не совпадает со слоговым ритмом; стабильно трещотки подчеркивают только окончания строк. Возможно, это связано с позднейшим происхождением напева, то есть с заметным изменением традиции исполнения¹.

6. $\text{♩} = 116$ *Одна*

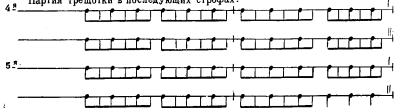
Пение *Пр(о)кри-ле-га-ли со-ловья-ми со-ко-лы з(и)вали, з(и)вали со-ловья с со-бо-ю,*

трещотка

Все

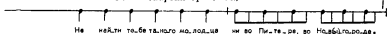
об, до-ли-на, до-ли-на, раз-доль-е ши-ро-ко-е.

Партия трещотки в последующих строках:



¹ Плясовая. Зап. В. Щурова в с. Вожево Кромского р-на с четырех голосов, нотация Ю. Багрия.

ВАРИАНТ ЗАПЕВА (партия трещотки):



Не найди тебе такого молодца ни во Пите-ре, во Недр(ь)го-ро-де.

В слуховой записи Квитки «редкая» и «частая» игра помечены как варианты исполнения одной строфы¹:

7.



Из-под куп-чи-ва куп-чи-ва, Рас-ше-ла в по-лю-на-ли-на.

Вар. I ↑ у з ↑ у з | ↑ у з ↑ у з |

трещотки:

Вар. II ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ | - ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ |



О-х(ы) на-ли-на, О-х(ы) на-ли-на.

↑ у з ↑ у з | ↑ у з ↑ у з |

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ | ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ |

Наша запись этой песни в том же селе в 1975 году является подтверждением общего принципа использования трещоток.

Сфера применения трещоток — сопровождение свадебных величальных песен — предполагает их употребление в народном ансамбле или хоре, поэтому песню нередко сопровождает не одна исполнительница, а целый ансамбль трещоточниц. По словам М. С. Дворниковой, трещотки могут находиться в руках у каждой певицы (при ансамбле в составе 8 — 12 человек). В качестве примера приведем фрагмент расшифровки многомикрофонной записи песни «Вы послушайте, стары старики»²:

¹ Агажанов А. П. Русские музыкальные инструменты, с. 29.

² Свадебная величальная (исполняется перед венцом, когда встречаются жениха). Цифры в начале каждой строки партитуры означают номера микрофонов. Для удобства сопоставления партии трещоток сведены в единую партитуру. З.ш. Ю. Багрия и С. Чебанькова стационарно в 1975 г. с голосов восьми человек; пятеро из них играют на трещотках: М. С. Дворникова (1906 г. р.), А. Д. Мишина (1913 г. р.), А. С. Малахова (1919 г. р.), М. С. Козлова (1902 г. р.) и О. В. Носкова (1909 г. р.), расшифровки выполнены Ю. Багрием. Архив кабинета народной музыки МГДОЛК, инв. № 1564—1565, номера расшифровок 9121—9128.

8. $\text{♩} = 92$ 2
Микро-
фон

1. Вы по-слу-шай-те ста-ры ста-ры, по-сто-рон-ке чу-жие му-жики,

по-сто-рон-ки чу-жие му-жики,

чу-жие му-жики,

чу-жие му-жики,

...сто-рон-ке чу...

Ва... э,

трепещки

о - и, лё - ли, лё, лё, о - и, лё - ли, лё - ли, лё.

о - и, лё - ли, лё - ли, лё, (о) - и, лё - ли, лё - ли, лё - и.

ой, ля - ли, ля - ли, лё, ой, ля - ли, ля - ли, лё.

ой, я - ли, ля - ли, лё, (а - о) ля - ли, ля - ли, ля.

э - ой, я - ли, я - ли, лё, я, я - ли, я - ли, лё.

ой, я - ли, лё - ли, лё, ой, я - ли, лё - ли, лё.

ой, я - ли, я - ли, лё, ой, ля - ли, я - ли, лё.

ой, я - ли, я - ли, лё - (я), я - ли, ля - ли, ля.

(Piano accompaniment staves)

о - и, лѣ - ли, лѣ - лю (о), о - и, лѣ - ли, лѣ - ли, лѣ.

о - и, лѣ - ли, лѣ - ли, лѣ, о - и, лѣ - ли, лѣ - ли, лѣ.

ой, лѣ - ли, лѣ - ли, лѣ, ой, лѣ - ли, лѣ - ли, лѣ.

ой, лѣ - ли, лѣ - ли, лѣ, ой, лѣ - ли, лѣ - ли, лѣ.

ой, я - ли, я - ли, лѣ - я, я, я - ли, я - ли, лѣ.

ой, лѣ - ли, лѣ - ли, лѣ, лѣ - ли, лѣ.

о - и, лѣ - ли, лѣ - ли, лѣ.

ой, лей, ой, а - ли, лѣ.

Известно, что никакими инструментами, кроме ударных, величальные песни не сопровождаются. В этой связи употребление трещоток оказывается родственным сопровождению величальных песен игрой на косе (иногда ведре, стиральной доске и т. п.), притоптыванием, хлопанием в ладоши, стуком скалки, украшенной цветами. Интересно, что во всех этих случаях исполнители

тоже «ладят» под песню. Подобного рода сопровождение, как и «игру под губы»¹, исполнительницы называют «музыкой».

Большинство исследователей отмечает, что на трещотках играют не только свадебные и величальные, но и плясовые, шуточные и хороводные песни²:

9. $\text{♩} = 2/4$

Обна Двое

1. У ба-тюш-ки за д(э)во-ром, ой, за д(э)во-ром(э) за д(э)во-ром.

Пение

трещотка

хлопни в ладоши

(их!) се-дом

ой, за се-дом(ы) за се-дом, ой, за се-дом(ы) за се-дом.

3. Да рос-тёт тра-ва ша-ль(ы)-ко-ва (ух!) Да рос-тёт тра-ва ша-ль(ы)-ко-ва,

ша-ль(ы)-ко-ва

ша-ль(ы)-ко-ва, ша-ль(ы)-ко-ва.

¹ Выражение туляков, равнозначное общеизвестному «под язык».

² Круговая с пляской. Зап. Ю. Багрия с шести голосов; на трещотках играет Е. А. Богатчикова (1914 г. р.), нотировал Ю. Багрий. Архив кабинета народной музыки МГДОЛК, инв. № 9366.

4. Да зе-лѣ- на- я му- ра- ва, да зе-лѣ- на- я му- ра- ва,
я, му- ра- ва, му- ра- ва; я, му- ра- ва, му- ра- ва.

С другой стороны, величальные песни с трещотками исполняются не только на свадьбе. Так, в с. Будановка Свободненского района Курской области «существовал обычай на Фоминой неделе (после пасхи) ходить на кладбище с кашей. Шли обычно толпой молодые женщины. Одна из них несла большую миску с кашей, другие пели величальные свадебные песни. У многих были в руках трещотки с бубенчиками. Во время шествия под пение песен, удары трещоток и звон бубенцов женщины плясали. Удары трещоток и звон бубенчиков были единственным инструментальным сопровождением песен»¹. По словам Бачинского, с трещотками «исполняли величальные свадебные песни, когда ходили на троицын день венки завивать [...]. Начинали петь «Весель мой, веселек», «Соловейку», «Доброго молодца». Парень скажет: «Повеличайте меня вот с этой девушкой», и ему с ней поют песни»².

Расширение жанровой сферы бытования трещоток в последнее время представляется нам закономерным. Думается, что это одновременно отражает и развитие, и нарушение традиции. Роль величальных обрядовых песен (судя по приведенным отрывкам из работ Рудневой и Бачинского) уменьшается. Наши наблюдения на северо-востоке Калужской области показывают, что здесь нередко величают необрядовыми песнями. С другой стороны, в народных обычаях содержатся предпосылки выхода величаний за рамки свадебного обряда. Это и кумление на «зеленые святки», и величание воды перед святочными гаданиями, игровые хороводы (изображающие женитьбу)³. Возможно, что все это — одно из проявлений продолжающегося процесса взаимопроникновения элементов свадебных песен и других жанров.

В то же время наши исследования в Тульской области показывают, что для народных исполнителей использование трещоток, помимо величаний на свадьбе, почти невозможно — принцип соот-

¹ Руднева А. В. Курские танки и карагоды, с. 189.

² Бачинский Л. А. Материалы к отчету о поездке в Калужскую область, с. 44.

³ В Арсеньевском р-не Тульской обл. так и говорят: «Парня женим в карагоде».

ношения игры на трещотках и песни выявляется там наиболее четко. Возникает вопрос: не является ли Белевский район Тульской области центром ареала распространения трещоток (см. схематическую карту)?¹

Даже беглого взгляда на схему ареала достаточно, чтобы заметить, что населенные пункты, в которых есть или были (как, например, в с. Будановка) трещотки, связаны с Окой.

Восточная граница ареала практически совпадает с границей Одоевского и Белевского районов Тульской области (в прошлом она приближалась в этом месте к границе одноименных уездов, а еще ранее — княжеств). К северу от центра ареала (Кураково, Болото, Кармань), на территории Белевского и Суворовского районов, трещотки нами не обнаружены. О дальнейшем распространении на север можно судить по записи Бачинского: «Трещотки были прежде почти в каждой деревне [...], расположенной на восток от Калуги, в так называемой Гамаюнщине, по ту сторону Оки»² (то есть в Перемышльском и частично в Калужском районах). В районе города Малоярославец Калужской области проходит северная граница распространения трещоток (близ Московской области). Сведениями о трещотках между Калугой и Малоярославцем мы не располагаем.

