

И.Истомин

МЕЛОДИКО-
ГАРМОНИЧЕСКОЕ
СТРОЕНИЕ
РУССКОЙ НАРОДНОЙ
ПЕСНИ

МОСКВА

Всесоюзное издательство
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
1985

ОТ АВТОРА

Книга написана в 1975 году. В 1983 году потребовалось сделать дополнения к основному тексту, в которых отражены некоторые новые теоретические представления, развитые в публикациях и докторских исследованиях, появившихся после 1975 года.

Основные теоретические идеи этой книги неоднократно обсуждались в беседах с профессором, доктором искусствоведения Ю. Н. Тюлиным, точные и деликатные «подсказки» которого не только направляли работу над конкретным материалом, но воспитывали и учили мастерству. Сегодня я отдаю дань уважения этому человеку, ученому и музыканту.

За помощь в работе над книгой, за ценные советы и замечания приношу искреннюю благодарность сотрудникам кафедры гармонии и сольфеджио Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных доценту А. А. Степанову, старшему преподавателю А. П. Астахову, а также сотрудникам Московской дважды ордена Ленина Государственной консерватории имени Чайковского доктору искусствоведения профессору Е. В. Назайкинскому, профессору А. С. Леману и доктору искусствоведения профессору А. В. Рудневой.

Выражаю свою признательность и бывшим студентам отделения дирижеров народных хоров ГМПИ им. Гнесиных Н. Илларионовой, Т. Кирюшиной, Е. Тумановой за активное участие в экспериментальной работе.

И. Истомин

Предисловие

Настоящая книга обобщает результаты двух этапов исследовательско-аналитической и теоретической работы автора, направленной на выявление закономерности распределения звуков в музыкальных формах. Первый этап был связан с анализом бурлацких трудовых припевок, второй посвящен изучению разнообразных жанров русской песни¹. Сейчас развертывается исследование на третьем этапе, связанном с изучением профессиональной музыки².

Название книги указывает, что в ней идет речь не о строении мелодии и специфике гармонии народной песни, изучаемых отдельно друг от друга, а о некой единой мелодико-гармонической характеристике музыкального процесса. На это специально обращается внимание читателя. В ходе анализа вскрывается особый тип отношений мелодии и гармонии. Именно в условиях этих отношений и удается установить закономерность распределения звуков в музыкальных формах, отражающую глубинную сущность строения народной песни. Однако, поставив вопрос об этих отношениях, приходится временами отклоняться, отходить от

¹ Эти исследования получили отражение в публикациях автора этих строк (в статьях и выступлениях на конференциях) 1970—1974 годов, а также в диссертации «Закономерность распределения звуков в музыкальных формах (на примере структурного анализа бурлацких песен)», написанной в эти же годы. О наиболее важных для темы данной книги работах, напечатанных в ту пору, см. на с. 35.

² В данной книге эти исследования еще не получили освещения. Читателя, интересующегося названным направлением, отсылаю к статье: Истомин И. Матричный анализ произведений профессиональной музыки. — В кн.: Проблемы высотной и ритмической организации музыки. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 50. — М., 1980.

него, чтобы ответить на другие, более частные вопросы. Что в народнопесенном искусстве следует относить к области гармонических явлений? Какова функция гармонии в народной песне? Как трактуют соотношения гармонии и мелодической линии разные теоретики музыки: считают многочленное порождением гармонии или гармонию — «продуктом» многоголосия, результатом свободно развивающихся линий? Можно ли видеть в мелодическом и гармоническом факторах некие взаимоисключающие начала, лежащие в основе разных принципов организации музыки? Все эти вопросы и очень старые, и, вместе с тем, вполне современные. Обойти их в данной работе невозможно — их решение принципиально важно для исследования.

В книге вниманию читателей предлагаются не только аналитические и теоретические разделы, посвященные строению народной песни (по-нашему мнению, проясняющие нормы народного музенирования), но и материал, характеризующий сопряжение теории с практикой — с музыкальным образованием, с работой собирателей музыкального фольклора. Выход от теории к проблемам обучения, а через них — к практике широкого музенирования, важен принципиально: здесь нам видится путь, через своеобразную «селекцию» обеспечивающий продолжение жизни пластику культуры, аккумулировавшему накопленную веками мудрость народа, но сегодня постепенно, в силу объективных исторических обстоятельств, погружающемуся в небытие.