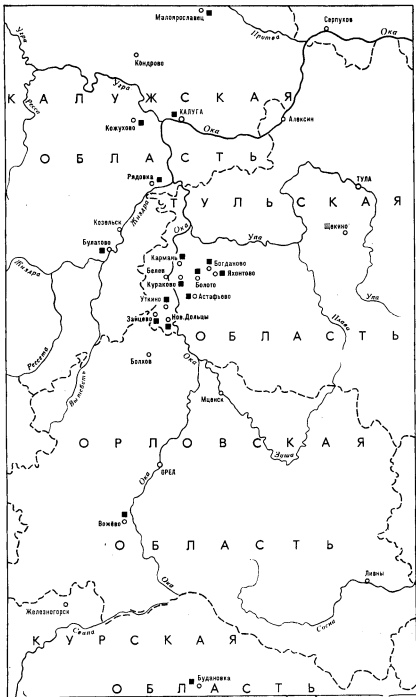
Западная граница ареала нам неизвестна. По нашим исследованиям, крайними точками бытования трещоток на западе являются деревни Уткино, Зайцево и Дольцы Белевского района на левом берегу Оки. Но не исключено, что трещотки распространены и на восточной части Калужской области (Козельский район)³. И наконец, с южной стороны нам известно по одному населенному пункту в Орловской (с. Вожево) и Курской (с. Будановка) областях, где бытуют трещотки.

Из сопоставлений карты населенных пунктов в Тульской области, где сегодня есть трещотки, с картой Большой засечной черты XVI—XVII вв. видно, что границей распространения инструмента с севера в прошлом служили Толкижская (теперь Лихвинская) засека, на юго-востоке — Федяшевская (Белевская) засека, а деревни Уткино, Зайцево и Дольцы заключены в квадрат, сторонами которого являются Бобриковская (Белевская) засека на севере, Столпницкая (Козельская) засека на западе, река Ока на востоке и ее приток, река Нугрь, на юге. Все это служит доказательством древности происхождения традиции.

¹ Экспедиции консерватории работали в деревнях Кожухово, Булатово, Рядовка, Вожево, Болото, Яхонтово, Уткино. В городах Калуге, Малоярославце, в деревнях Кармань, Кураково, Будановка игру на трещотках записывали другие собиратели. В Богданове, Зайцево, Новых Дольцах, Астафьеве трещотки есть, но игра на них не записывалась.

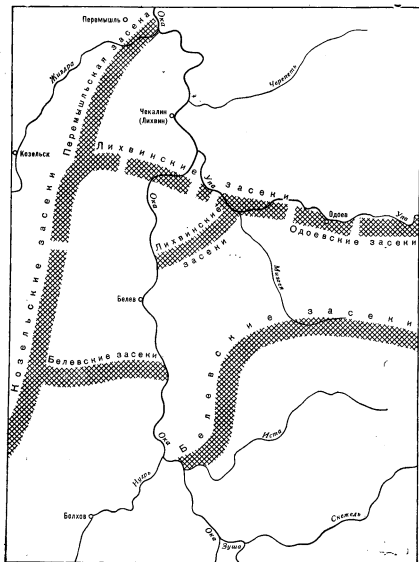
² Бачинский Л. А. Материалы к отчету о поездке в Калужскую область, с. 45.

³ В июле 1979 г. автор обнаружил трещотки в д. Рядовка Перемышльского р-на Калужской обл. Они представляют собою практически точную копию белевских трещоток.



Нам представляется, что трещотки распространялись на юг от Калуги соответственно этапам освоения «дикого поля»¹.

Итак, трещотки распространены вверх по Оке от Калуги, где один из центров, Калуга, возможно, связан с Окской чертой. Дру-



¹ Наши соображения подтверждают наблюдения В. М. Щурова о значительной роли оборонительных рубежей Русского государства XVI—XVIII вв. в формировании южнорусского песенного стиля. См.: Щуров В. М. Сравнительный анализ четырех крестьянских песен Белгородской области. — В кн.: Музыкальная фольклористика. М., 1978, вып. 2, с. 238.

гой центр, Белев, находится на Большой засечной черте (далее на юге инструмент встречается в отдельных населенных пунктах).

Учитывая, что заселение южной окраины Русского государства XV—XVIII вв. происходило «волнами» (от Окской черты к засечной черте, потом к Белгородской черте и далее на юг), можно предположить, что все известные сейчас населенные пункты, в которых есть трещотки, находятся в тесной взаимосвязи. Такую взаимосвязь подтверждают общие музыкально-эстетические предпосылки употребления инструмента, принцип его соотношения с песней и сфера бытования.

Как показывают наши исследования, центр ареала распространения трещоток совпадает с центром одного из самых ярких песенных ареалов на территории Тульской области. Думается, совпадение этих центров, как и само расположение ареалов, не случайно.

У нас нет определенных данных о времени возникновения трещоток; песенная же культура мест их преимущественного распространения сформировалась относительно поздно — к началу XVIII в. Возможно, именно в это время сформировалась и культура игры на трещотках в виде, близком к современному.

В. М. Щуров

УСЕРДСКИЕ ПИЩИКИ

Этот маленький, невзрачный с виду инструмент в руках опытного народного импровизатора производит на сельских жителей белгородских степей поистине волшебное действие: лишь только слышатся звуки плясового наигрыша, сосредоточенные до этого времени, серьезные отцы и матери семейств, погруженные в повседневные дела и заботы, вдруг мгновенно преображаются. Их ноги будто сами собой начинают выбивать плясовые дробы, лица расцветают доброй улыбкой, руки, словно широкие крылья, свободно взмывают вверх, все тело оживает в пластике русского танца. В глазах загораются озорные огоньки, и одно за другим, будто бусы на нитку, начинают «нанизываться» слова забористых частушек.

В чем же секрет художественного воздействия искусства сельских инструменталистов? И что это за удивительный инструмент, обладающий такой притягательной силой для белгородских крестьян?

Речь идет о двойной жалейке, или, по местному названию, пищиках — инструменте, популярном в селах Алексеевского и Красногвардейского районов Белгородской области¹.

¹ Происхождение этих сел связано с военными поселениями XVII столетия, возникшими вокруг бывшего сторожевого военного города Усёрд на Белгородской засечной черте. Образовался очаг народной культуры с центром в Усёрде, отличающийся общностью и своеобразием традиций. Это произошло по двум причинам. Во-первых, благодаря особым историческим условиям освоения земель близ средневекового военного городка ратными людьми южнорусского погра-

Одним из характерных признаков местной музыкальной культуры является оригинальная традиция игры на пищиках.

Мне доводилось встречаться в этих местах с несколькими превосходными исполнителями. Наиболее полные сведения о секретах мастерства удалось получить у двух опытных народных инструменталистов: Емельяна Митрофановича Сапрыкина (1905 г. р.) из с. Афанасьевка Алексеевского района и Марка Васильевича Сычева (1910 г. р.) из с. Стрелецкое Красногвардейского района.

Успех игры на пищиках во многом зависит от искусства изготовления инструмента. Ствол каждого из пищиков состоит из специально выделанной сухой камышинки. Режут камыш в сырых низинах вдоль рек; но для инструментов предпочитают брать не свежесрезанное растение, а отыскивают подходящие сухие стебли на крышах, крытых камышом. По мнению Е. М. Сапрыкина, если камыш продует ветром, то изготовленный из него инструмент звучит лучше. Не годятся для изготовления жалейки молодые побеги — камыш должен вызреть в течение трех-пяти лет. «Что спелей — он лучше, звучней, — утверждает Е. М. Сапрыкин. — У спелого камыша стенка тоненькая становится. И нужно, чтобы между суставами (сочленениями. — В. Щ.) было большое расстояние». «Камыш должен быть старый, — подтверждает М. В. Сычев. — В ём язычки не отсыревают во рту. Безотказно играет».

Самыми подходящими по величине считаются трубочки размером около 23 см и диаметром 6—7 мм. «Покороче — они тонкоголосые. Подлиннее — поглубе. Лучше всего — средние». При выделке учитывается также и массивность рога, надеваемого во время игры на концы стволов жалейки: «Если побольше рог — то подлиннее должны быть и пищики. Если пищики поглубе — духу больше надо. Дуть нужно посильнее. Это только молодому под силу».

Выбранную камышинку необходимо вычистить. С этой целью другая, не нужная для ствола, лишняя трубочка камыша расщепляется ножом вдоль по стеблю (сверху вниз) на две части. Полученные длинные желобки накладываются один на другой и вставляются внутрь будущего ствола инструмента. В правой руке держат разрезанную надвое камышинку, левой же сухую трубку энергично вращают в разные стороны, стараясь лучше выскрести мешающую сердцевину («рубашку»). Затем то же проделывают, повернув ствол другим концом. Отставшие волокна выдувают из ствола, после чего подносят его к глазам и смотрят на свет, «есть лохмы или нет, чтобы не было замкнуто».

Следующий этап изготовления — отщепление язычка («голосника»). Его длина определяется на глаз: «Короче — он легче. Но лучше, когда нормальный». На расстоянии примерно 3,5 см от

ничья, защищавшими Московское государство от набегов крымских и ногайских татар; во-вторых, благодаря общности хозяйственного и бытового уклада в слободах, где земля (частная собственность мелких землевладельцев, владевших наделами «по четвертному праву») переходила по наследству, а не принадлежала общине.

одного из концов ствола делается поперечный надрез ножом, после чего нож вставляется в полученную прорезь лезвием в сторону верхнего конца инструмента. Продольный разрез делается таким образом, чтобы основание язычка начиналось примерно на расстоянии 1 см от верхнего конца инструмента¹.



Для того, чтобы можно было подстраивать высоту звучания пищика, вокруг трубки с захватом части язычка повязывается нитка. Нитяное кольцо можно передвигать так, что оно оказывается ближе или дальше от основания язычка. Чем короче при этом колеблющаяся часть язычка, тем звук «тоньше» (выше). Высота тона понижается («звук становится грубее»), если язычок отщипнуть пальцем от основания побольше. «Это называется — он тогда рыпнуть». Такие операции необходимы, когда две дудочки подстраиваются в унисон одна к другой. Высота звучания зависит также от ширины язычка.

Если язычок толстоват и при вдувании воздуха не вибрирует, его подскабливают сверху ножом, чтобы он стал тоньше.

Очередная операция — прорезывание игровых отверстий. Е. М. Сапрыкин сначала надрезает на второй трубке язычок точно на таком же расстоянии от верхнего конца инструмента, как и у первой, после чего проводит острием ножа от язычка каждой из двух трубочек, входящих в комплект, продольную полосу сверху вниз. Затем трубки, предварительно выровненные по длине, кладет рядом, точно пригнав их концы. Вслед за этим на глаз вырезает отверстия на месте проведенной ножом полосы сразу на двух трубках, сделав надрез сначала в одном, затем — в другом месте (по величине пальца). Первое игровое отверстие делается примерно в двух сантиметрах от нижнего конца трубки. Затем сходным образом вырезается еще по два отверстия на каждом стволе. Можно считать, что одна из трубок, называемая по количеству игровых отверстий тройником, уже готова. Остается вырезать еще три отверстия на второй трубке, называемой шестерником.

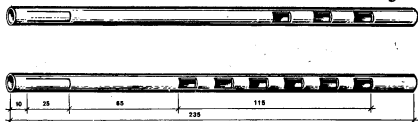
Иная технология у М. В. Сычева. Он сначала делает тройник, затем, точно пригнав к нему шестерник, вырезает на нем игровые отверстия на уровне отверстий тройника. Причем, по его мнению, ствол шестерника должен быть чуть тоньше, иначе пищики «не будут ладить».

Каждый новый инструмент жалеечник делает, сравнивая его со старым, надежно проверенным в игре. Оба мастера на вопрос, чем они руководствуются, определяя величину игровых отверстий и расстояние между ними, ответили, что делают все на глаз, как

¹ Некоторые жалеечники, например М. В. Сычев, вырезают язычок сверху вниз, от верхнего отверстия ствола.

подсказывает многолетний опыт: «Как пальцам удобнее, чтобы не тесно было». А Е. М. Сапрыкин заметил, что если начать резать игровые отверстия дальше от нижнего конца трубки, то звук будет «грубее».

В целом рабочая часть готового инструмента имеет приблизительно следующий вид и размер:



Пищики, у которых язычки делаются непосредственно на стволе инструмента, называются «русскими»¹. При игре на пищиках верхние отверстия на обоих стволах закрываются язычком. Воздух попадает в ствол сквозь прорези «голосника».

В качестве усиливающего резонатора на нижний конец инструмента надевается выделанный бычий рог. Причем обязательно бычий, а не коровий, иначе он будет «некрасивый и выскребать долго». Хорошо, если будущий раструб загнут побольше. Когда рог освобождается от сердцевины, его старательно шлифуют сверху «сткляжкой», пока стенки не станут настолько тонкими, что начнут «светиться». «Скребут — и пальцами ощущают, какая стенка». На конце раструба для красоты закрепляется металлический венчик или вырезаются ножом мелкие зубчики. У основания рог немного запиливают и срезают, оставляя внизу выступ, с помощью которого раструб прижимается к стволам жалейки большим пальцем и мизинцем руки, играющей на тройнике.

Народные музыканты относятся к инструменту очень бережно, следят, чтобы он не отсырел. По мнению сельских музыкантов, новый инструмент уступает по звуковым возможностям старому: «Как сделаешь — они не так играют. А как обваляются — то лучше».

Звукоряды пищиков несколько варьируются. Это зависит как от местной традиции, сложившейся в одном или группе сел, так и от индивидуальных особенностей игры жалеечника. При этом соотношение высоты тонов зависит не только от конкретной конструкции определенного инструмента, но и от оттенков исполнитель-

¹ В этих местах известен другой тип жалейки, называемой «цыганской». Ее особенность состоит в том, что язычок вырезают на отдельной трубке меньшего диаметра, которую вставляют в ствол инструмента. Инструмент такой конструкции называется еще «стышным». По свидетельству исполнителей, на «цыганской» жалейке играть легче («легче дуть»).

ской трактовки, поскольку жалéечник может в определённых пределах изменять высоту звука, открывая одни и те же игровые отверстия. Иногда одинаковые по названию наигрыши, записанные в одном селе от разных народных музыкантов, по звуковому составу различны. Вот, к примеру, два варианта записи наигрыша «под рассказ», сопровождающего обычно лирические частушки, в с. Афанасьевка от Ф. И. Ходыкина и Е. М. Сапрыкина.

Под рассказ

1а) $\text{♩} = 120$ Ф.И.ХОДЫКИН

и т.д.

Под рассказ (Частушки)

б) $\text{♩} = 120$ Е.М.САПРЫКИН

и т.д.

Наиболее типичен следующий звукоряд, показанный перед началом игры Е. М. Сапрыкиным:

2. Шестерник Тройник

Абсолютная высота строя у разных инструментов различна. В практике Е. М. Сапрыкина тремя пальцами (2-м, 3-м, 4-м) левой руки закрываются пары аналогичных отверстий на двух пищиках. В процессе игры поднятием пальца всегда открываются сразу оба отверстия на параллельных стволах. На шестернике, расположенном справа, участие в игре принимают три пальца правой руки (2-й, 3-й и 4-й). По наблюдениям музыканта, другие жалéечники могут менять трубки местами, соответственно меняя и положение рук («кто как привык»). Показывая звукоряд инструмента одновременно на двух стволах, Е. М. Сапрыкин сыграл следующую последовательность созвучий:



В некоторых наигрышах звукоряд инструмента не используется полностью, нижнее игровое отверстие шестерника порой не открывается вовсе. Применение передувания у местных жалеечников не было замечено.

Издавна жалейка играла важную роль в музыкальной жизни местного села. С инструментом не расставались даже идя в поле на работу: «Прежде, бывало, один поля (полет. — В. Щ.), а другой пляша». Иными словами, во время передышки, чтобы расправить спину, изнуренную трудом земледельца, крестьяне любили поплясать под игру на пищиках.

Играли на жалейках в первую очередь пастухи. Зафиксированы наигрыши на выгон и при возвращении стада. По словам Е. М. Сапрыкина, пастух играл на жалейке не для того, чтобы собрать стадо, а «для людей»: «Коров собирали — играли не в пищики, а в рог». Утренний наигрыш называется «Солнце всходит — пастух с ума сходит», вечерний — «Солнце садится — пастух веселится». «Еще темно, когда скотину выгоняют. Тут пастух по селу идет и играет невеселую песню:

Солнце всходит

Е. М. САПРЫКИН

Завершение наигрыша:

А вечером гонит стадо обратно — веселую заиграет!»

Солнце садится

Е.М. САПРЫКИН



Марк Васильевич Сычев считает, что когда пастух пасет стадо в степи, то играет для овец. Для этой цели используется особый наигрыш под названием «Степная».

Днем пастух играл для собственного удовольствия или упражняясь для усовершенствования техники игры. «А лежишь днем в холодочку, — вспоминает Емельян Митрофанович, — выйдут косить или пахать — заиграешь, люди слушают или даже танцуют, коли делать нечего».

Незаменимы были жалейки на праздничных гуляньях: «В семик, троицу соберется карагод — в пищики играют и в косу отбивают деревянной палочкой»¹. На праздник жалеечникам приходилось нелегко. Веселились, пели и плясали крестьяне тогда день и ночь напролет, чуть не до самого утра. «В карагоде побудут, приходят домой, повечеряют (поужинают. — В. Ш.), наряд похуже надевают — и на всю ночь на вулицу. Карагод собирался человек от двадцати до тридцати. А лучше между собой человек десять-пятнадцать ладят. Один в две ноги пляша, другой — напересек». Характерные ритмы южнорусской пляски, сочетающей энергичные мерные притопывания одного танцора с четкими пунктирными дробями других («в три ноги», «в четыре ноги», согласно местной народной терминологии), ярко отражаются в суммирующем ритмическом рисунке плясового наигрыша. Особенно хорошо это видно в записи, зафиксировавшей одновременно и игру жалеечника, и пение, и ритм плясовых «дробушек» частушечницы:

¹ Прежде на юге России в качестве ударного инструмента широко использовалось лезвие косы.

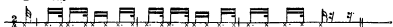
5а) В две ноги ¹⁾



В три ноги



В четыре ноги



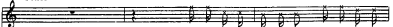
Журавли

К.Т. КУРЕПИН

а) $\text{♩} = 60$

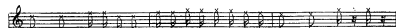


Голос

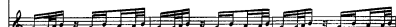


Пош_ла ба_ба на ба_зар, ку_пи_ла па_

Жалейка



но зу, ста_рой ла_поть по_те_ря_ла—словно бы_ло рё_зу! Ое! Ое!



Рытй нахны



и т.д.

Карагодная

Е.М. САПРЫКИН

б) $\text{♩} = 140$



¹ Движение может начинаться как с правой, так и с левой ноги.



«Если карагод большой — то в нем бывало до трех пар пищиков (то есть до трех инструментов. — В. Щ.), какие между собой ладят. Один играет — другие отдыхают. Если с отдыхом — можно до часу играть. А одному — лишь минут 15—20, больше не выдержать. И пальцы умариваются, и дышать трудно. А кто без привычки — две-три минуты — и готов!» Иногда жалейки играли вместе, две-три одновременно: «Если слаженно получается — две-три пары играли сообща. Один — одну песню, другой — другую, и подлаживают один к другому. В карагодя — один грубай, один тонкай голос — как колокола трезвонять!»

Главную часть репертуара местных жалеечников составляют плясовые наигрыши. Они различаются по названиям, по мелодии, сохраняя общность ритмической основы, соответствующей типовым плясовым движениям. Наиболее популярные среди них — «Карагодная», «Русского», «Пастушок», «Гусачок». Встречаются наигрыши по названиям птиц — «Лебеди», «Журавли», «Щеголик», «Кукушка» («А то играешь и не знаешь, как называется»). В качестве примера можно привести начальные фразы нескольких наигрышей:





Карагодная

б) $\text{♩} = 128$

Е. М. САПРЫКИН



Завершение наигрыша:



Русская плясовая

б) $\text{♩} = 128$

Н. П. САПРУНОВ



Завершение наигрыша:



♩ = 100

и т.д.