Описание проекций теории на практику в настоящее время еще не может быть полным, систематическим. Это обстоятельство и вынужденное «сплетение» теоретической и практической линий в книге ведет к некоторому нарушению стройности изложения, к «швам», с которыми приходится мириться, так как они неизбежны при переходе из области знания в сферу его применения.

В работу включен материал, «наводящий мосты» между русской народной и профессиональной (европейской, в широком смысле слова) музыкальной культурой. Все это указывает на известную незавершенность, «открытость» исследования в целом, на его динамическое состояние и на перспективу его движения. О том же говорит и обращение к анализу музыки других народов: необходимо сделать первый шаг и проверить — правомерно ли применение подхода, сложившегося при изучении русских трудовых припевок, к другим народнопесенным культурам для того, чтобы постепенно готовить ответ на вопрос — могут ли закономерности, выявленные в процессе исследования русской песни, рассматриваться как единые для очень широкого

круга явлений фольклорной музыки и классического искусства XVI—XIX столетий.

В целом, книга отражает такой этап исследования, на котором происходит интенсивное накопление фактов, и собственно аналитическая сторона оказывается более значимой, чем «чисто» теоретическая. Если по аналогии с разделением физики на экспериментальную и теоретическую расчленить и музыказнание, то можно сказать, что материал, публикуемый в книге, в большей степени оказывается в зоне «экспериментального музыказнания», создающего фактологическую платформу для теоретического направления.

Несколько слов о понятийном аппарате, использованном в исследовании. Наряду с введением новых понятий и связанных с ними терминов, в работе часто встречаются такие, которые хорошо известны в теории музыки. Обращение к некоторым из них требует уточнения.

Одним из важнейших понятий, которые нельзя не затронуть при развертывании теоретических положений исследования, является понятие гармонии. Общеизвестно: «гармония» — соразмерность, стройность. Признано, что в музыке эта соразмерность конкретно проявляется в одновременном (гармоническом) звучании тонов: в реальной интервалике и аккордике (она же выступает и в последовании аккордов и гармонических интервалов). Конкретность проявления гармонии в аккорде обусловила использование этих терминов как синонимов. Однако понятие «гармония» не следует ограничивать значением «реальный аккорд» или «реальное созвучие», так как реальный аккорд (созвучие) — одна из возможных фактурных форм проявления гармонии. Аналогичная соразмерность может существовать и в мелодической линии. Например, она обнаруживается в особой метро-ритмической ситуации при движении мелодии по звукам того или иного аккорда. В этом случае гармония предстает не в реальных созвучиях, а в неких идеальных (идеальных в философском смысле) конструкциях. При описанной ситуации идеальную гармонию выявить несложно: аккордика, не существующая как реальные созвучия, явно проступает в линии. Но могут быть случаи, когда идеальная гармония находится в скрытом (латентном) состоянии и для того, чтобы ее выявить, необходимо выполнить определенные аналитические операции. Именно на обнаружение латентной гармонии будет направлена мысль в данной работе. В связи с этим, в книге границы термина «гармония» шире значения «реальное созвучие» или «реальный аккорд»: «гармония» — соразмерность (стройность, соответствие) тонов по вы-

соте, проявляющаяся в определенных формах — в реальных и идеальных конструкциях-созвучиях и их последований.

Для ладофункциональной характеристики отношений между созвучиями реальной и идеальной гармонии будет использован терминологический аппарат, сложившийся в недрах музыкальной теории при изучении профессиональной классической музыки. Такой прием облегчит широкому кругу читателей-музыкантов понимание ладовой характеристики интонационного процесса и, вместе с тем, вскроет определенное единство, лежащее в основаниях народного и профессионального классического музыкального искусства.

Сразу же заметим, что в настоящей работе продукты народного музыкального творчества рассматриваются как образования, отражающие нормы произведения (ориентированные на них), а процесс их создания определяется как компонование. Соглашаясь с утверждением Е. В. Назайкинского, что «музыкант только тогда оказывается композитором в строгом и тесном смысле, когда компонует произведение из готовых частей»¹, мы возражаем против того, что в фольклоре (в частности, в русском) композиции нет «ни как деятельности, ни как формы художественного музыкального продукта»². Безусловно, мы не отрицаем специфику продуктов профессионального и народного творчества: в частности, обращаем внимание на разные масштабы композиций, на различие в отношении к тональному развитию в форме и т. п. Однако утверждаем, что народная песня — всегда целостное, завершенное музыкальное образование. Аргументация такого взгляда на народную песню будет дана позже — после того, как в ходе изложения сформируются необходимые для нее представления о «частях» формы, из которых «компонуется» песня.