Завершение наигрыша:

Как видно из приведенных выше образцов, фактура наигрышей, предопределяемая конструкцией инструмента, разделяется на два пласта. Четыре или три нижних тона, расположенные чаще всего либо по ступеням дорийского, фригийского тетрахорда, либо по звукам квартового трихорда, выполняют роль аккомпанемента. Верхние же звуки, извлекаемые на шестернике, обрисовывают мелодию. При этом, несмотря на ограниченность звукового состава, достигается большое разнообразие мелодических приемов. Важную выразительную роль играют различные комбинации звуков в пределах квинты, чистой или увеличенной кварты. То это нисходящая линия от «вершины-источника» (начальные построения наигрыша «под рассказ» в примере 1а), иногда с интенсивным «сопротивлением» основному движению (второй четырехтакт в примере 4б), короткая упругая «прямая волна» после речитации на одном звуке («Карагодная») или выразительная «обращенная волна» (такты 3—4 в примере 1а), а то лаконичные вопросоответные интонации («Журавли») и угловатые, скачкообразные ходы («Русского», «Солнце всходит» — начальные построения). Наиболее характерные мотивы связаны с целотоновым сопряжением звуков в рамках тритона:



Важную роль в украшении мелодии играет орнаментика. В результате суммарного звучания двух стволов жалейки наигрыши в ладовом отношении также получают различную окраску. Наиболее типичны шести-семиступенные лидийские ладовые формы («Русского», «Солнце садится»). При семиступенном заполнении звукоряда образуется также характерный лидийско-миксолидийский лад, благодаря смене ладовых опор сообщающий напеву двойственную, мажоро-минорную настройку (см. пример 1б). В ряде случаев музыкантам удается добиться эффекта терцовой или квартовой переменности, при этом возникают своеобразные лидийско-дорийские ладовые соотношения (см. примеры 4а, 6б). Оригинальна фригийско-лидийская секундовая смена ладовых опор в наигрыше «Журавли». Встречаются также случаи параллельного мажоро-минора (см. пример 6г).

Как уже упоминалось, народные музыканты могут интонировать некоторые ступени звукоряда с тенденцией то к повышению, то к понижению. В результате возникает эффект хроматизма на расстоянии, обогащающий музыкальное развитие. В ряде случаев вопрос, как правильнее записать высоту звучания того или иного звука, остается спорным. И зачастую наигрыши в отношении абсолютной высоты музыкальных тонов реально звучат, разумеется, иначе, чем это выглядит в нотной расшифровке, основанной на равномерной темперации.

В области ритма, наряду с фигурами, соответствующими дробным рисункам пляски «в три ноги» и «в четыре ноги», важную организующую и выразительную роль играют импульсивные синкопы (см. пример 6б).

Основу метра составляет первичная двудольная ячейка, соответствующая простейшему звену плясового движения, характерного для местных карагодов.

По композиции жалеечные наигрыши состоят из трех неравных по объему элементов: небольшого зачина, как бы призывающего слушателей ко вниманию, развернутого основного раздела, сопровождающего пляску и по длительности зависящего от конкретных

условий данного исполнения, и короткого заключения, неожиданно обрывающего течение мелодии (см. пример 6). Музыкальные построения основного раздела в плясовых и пастушеских наигрышах состоят из свободного сочетания нескольких структурных звеньев, различных по масштабу. Начало нового раздела формы нередко подчеркивается ладовым сдвигом (см. примеры ба, в, г) ¹.

При кажущейся простоте конструкции, жалейка — весьма трудный в техническом отношении инструмент. Не случайно на нем играют лишь единичные охотники-умельцы, главным образом бывшие пастухи. В Нижней Покровке на пищиках превосходно играл слепой певец и инструменталист Никита Петрович Сапунов, в Репинке Красногвардейского района — К. Т. Курепин ².

На вопрос, каким образом он научился играть, Е. М. Сапрыкин ответил: «Слушал, как другие играют. Глядел, как пальцы перебирают, и звук слушал. Помаленьку научился тон подлаживать. Начал играть лет с четырнадцати. Понял, что 'хочется научиться, и стал стараться. В карагод вышел — прислухаться, как играют. Потом пищики начал делать сам. Тогда не было еще балалаек, гармошек — и слуху не было. Только пищики на праздник и выручали». А вот что рассказал М. В. Сычев: «Научился я у одного овчара. Пасли когда-то с ним вместе овец, телят по лугам. Дружили. Был он на три года старше меня. Хорошо играл на пищиках! У отца научился. Играл до самой смерти — и на двух пищиках, и на одном».

Благодаря участию белгородских жалеечников в музыкально-этнографических концертах во Всесоюзном Доме композиторов в Москве, демонстрирующихся по Центральному телевидению, и записи их игры на граммофонных пластинках из серии «Поют и играют народные исполнители», искусство их теперь стало достоянием широкой общественности.

Немало чутких к народному искусству молодых музыкантов, стремящихся освоить технику и манеру игры на пищиках. Хочется надеяться, что данная статья окажется полезной с точки зрения не только музыкальной фольклористики, но и художественной практики — как своего рода методическое пособие для освоения редкого и выразительного по звучанию русского народного инструмента.

¹ Наряду с двойной жалейкой, в рассматриваемом регионе встречаются одинарные разновидности инструмента. Такая его форма, в частности, охотно используется в игре М. В. Сычевым. Одинарный пищик имеет следующую конструкцию: в ствол с шестью пальцевыми отверстиями, заканчивающийся раструбом из бычьего рога, вставлен «голосник», сделанный из камышового стебля малого диаметра. Рабочий звукоряд одинарной жалейки — поступенное заполнение квинты с некоторым варьированием звуковысотности II и III ступеней. На одинарной жалейке исполняются мелодии песен, используется она и в ансамбле с певцами.

² Запись игры К. Т. Курепина имеется на грампластинке № 33С20 — 06447-8.

ВОРОНЕЖСКИЙ БАЛАЛАЕЧНИК ВАСИЛИЙ СОЛОМАТИН

С точки зрения исследования самой народной музыки более глубокое познание народных профессиональных музыкантов должно стать неотложным делом потому, что давние стили пения и игры профессиональных народных артистов гибнут значительно быстрее, чем давние стили в [народном] пении вообще, притом гибнут почти неизученные.

К. В. Квитка

В 1975 году мне посчастливилось познакомиться в Воронеже с народным балалаечником Василием Ивановичем Соломатиным. Меня поразила его оригинальная манера игры плясовых, частушечных и других наигрышей, применение различных способов настройки балалайки. Во время встречи удалось записать более двадцати вариантов плясовых и частушечных наигрышей — различных страданий, матань и барынь, тогда как от рядовых балалаечников при первом знакомстве мы фиксируем обычно всего несколько наигрышей.

Родился Василий Иванович в деревне Костёнка, в 40 километрах от Воронежа. Его родители, как и сам Василий, трудились в колхозе. В 1943 году Соломатина призвали в армию. Он прошел всю Отечественную войну и вернулся в родные края, в свою деревню, которую разрушили немцы. После окончания войны балалаечник живет в Воронеже и работает на шинном заводе.

На балалайке Соломатин играет с детства. Учился у всех, у кого можно было что-то перенять, но в основном у родителей и старшего брата, которые хорошо играли на балалайке. Балалаечники Соломатины были хорошо известны не только у себя в Костёнках, но и в деревнях Борщево, Каменке. Ни один праздник не проходил в деревне без их участия.

1.

Костёнская матаня



Умеренно





Играет музыкант на фабричной балалайке, но струны ставит свои, металлические, сделанные из телефонного кабеля. Они отличаются от фабричных меньшим диаметром и большей звонкостью. Соломатин не любит трехструнку за ее, по его словам, «тупое» звучание, предпочитает играть на четырехструнной балалайке с удвоенной первой (мелодической) струной.

Определенного положения инструмента во время игры у Соломатина нет. Свободно придерживаемый локтем правой руки, его инструмент находится большей частью на правом боку — обычный способ держать балалайку для игры стоя или на ходу. При подобном положении, если инструмент не подвешен на веревочке, играть неудобно, потому что балалайка постоянно соскальзывает вниз и ее приходится время от времени приподнимать. Чаще балалайку держат так, когда играют приемом бряцания, исполняют дробь и тремоло по всем струнам. При более сложных способах звукоизвлечения (двойное пиццикато, иногда с вибрацией струн) придерживать одновременно балалайку на боку становится трудно. В подобных случаях Соломатин менял положение инструмента на более устойчивое.

Большинство балалаечников, освоив один способ настройки, применяют его в своей практике постоянно. Но Соломатин все время отыскивает новые сочетания открытых струн¹. В беседе музыкант сказал: «Перестраиваешь балалайку по-разному: то так сыграешь, то эдак. Если нравится, то стараешься запомнить найденную настройку, осваиваешь ее в игре, снова и снова переигрываешь наигрыши, ищешь их красивое звучание в другом ладу» (в ином звучании инструмента. — В. Г.).

Так Соломатин нашел сексто-терцовый строй, который мы пока не обнаружили ни у одного балалаечника. Он сказал, что этот строй предназначен для левши.

¹ Как правило, народным балалаечникам известны всего один-два строя инструмента. Реже встречаются музыканты, которым знакомы три строя. Соломатин показал мне семь различных строев: терцовый мажорный и терцовый минорный по звукам трезвучия, сексто-терцовый (строй для левши), секундо-терцовый, кварто-терцовый, терцо-квартовый и квартовый («балалаечный»).

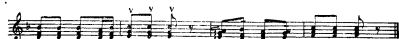
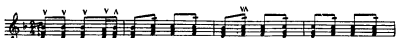
2а)

Страдания



2б)

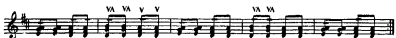
Матайя



Для Василия Соломатина не составляет никакой трудности перестроить балалайку в новый строй. Он говорит: «А что тут особенного! Строй меняешь, а играешь с этих же ладов».

3а)

Барыня





Быстро



Способность Соломатина играть один и тот же наигрыш в разных строях объясняется, возможно, тем, что музыкант забывает само гармоническое звучание наигрыша, а помнит лишь лады, которые определяли аккорды в предыдущей настройке. Другими словами, у него хорошо развит не только слуховой, но и моторный контроль.

Василий Соломатин является замечательным мастером ансамбля. В этом я смог убедиться лично, наблюдая совместную игру его с семилетним внуком Сашей:

♩.

Матаня



В беседе выяснилось, что деревенский ансамбль балалаек — «джаз», как назвал его Соломатин, — не имел единого строя. Каждый музыкант строил балалайку «на свой лад»: у одного ансамблиста инструмент мог быть настроен в кварту, у другого — по терциям. Менялся наигрыш, менялся и строй, однако не у всего ансамбля: перестраивали инструменты только те балалаечники, которые в исходном строе уже не могли играть тот или иной

наигрыш. Иногда ансамблисты сознательно играли один и тот же наигрыш на балалайках разной настройки, добиваясь полного, красивого звучания.

Если же Соломатин был участником дуэта балалаек с одинаковым строем, то он и здесь не дублировал партнера. Если партнер начинал наигрыш со второго лада, то он начинал игру либо с пятого лада, либо с варьирования. Сопровождая пение частушек, балалаечники играли в унисон, поддерживая гармонический фон напева, а в инструментальных отыгрышах они делились на две партии, играя с разных ладов: один продолжал играть со второго лада, а другой играл на терцию выше, то есть с пятого лада.

Для исполнителей деревенского ансамбля обе партии имеют иное значение, чем для балалаечников письменной традиции: для них скорее важна тембровая сторона (игра тембров), чем звуковысотная смена регистров. Партии звучат поочередно то у первого, то у второго балалаечника. Соломатин, как опытный музыкант, перед сменой партии говорил внуку: «Играй со второго лада», а сам играл в это время с пятого; затем командовал: «Переходи на пятый».

5.

Варья



с 5-го лада

со 2-го лада

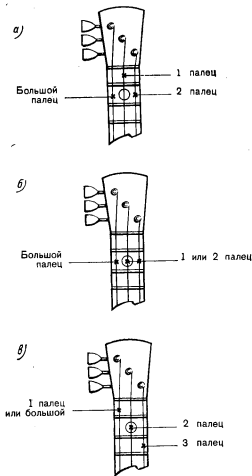
Соломатин играет всеми пальцами левой руки. Каждый палец прижимает либо одну струну, либо нередко сразу две — высокую и среднюю (2-м, 1-м, 3-м или 4-м пальцем). Такая аппликатура встречается только в народной практике.

Передавая внуку свое искусство игры¹, народный музыкант

¹ Во время обучения внука Соломатин неоднократно играл «по-простому», как исполняли наигрыш неискушенные балалаечники, то есть звучал только гармонический остов наигрыша. Прослушивая гармонию наигрыша, внук лучше запоминал произведение. В начале показа наигрыш звучал целиком, а потом частями. Каждая часть при необходимости могла делиться на более мелкие

часто пользовался такими терминами, как «звездочка», «кольцо», «лестница», «открыто».

«Звездочкой» он называет такое расположение трех пальцев на грифе, когда крайние пальцы находятся друг против друга, а средний внизу или вверху (см. рис. 1а).



мотивы. Все это было направлено на лучшее запоминание. Слушая наигрывать, Саша схватывал не только напев, но и приемы игры, усваивал аппликатуру, лады и динамику. Все компоненты исполнительства, включая и понимание характера произведения, запоминались в комплексе. Когда наигрывать начинал звучать так, как того хотел учитель, Василий Иванович приступал к варьированию напева, то есть играл по-своему, усложняя наигрывать ритмическими узорами. Наконец ученику наскучивала однообразная игра — ведение гармонического фона. Тогда он сам постепенно начинал вводить ритмические украшения, дробя одну из восьмых на части, перенимая «коленца» у своего деда.

При «кольце» три струны прижаты на одном ладу (см. рис. 1б). Под «лестницей» подразумевается такая аппликатура, когда струны прижаты тремя пальцами на разных ладах (см. рис. 1в). Наконец, «открыто» (открытые струны) обозначает, что струны не прижаты к ладам, а звучат свободно.

Репертуар Соломатина, как это свойственно репертуару носителя бесписьменной традиции, невелик и исчерпывается четырьмя-пятью произведениями. Однако поражает обилие вариантов и версий этих произведений. Центральное место в репертуаре занимает «Матаня» (см. примеры 1, 4, 6 и 7). Традиционный плясовой наигрыш «Матаня» широко распространен в Центральной и Южной России¹.

Одну и ту же «Матаню» Соломатин может сыграть по-разному: просто, приемом бряцания или с украшениями и вариациями. Только бряцанием он играет в том случае, когда хочет показать, как играли «Матаню» неопытные, начинающие балалаечники, то есть «по-простому», без всяких вариаций (см. партию второй балалайки в примере 4).

Ярким примером типичного наигрыша может служить «Костёнская матаня» (см. пример 6). Здесь применен прием расширения звукоряда, эффектно контрастная смена динамических оттенков; аккордовая фактура чередуется с одноголосием. Прослеживается сложный синкопированный ритм и различные приемы игры: большая и малая дроби, «срывы» струны, украшающий наигрыш «подцеп» (двойное пиццикато):

6. Костёнская матаня

¹ В частности, кроме Воронежской обл., «Матаня» зафиксирована нами и в Орловской. В названиях «Костёнская матаня», «Туровская матаня», «Богородуховская матаня» есть нечто общее с названиями рязанских, воронежских, саратовских и других страданий. Как в названиях, так и в интонациях тех и других легко усмотреть принадлежность наигрыша к той или иной местности.

This page contains 12 staves of musical notation. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings such as 'M', 'V', 'N', 'Y', 'p', 'f', and 'p'.



Такой же вариативностью наделена у Соломатина и «Барыня» (см. примеры 3 и 5).

Приемы игры на балалайке играют важную для характеристики исполнительской манеры музыканта роль. Чем талантливее музыкант, тем больше в его арсенале приемов звукоизвлечения. Каждый прием выступает не только как средство извлечения звука, но и как средство выразительности.

Анализ исполнительской манеры воронежского музыканта свидетельствует о том, что Соломатин является ярким представителем народной профессиональной балалаечной традиции. Игра Соломатина доведена до высокой степени профессионализма, в ней чувствуется мастерское владение инструментом, глубокое понимание формы и содержания произведения.

БИБЛІОГРАФІЯ¹

І. Список опублікованих трудов К. В. Квітки

1902

1. Збірник українських пісень з нотами. Гармонізація Б. Яновського. Київ, 1902, 12 с.

1903

2. Дитячі гри, пісні й казки з Ковельщини, Луччини та Звягельщини на Волині. Зібрала Лариса Косач. Голос записав К. Квітка. Київ, 1902 (1903), 37 с.

3. Дещо про вірменську музику. — Літературно-науковий вісник. Львів, 1903, т. 22, с. 32—37.

1906

4. Вільність віри. — Рідний край, 1906, № 9, с. 10—11; № 10, с. 3—4.

5. Права щодо виборів. За В. Водовозовим написав К. Квітка. Слб., 1906, № 42, 43.

1907

6. Б о й к о Юхим [псевдоним Квітки]. Збірник народних українських пісень для народних хорів Порфира Демуцького. — Рідний край, 1907, № 3, с. 11—12.

1912

7. Б о р е й к о Тиміш [псевдоним Квітки]. Новітня українська музична етнографія. — Рідний край, 1912, № 12, с. 13—16; № 13, с. 16—18; № 14, с. 14—19; № 15, с. 15—20; № 18, с. 22—23; № 19, с. 10—16.

1915

8. Музыка [украинская]. — В кн.: Украинский вопрос. М., 1915, с. 100—108.

1917—1918

9. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка. Київ, 1917—1918.

1922

10. Українські народні мелодії. Зібрав Климент Квітка. — В кн.: Етнографічний збірник Українського наукового товариства. Київ, 1922, т. 2.

¹ Составлена В. Г. Иваненко.

1923

11. Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів. Ритмічна форма АВВА в будові строфи. — Музика, 1923, № 1, с. 19—23.

12. Пісенні форми з удвоє збільшеннями ритмічними групами. — Музика, 1923, № 2, с. 16—18; № 3, с. 24—28.

13. М. Лисенко як збирач народних пісень. ВУАН. Повідомлення музично-етнографічного кабінету, 1923, ч. 1.

14. Пояснення про мелодії до драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». — В кн.: Українка Леся. Твори. У 5-ти т. Київ, 1923, т. 5, с. 277—281, 283—284.

1924

15. Професійна народні співці й музиканти на Україні. Програма для дослідів їх діяльності та побуту. — ВУАН. Збірник історично-філологічного відділу, 1924, № 13.

16. [Рец. на кн.:] Финагин А. В. Русская народная песня. Пг., 1923. — Музика, 1924, № 1—3, с. 44—49.

17. [Рец. на ст.:] Карпинский Н. Экскурс в область вятской народной песни. — Музика, 1924, № 1—3, с. 44.

18. [Рец. на сб.:] Лаговский Ф. Народные песни Костромской, Вологодской губ. Кострома, 1923, вып. 2. — Музика, Київ, 1924, № 1—3, с. 44.

19. [Рец. на кн.:] Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, hrsg. von C. Stumpf und E. M. v. Hornbostel. München, 1922, Bd 1, 3. — Музика, 1924, № 1—3, с. 43—44.

1925

20. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. — Записки Етнографічного товариства, 1925, кн. 1, с. 8—27.

21. Сім років музичної етнографії. — Музика, 1925, № 1, с. 38.

22. Побажання на майбутнє. — Музика, 1925, № 1.

23. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні. — Музика, 1925, № 2, с. 67—73; № 3, с. 115—121.

24. Філарет Колесса. — Музика, 1925, № 11—12, с. 408—420.

25. [Рец. на сб.:] Песни Крыма. Собраны и записаны певцом-этнографом А. К. Кончевским/Ред. В. В. Пасхалова. М., 1924. — Записки історично-філологічного відділу УАН, 1925, кн. 5, с. 239—250.

26. Композитор Шарль Лефлер і Україна. — Україна, 1925, кн. 5, с. 186—187.

27. Музична етнографія на Заході. — Етнографічний вісник, 1925, кн. 1, с. 72—76.

1926

28. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. — Етнографічний вісник, 1926, кн. 2, с. 78—102; ВУАН. Повідомлення кабінету музичної етнографії, 1926, № 2.

29. [Рец. на кн.:] Chybinski A. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu. Krakow, 1924. — Записки історично-філологічного відділу УАН, 1926, кн. 7—8, с. 580—587.

30. Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы. — Етнографія, 1926, № 1—2, с. 211—221.

31. Первісні тоноряди. — Первісне громадянство і його пережитки на Україні, 1926, вип. 3, с. 29—84.

32. Українські пісні про дітозгубницю. — Етнографічні записки, 1926, кн. 3, с. 117—137.

1927

33. Віддих у народних співах. — Етнографічний вісник, 1927, кн. 5, с. 179—188.

34. Порфирій Демущий (некролог). — Україна, 1927, кн. 6, с. 210.

1928

35. Українські пісні про дітозгубницю. Повідомлення музично-етнографічного кабінету, № 3. — ВУАН. Збірник історично-філологічного відділу, № 59, 1928.

36. Порфирій Демущий. — Етнографічний вісник, 1928, кн. 6, с. 35—67.

37. Ангемітонічні примітиви і теорія Сокальського. — Етнографічний вісник, 1928, кн. 6, с. 67—84.

38. Максимович і Аляб'єв в історії збирання українських мелодій. — Первісне громадянство і його пережитки на Україні, 1928, вип. 1, с. 119—144.

39. До вивчення побуту лірників. — Первісне громадянство і його пережитки на Україні, 1928, вип. 2—3, с. 115—129.

40. До питання про тюркський вплив на українську народну мелодику. — ВУАН. Збірник історично-філологічного відділу, 1928, т. 2, № 76, с. 376—384.

41. Григорій Ходоровський. — Записки історично-філологічного відділу УАН, 1928 (1929), кн. 21—22, с. 355—359.

1929

42. З записок до ритміки українських народних пісень. (Амфібрахій). — Первісне громадянство і його пережитки на Україні, 1929, вип. 1, с. 34—60.

43. [Рец. на сб.:] Зданович И. К. Белорусские народные песни Гродненской обл. М., 1926. — Етнографічний вісник УАН, 1929, кн. 8, с. 234—236.

44. В справі досліду народної музики неукраїнських елементів в людності УРСР. — Бюлетень етнографічної комісії УАН, 1929, № 11, с. 1—5.

45. Колесса Ф. До вибору нових академіків ВУАН. — Пролетарська правда, 1929, № 131.

1930

46. La système angemitonique pentatonique chez les peuples Slaves. — Pamietnik II. Zjazdu slowianskich geografow i etnografow w Polsce w t. 1927. Krakow, 1930, t. 2, s. 196—200.

47. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка. Збірник Музею діячів науки та мистецтва України. Т. 1, присвячений Миколі Лисенкові. — ВУАН. Збірник історично-філологічного відділу, 1930, № 94, с. 9—72.

48. Л. Куба. — ВУАН. Збірник історично-філологічного відділу, 1930, № 94.

49. Фр. Кухач. — ВУАН. Збірник історично-філологічного відділу, 1930, № 94.

50. М. Т'ерсо. — ВУАН. Збірник історично-філологічного відділу, 1930, № 94.

51. [Рец. на кн.:] Стоян Васил. Българската народна музика. София, 1927. — Slawische Rundschau, 1930, № 1, S. 45.

52. [Рец. на кн.:] Христов Добри. Техническа строеж на българската народна музика. София, 1928. — Slawische Rundschau, 1930, No. 1, S. 45—47.

53. Кабінет музичної етнографії Всеукраїнської академії наук. Здобутки і завдання. — Побут, 1930, № 6—7, с. 5—22.

1931

54. [Рец. на сб.:] Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини. Львів, 1929. — Slawische Rundschau, 1931, No. 2, S. 110—111.

1939

55. Народное творчество Западной Украины. Доклад, записанный Н. Бачинской и В. Кривоносовым и отредактированный автором. — Сов. музыкант, 1939, 13 окт.

1941.

56. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен. — В кн.: Белорусские народные песни/Сост. З. В. Эвальд. М.; Л., 1941, с. 123—131.

1946

57. Народні пісні до танцю. З голосу І. Франка та Лариси Косач списав К. Квітка (1901). Ред. та вст. ст. Ф. Колесси. — В кн.: Леся Українка. До 75-річчя з дня народження. Львів, 1946, с. 15—42.

58. Записи Климента Квітки з голосу Івана Франка. — В кн.: Колесса Ф. Улюблені українські народні пісні Івана Франка. Львів, 1946.

Посмертныя издания

1955

59. На роковини смерті Лесі Українки. — В кн.: Марко Вовчок в критиці. Київ, 1955.

1956

60. Музично-фольклористична спадщина Лесі Українки. — В кн.: Леся Українка. Публікації, статті, дослідження. Київ, 1956, т. 2, с. 429—446.

61. Іван Франко як виконавець народних пісень. — В кн.: Творчість Івана Франка, 36. статей. Київ, Вид-во АН УРСР, 1956, с. 160—193.

1963

62. На роковини смерті Лесі Українки. — В кн.: Спогади про Лесю Українку. Упорядкував А. І. Костенко. Київ, 1963, с. 220—253. См. № 59 данної бібліографії.

63. Спільне в ритміці та мелодиці болгарських і українських народних пісень. Скор. публікація в перекладі на укр. мову З. І. Василенко. — Народна творчість та етнографія, 1963, № 4, с. 56—64.

1965

64. Листи К. Квітки до В. Гнатюка (1908). — Народна творчість та етнографія, 1965, № 5, с. 66—69.

1966

65. Записи Климента Квітки з голосу Івана Франка. — В кн.: Колесса Ф. Улюблені пісні Івана Франка. Київ, 1966, с. 47—79. См. № 58.

1971

66. На роковини смерті Лесі Українки. — В кн.: Спогади про Лесю Українку. Київ, 1971, с. 219—247. См. № 59, 62.

67. Музично-фольклористична спадщина Лесі Українки. — В кн.: Спогади про Лесю Українку. Київ, 1971, с. 247—256. Сокр. вар., см. № 60.

68. Зауваження до біографії Лесі Українки. — В кн.: Спогади про Лесю Українку. Київ, 1971, с. 256—257.

69—82. Избр. труды. В 2-х т. М., 1971, т. 1. 384 с.:

Взгляд на мой фольклористический путь.

Ритмическая форма типа АВВА в песнях славянских народов. Пер. на рус. яз. статьи, указ. в № 11.

Песенные формы с вдвое увеличенными ритмическими группами. Пер. на рус. яз. ст., указ. в № 12.

Заметка о происхождении русской песни «Про татарский полон». Пер. на рус. яз. осн. части рец., указ. в № 16.

Об историческом значении календарных песен.

Песни украинских зимних обрядовых празднеств.

Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен. См. № 56.

О ритме болгарского танца «Рученица».

Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян.

Первобытные звукоряды. Сокр. пер. на рус. яз. ст., указ. в № 31.

Пентатоника у славянских народов. Пер. на рус. яз. науч. сооб., указ. в № 46.

Ангемитонные примитивы и теория Сокальского. Сокр. пер. на рус. яз. ст., указ. в № 37.

О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов. Пер. на рус. яз. осн. части рец., указ. в № 25.

К вопросу о тюркском влиянии. Сокр. пер. на рус. яз. ст., указ. в № 40.

1973

83—95. Избр. труды. В 2-х т. М., 1973, т. 2. 423 с.:

Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям. Сокр. пер. на рус. яз. ст., указ. в № 20, испр. и доп.

О критике записей произведений народного музыкального творчества.

О постановке тактовой черты.

Этногеографическое распространение пентатоники в Советском Союзе.

О природе пауз в народных напевах. Пер. на рус. яз. ст., указ. в № 33.

Амфибрахий в украинских народных песнях (из записок о ритмике). Пер. на рус. яз. ст., указ. в № 42.

Украинские песни о матери-детоубийце. Пер. на рус. яз. ст., указ. в № 32, 35.

[К вопросу о влиянии старинной западноевропейской музыки на украинскую народную песню.] Пер. на рус. яз. отрывка из ст., указ. в № 28.

Несколько слов о русском гудке.

Парная флейта.

К изучению украинской народной инструментальной музыки.

Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (программа для исследования их деятельности и быта). Сокр. пер. на рус. яз. кн., указ. в № 15.

Об изучении быта лириков. Сокр. пер. на рус. яз. раб., указ. в № 39.

1977

96. Записи Климента Квітки [пісень з голосу Лесі Українки]. — В кн.: Українка Леся. Зібрання творів. У 12-ти т. Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. Київ, 1977, т. 9, с. 180—372.

1981

97. [Записи Климента Квітки з голосу Івана Франка]. — В кн.: Народні пісні в записах Івана Франка. Київ, 1981.

П. К. В. Квитка в критике и истории фольклористики

Важнейшие
отечественные материалы
к изучению его жизни
и деятельности

1918

1. Верховинець В. З поля мистецтва. [Рец. на сб.:] Климент Квітка Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ, 1917—1918, ч. 1. — Шлях, 1918, № 3, с. 47—53.

2. Іванов-Меженко Ю. [Рец. на сб.:] Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ, 1918, ч. 2. — Шлях, 1918, № 4—5, с. 89—90.

3. Кошиць О. [Рец. на сб.:] Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Записав і упорядив К. Квітка. Київ, 1917—1918, ч. 1 і 2. — Книгар, 1918, № 12—13, с. 762—763.

1924

4. Колесса Ф. [Рец. на ст.:] К. Квітка. М. Лисенко як збирач народних пісень. Київ, 1923. — Літературно-науковий вісник, Львів, № 1, с. 89—94.

1925

5. Білецька В. [Рец. на ст.:] Кд. Квітка. Професіональні народні співці й музиканти на Україні. — Червоний шлях, 1925, № 6—7, с. 330—331.

6. В[иноградов] С. Новая программа по музыкальной этнографии. — Сибирская живая старина, 1926, вып. 3—4, с. 388—390.

7. Колесса Ф. З царини української музичної етнографії — Записки Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка, 1925, т. 136—137, с. 133—136.

1926

8. Драй-Хмара М. Леся Українка. Харків; Київ, 1926, с. 50—58.

9. Привалов Н. И. Труды по музыкальной этнографии Климента Квитки. — В кн.: Музыкальная этнография/Под ред. Н. Ф. Финдейзена. Л., 1926, с. 45—47.

10. Соколов Б., Соколов Ю. Поэзия древних. Руководство для собирання произведений устной словесности. М., 1926, с. 91.

1927

11. Бюлетень етнографічної комісії ВУАН, 1927, № 3.

12. Грушевська К. Збирання і видавання дум в XIX і на початку XX віку. — В кн.: Грушевська К. Українські народні думи. Київ, 1927, т. 1, с. CLXXII—CLXXXII, CXCXVII.

13. Єрофіїв Ів. [Рец. на кн.:] Етнографія, сб. 1—2. М.; Л., 1926. — Червоний шлях, 1927, № 5, с. 211—212.

1928

14. Бюлетень Етнографічного товариства, 1928, № 1.

15. Бюлетень Етнографічної комісії ВУАН, 1928, № 7, 10.

16. Козицький П. Климент Квітка і сучасна українська музика. — Нове мистецтво, 1928, № 8.

17. Масютин Ю. Сучасна українська музика. — Глобус, 1928, № 13, с. 202—204.

1929

18. Бюлетень Етнографічної комісії ВУАН, 1929, № 11.

19. Масютин Ю. Музичні постаті. — Життя й революція, 1929, № 10, с. 155—167.

20. Палфьоров Я. Старовинна народна пісня в світлі матеріалізму (проти народництва в музиці й етнографії). — Під прапором марксизму, 1929, № 1, с. 62, 63, 71, 72.

1930

21. Масютин Ю. Вчений етнограф Климент Квітка (до 50-річчя з дня народження). — Глобус, 1930, № 4, с. 66.

1946

22. Колесса Ф. Леся Українка і український музичний фольклор. — В кн.: Леся Українка. До 75-річчя з дня народження. Львів, 1946, с. 59—74.

23. Колесса Ф. Улюблені українські народні пісні Івана Франка. Львів, 1946, с. 3—14.

1955

24. Бачиґський Л. К. В. Квітка (некролог). — В кн.: Вопросы музыкознания. М., 1955, вып. 5, с. 317—321.

1956

25. Українка Леся. Твори. У 5-ти т. Листи. Київ, 1956, т. 5.

1958

26. Бачинський Л. О., Кашеева-Квітка Г. Видатний український музикознавець-фольклорист. — Народна творчість та етнографія, 1958, № 4, с. 55—59.

1963

27. Яросевич Л. М. Леся Українка і народна пісня. — Народна творчість та етнографія, 1963, № 4, с. 48—55.

1965.

28. Українка Леся. Твори. У 10-ти т. Листи. 1901—1913. — Київ, 1965, т. 10. См. № 25.

29. [Письма К. Квітки к В. М. Гнатиюку. 1908 г.] — Народна творчість та етнографія, 1965, № 5, с. 66—69.

1966

30. Руднева А. В. Климент Васильевич Квітка. — В кн.: Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории. М., 1966, с. 156—166, 206—208.

31. Руднева А. В. К. В. Квітка. — В кн.: Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966, с. 494—499.

32. Свиридова И. К. Кабинет народной музыки. К 100-летию Московской ордена Ленина государственной консерватории. М., 1966, с. 52—53, 56—57, 94—95 и др.

1968

33. Березовський І. П. Українська радянська фольклористика. Етапи розвитку і проблематика. Київ, 1968, с. 86—93 и др.

1969

34. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. Київ, 1969, с. 4, 7, 13—15, 20, 99, 103, 310, 314, 521, 568, 569.

35. Рябий М. Климент Квітка в Кукавці. — Народна творчість та етнографія, 1969, № 4, с. 103—104.

1970

36. Іваненко В. Климент Квітка. До 90-річчя від дня народження. — Народна творчість та етнографія, 1970, № 1, с. 70—73.

37. Іваненко В. Буркутські вечори. — Літературна Україна, 1970, 7 серпня.

38. Іваненко В. Шукач краси. — Прапор, 1970, № 10, с. 95—99.

39. Іваненко В. Буркутські вечори. — Жовтень, 1970, № 11, с. 111—113.

40. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. Київ, 1970, с. 276—285, 389—391, 557—562 и др. См. № 4, 7.

41. Колесса Ф. М. Фольклористичні праці. Київ, 1970, с. 29, 94, 120, 139, 175, 247, 275, 331, 333, 339—341 344, 365, 405.

298.

1971

42. Іваненко В. Спомин з Буркута. — Народна творчість та етнографія, 1971, № 1, с. 73—74.

43. Народні пісні в записах з голосу Лесі Українки. Київ, 1971.

44. Богатырев П. Предисловіе. — В кн.: Квитка К. Избр. труды. В 2-х т. М., 1971, т. 1, с. 7—22.

45. Гошовский В. Комментарии. — В кн.: Квитка К. Избр. труды. В 2-х т. М., 1971, т. 1, с. 34—36, 45—47, 59—60, 71—72, 100—102, 155—160, 176, 212—214, 274—278, 284, 285, 308—311, 331—335, 348—350.

1972

46. Іваненко В. Монографія про Бартока. — Народна творчість та етнографія, 1972, № 2, с. 97—99.

1973

47. Гошовский В. Комментарии. — В кн.: Квитка К. Избр. труды. В 2-х т. М., 1973, т. 2, с. 27—29, 38—39, 46, 64—65, 78—80, 112—118, 191—198, 216—217, 247—250, 277—278, 325—326, 345.

48. Іваненко В. Матеріали к біографіи К. В. Квитки. — В кн.: Квитка К. Избр. труды. В 2-х т. М., 1973, т. 2, с. 346—359.

49. Мухаринська Л. Вибрані праці Климента Квитки. — Народна творчість та етнографія, 1973, № 2, с. 98.

50. Руднева А. В. К. В. Квитка в Москве. — В кн.: Квитка К. Избр. труды. В 2-х т. М., 1973, т. 2, с. 360—375.

1975

51. Березовский И. П. Наследие выдающегося фольклориста. — Радуга, 1975, № 1, с. 180—182.

1977

52. Українка Леся. Зібрання творів. У 12-ти т. Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. Київ, 1977, т. 9, с. 375—415.

1978

53. Банін О. О., Канчавелі Л. Г. Дослідження К. В. Квитки про українську російську інструментальну музику. — Народна творчість та етнографія, 1978, № 1, с. 28—38.

54. Правдюк О. А. Українська музична фольклористика. — Київ, 1978.

55. Українка Леся. Зібрання творів. У 12-ти т. Листи. — Київ, 1978, т. 11.

56. Українка Леся. Зібрання творів. У 12-ти л. Листи. — Київ, 1978, т. 12.

1980

57. Бабишкін О. На терезах часу. — Україна, 1980, № 5, с. 16—17.

58. Банни А., Канчавелі Л. Крупнейший исследователь народной инструментальной музыки. — Советская музыка, 1980, № 3, с. 103—107.

59. Грица С. Видатний учений-фольклорист. — Музыка, 1980, № 1.
60. Земцовский И. Ценность методологических открытий. — Советская музыка, 1980, № 3, с. 108—111.
61. Іваненко В. На скрижалях світової фольклористики. — Культура і життя, 1980, 3 лютого.
62. Іваненко В. Учений із світовим ім'ям. — Літературна Україна, 1980, 15 лютого.
63. Іваненко В. Ім'я, вписане в історію науки. — Прапор, 1980, № 2, с. 140—142.
64. Іваницький А. Климент Васильович Квітка. — Українське музикознавство. — Київ, 1980, вип. 15, с. 22—41.
65. Правдюк О. А. К. В. Квітка — теоретик музичного фольклору. — Народна творчість та етнографія, 1980, № 2, с. 58—63.
66. Шевчук О. В. Збірник К. В. Квітки «Українські народні мелодії» і творчість українських композиторів 20-х років. — Народна творчість та етнографія, 1980, № 1, с. 38—45.
67. Шевчук С. І. К. В. Квітка і дослідження фольклору Волині. — Народна творчість та етнографія, 1980, № 5, с. 66—68.

1981

68. Народні пісні в записах Івана Франка. Київ, 1981.
69. Шевчук О. В. Климент Квітка і українська музична фольклористика перших десятиліть ХХ ст. — Народна творчість та етнографія, 1981, № 3, с. 49—53.

SUMMARY

This collection of scientific articles and reminiscences is published to commemorate the hundredth birthday of Kliment Kvitka (1880-1953), an outstanding Soviet ethnomusicologist. It opens with a short creative biography of the eminent scholar (by A. Banin) and reminiscences by Kliment Kvitka's pupils and followers (L. Mukharinskaya, B. Kotlyarov, N. Bachinskaya and L. Kulakovsky). Then come historiographic articles throwing light on the interconnections in the work of Kliment Kvitka, Nikolai Lysenko and Filaret Kolessa (by V. Ivanenko, T. Bulat and A. Pravdyuk).

S. Pushkina's essay "Zeleniye svyatki" ("The Green Holidays") is the first in the series of articles dealing with various calendar songs, Kliment Kvitka's favourite sphere of research. The author reports on the results of collecting spring calendar songs, carried out in Moscow Region in 1977-78; she describes in particular the rite of "weaving the birch-tree" and "gossiping" (the word "gossip" being used here in its archaic sense) and supplies the songs accompanying this rite. In her article "Kupalskiye pesni v russkoi narodnoi pevcheskoi traditsii" ("The Russian Folk Tradition of Midsummer-Day Songs") T. Popova gives the first comprehensive musical survey of this rare genre of calendar songs in Russian folk rites. A typological approach to the study of the midsummer-day

songs is shown in L. Kostyukovets's article "Ob odnom tipe kupalskikh pesen" ("About One Type of Midsummer-Day Songs"), a morphological description of this song type exemplified by Byelorussian, Ukrainian and Russian songs. On the basis of extensive material (over 150 songs) N. Gilyarova, the author of the article "Novogodniye pozdravitelniye pesni Ryazanskoï oblasti" ("New Year Songs of Ryazan Region"), gives a morphological description of *ausens*, a genre of Russian calendar songs. "Tipy obryadovykh pesen Severnoi Bolgarii i ikh paraleli v ukrainskom i belorusskom muzykalnom folklore" ("The Types of Ritual Songs in North Bulgaria and Their Parallels in Ukrainian and Byelorussian Musical Folklore" by M. Samokovliyeva, Bulgaria), the concluding article in the "calendar" group, is a typological description of Bulgarian *kolyadas*, rain-begging and *russalka* songs which are compared with similar Ukrainian and Byelorussian folk songs.

Two articles deal with songs of the ballad type, another sphere favoured by Kliment Kvitka. These are "K izucheniyu muzykalnoi tipologii narodnoi ballady" ("Towards the Studies of the Musical Types of Traditional Ballads"), based on Byelorussian material (by L. Mukharinskaya and T. Yakimenko) and "O melodicheskikh paralelyakh napeva ballady 'Pro tatarsky polon'" ("On the Melodic Parallels of the Tune of the Ballad 'About the Tatar Captivity'"), based on Russian material (by T. Shentalinskaya). The authors of the first of these articles establish connections of Byelorussian ballads with calendar songs while the second article proves the autochthonous Russian origin of the ballad in question.

The subsequent three articles study folklore examples from the totality of their variants. Thus N. Vladykina-Bachinskaya in her article "Napev 'Akh vy kumushki, golubushki, podruzki': yego melodicheskiye i slovesniye varyanty" ("The Song 'O My Dear Gossips, Kind Friends' and Its Melodic and Verbal Variants") offers a morphological description of a group of related tunes known with different words; A. Rudneva's article "O dvukh variantakh placha 'Pora vstat oto sna bespechalnogo'" ("About the Two Variants of the Lament 'It Is Time to Arise from the Carefree Slumber' ") discusses the problem of the peculiar type of music-text relationship encountered in some of the north-Russian laments. A similar problem, on more extensive material, is studied in B. Yefimenkova's "Prichotnaya pesnya v basseinye reki Yug" ("Wailing Songs of the Yug Basin"), where the author gives a morphological description of a type of wedding songs and follows its particular transformations over that vast territory of the Russian North.

Next comes a group of articles dealing with general theoretical problems of musical folklore studies. The first of them, "O printsipakh modelirovaniya obobshchennogo slogovogo ritma, Voprosy metodiki i metodologii" ("About the Principles of Modelling Generalized Syllabic Rhythm: Problems of Method and Methodology" by A. Banin), concentrates on the three principles of deducing the rhythm schema of traditional song forms, elaborated by Kliment Kvitka. These principles are: abstraction from the intrasyllabic melisma, abstraction from the dotted rhythm, and from the performance variations in the values of the end syllable-notes. The author adds to these a fourth principle—abstraction from the elements of verbal redundancy of the song text (meaning all kinds of verbal insertions, repetitions and interruptions occurring widely in drawn-out songs) and studies the four principles in the method and methodological aspects of the theory of the oral tradition

music as the means of modelling syntactic structures of generalized syllabic rhythm. In his article "K voprosu o vremennoi organizatsii chuvashskikh narodnykh pesen" ("Towards the Problem of Temporal Organization of Chuvash Folk Songs") M. Kondratyev describes syllabo-rhythmic elements of Chuvash songs and poses the problem of transformation of two-measured disyllabic configurations of syllabic rhythm into three-measured disyllabic ones. V. Yelatov's article "U istokov muzykalnoi formy" ("At the Source of the Musical Form") deals with the genesis of the song strophe. T. Jivev (Bulgaria), the author of the article "K izucheniyu problemy traditsiy i novatorstva v narodnom muzykalnom tvorchestve" ("Towards the Studies of the Problem of Tradition and Innovation in Popular Musical Creativity") puts contemporary forms of cultivation of folklore (folklore ensembles) on a level with the transformations of folklore determined by the historical evolution of its social and utilitarian functions. One more article of general-theoretical nature is "O ladovoi funktsionalnosti monodicheskoi muzyki" ("On the Modal Functionality of Monodic Music" by A. Yusfin), the author of which, departing from the antithesis "motion—restraint" attempts to substantiate a more general model of modal functionality than the "stability—unstability".

The articles "Problema tyurkskogo melosa v issledovaniyakh K. V. Kvitki" ("The Problem of Turkic Melos in Kliment Kvitka's Researches" by P. Aravin), "Zhanrovaya spetsifika obryadovykh pesen adygov" ("The Genre Specifics of Adighe Ritual Songs" by L. Kanchaveli), "Vrachebnoye kamlaniye kazakhskogo shamana" ("Medicinal Incantations of Kazakh Witch-Doctors" by B. Yerkovich), "O ritmiko-agogicheskoy svoeyebrazii moldavskoi narodnoi skripichnoi muzyki" ("The Rhythmic and Agogic Peculiarities of Traditional Moldavian Fiddle Music" by B. Kotlyarov), "O sootnoshenii vokalnogo i instrumentalnogo nachal v kirgizskom melose ustnoi traditsii" ("The Relationship between the Vocal and the Instrumental Elements in Kirghiz Melos of the Oral Tradition" by K. Dyushaliyev) and "Doistoricheskaya gruzinskaya kostyanaya fleita salamuri" ("The Salamuri, a Prehistoric Georgian Bone Flute" by G. Chkhikvadze) study various problems, general and particular, of different national cultures.

The concluding group of articles deals with instrumental music: in his article "Usyordskiye pishchiki" ("The Usyord Pishchiks") V. Shchurov describes the tradition of playing a Russian folk instrument of two pipes with a reed in certain districts of Belgorod Region; the article "Russkiye treshchotki" ("The Russian Rattle" by Y. Bagrii) is a continuation of the study of that percussion instrument, begun by Kliment Kvitka in 1940, and in the essay "Voronezhskiy balalayechnik Vasily Solomatin" ("Vasily Solomatin, the Balalaika Player from Voronezh") V. Galakhov describes the repertoire, performing devices and methods of tuning the instrument, used by folk professional balalaika players.

The collection is supplemented by a complete list of Kliment Kvitka's published works and bibliography of principal sources on the life and scientific work of the scholar.

Alexander Banin

А. А. Банин. К. В. Квитка—выдающийся советский фольклорист-музыковед	3
Л. С. Мухаринская. Воспоминания и раздумья	24
Н. М. Владыкина-Бачинская. Воспоминания о Клименте Васильевиче Квитке	26
Б. Я. Котляров. Встреча с К. В. Квиткой	30
В. В. Кулаковский. О К. В. Квитке	33
В. Г. Иваненко. К. Квитка и П. Лысенко	36
Т. П. Булат. О преемственности и развитии фольклористических традиций П. Лысенко в деятельности К. Квитки	43
А. А. Правдюк. Вопросы систематизации произведений народного музыкального творчества в трудах К. Квитки	51
С. И. Пушкина. «Зеленые святки»	57
Т. В. Попова. Купальские песни в русской народной певческой традиции	65
Л. Ф. Костюковец. Об одном типе купальских песен	79
Н. Н. Гилярова. Новогодние поздравительные песни Рязанской области	89
М. Самоковлева (Болгария). Типы обрядовых песен Северной Болгарии и их параллели в украинском и белорусском музыкальном фольклоре	102
Л. С. Мухаринская, Т. С. Якименко. К изучению музыкальной типологии народных баллад	111
Т. С. Шенталинская. О мелодических параллелях напева баллады «Про татарский полон»	121
Н. М. Владыкина-Бачинская. Напев «Ах вы, кумушки-голубушки, подружки»: его мелодические и словесные варианты	129
А. В. Руднева. О двух вариантах плача «Пора встать ото сна беспечального»	138
Б. Б. Ефименкова. Причетная песня в бассейне реки Юг	149
А. А. Банин. О принципах моделирования обобщенного слогового ритма. Вопросы методики и методологии	165
М. Г. Кондратьев. К вопросу о временной организации чувашских народных песен	179
В. И. Елатов. У истоков музыкальной формы	184
Т. Джиджев (Болгария). К изучению проблемы традиции и новаторства в народном музыкальном творчестве. Перевод Б. Карастоянова	192
А. Г. Юсфин. Об изучении ладовой функциональности монодической музыки	195
П. В. Аравин. Проблема тюркского мелоса в исследованиях К. В. Квитки	203
Л. Г. Канчавели. Жанровая специфика обрядовых песен адыгов	209
Б. Г. Ерзакович. Врачебное камлание казахского шамана	226
Б. Я. Котляров. О ритмико-агогическом своеобразии молдавской народной скрипичной музыки	234
К. Ш. Дюшалиев. О соотношении вокального и инструментального начала в киргизском мелосе устной традиции	240
Г. З. Чхиквадзе. Доисторическая грузинская костяная флейта саламури	246
Ю. А. Багрий. Русские трещотки	249
В. М. Шуруп. Усёрдские пищики	269
В. К. Галахов. Воронежский балаласчник Василий Соломатин	282
Библиография. (Сост. В. Г. Иваненко) 1. Список опубликованных трудов К. В. Квитки	291
П. К. В. Квитка в критике и истории фольклористики	296
Summary	300

Приносим извинения читателям за перевернутую строчку нотного примера № 15 на странице 221.

ИБ—№ 1690

ПАМЯТИ К. КВИТКИ

1880—1953

Сборник статей

Составитель Александр Алексеевич Банин

Редактор Э. Месхишвили Художник И. Царевич Худож. редактор Г. Христиани Техн. редактор А. Мамонова Корректор К. Петрова Сдано в набор 21.05.81. Подл. к печ. 12.05.83. А08539. Форм. бум. 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 19,125. Уч.-изд. л. 20,79 (вкл. вклейку) Тираж 1310 экз. Изд. № 5485 Зак. 482 Цена 2 р.

Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6,
Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