¹ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. — М., 1982, с. 14.

² Там же.



ГЛАВА

1

Проблема изучения мелодико-гармонического строения русских народных песен

Изучение мелодико-гармонического строения русской народной песни связано с вопросом об организации процесса интонирования в широком смысле этого слова. Конечно, анализ мелодико-гармонических явлений высвечивает лишь отдельные стороны музыки (подобный подход не охватывает таких средств, как фактура, тембр, динамика и т. п.), но, вместе с тем, он учитывает связь ритма с высотностью — одну из главнейших для музыки — или, другими словами, связь временных и пространственных параметров музыкального процесса.

Проблемы времени и пространства в литературе и искусстве занимают сегодня многих ученых.

В русле подобной проблематики находится и основная задача данного исследования, которую можно сформулировать как поиск закономерности, регламентирующей появление определенных звуков в линии (мелодии) и вертикали (гармонии, созвучиях) в определенное время, поиск закономерности мелодико-гармонической организации народной песни. Выражая ту же мысль в категориальной системе философии, позволительно говорить о поиске закономерности «музыкального времени»¹ или точнее, «музыкального времени-пространства».

Решение поставленной задачи, на наш взгляд, может быть найдено при изучении связей мелодии и гармонии,

¹ Дефиниция «музыкального времени» предложена А. Ф. Лосевым: «Музыкальное время есть не форма или вид протекания событий и явлений музыки, то есть самые эти события и явления в их наиболее подлинной онтологической основе» (Музыка как предмет логики. — М., 1927, с. 63).

взятых в неразрывном единстве с ритмом. Другими словами, оно может быть найдено не при разобщенном, поочередном изучении структуры пространственной (высотной) организации музыкального процесса (лад и гармония) с одной стороны, и структуры времени (метр и ритм) — с другой, а при выяснении структуры музыкального времени-пространства (ритмо-звуковысотности). Для того, чтобы найти закономерность распределения звуков в музыкальном процессе (в форме-процессе) первоначально нужно вскрыть обьюодозависимость в действии гармонических и мелодических факторов в процессе становления музыкальной формы (1), затем охарактеризовать приемы продлевания и развития музыкальных композиций (2) и лишь после этого обратиться к выявлению названной закономерности (3).

Фактически намечены три взаимосвязанные задачи. Решение третьей — основной из них — возможно лишь после того, как будут сделаны вполне определенные заключения сначала по первому, а затем по второму вопросу.

Проблемы народнопесенной гармонии и ее взаимосвязей с мелодией в русском музыказнании¹

Постановка проблемы взаимосвязей гармонических и мелодических факторов в музыкальном процессе предполагает признание гармонии в народной песне. Однако в настоящее время вопрос о народнопесенной гармонии является дискуссионным, и поэтому необходимо сначала рассмотреть его, обратившись к истокам бытующих ныне суждений. А это, в свою очередь, влечет за собой обращение к общетеоретическим вопросам: что в музыке относится к области гармонии и как гармония связана с мелодией.

Некоторые исследователи отрицают существование гармонии в народной песне, и не только в одноголосной, но даже в многоголосной. Они ссылаются на то, что в полифонической подголосочной фактуре песен чаще всего встречаются гармонические интервалы, а не аккорды, которые, по мнению этих музыкантов, только и должно относить к гармоническим явлениям. Понятие «гармония» они сужи-

¹ Большой фрагмент этого исторического очерка опубликован в сборнике трудов ГПМИ им. Гнесиных (Музыкальный фольклор. — М., 1974). Здесь он повторяется с дополнениями и поправками.

вают, употребляя его в значении «аккорд». Отрицая гармонию, эти исследователи предлагают объяснить многоголосие как полиладовое (полимодальное) явление. При этом ладовое ими понимается как линеарное, мелодическое и противопоставляется гармоническому (вертикальному, аккордовому), как будто гармоническое не есть тоже ладовое.

Не признавая существования народнопесенной гармонии, некоторые современные музыковеды ищут поддержку в положениях А. Серова, Г. Лароша, Б. Асафьева. Ссылаются они и на рассуждения Э. Курта о принципиальном различии мелодии и гармонии и, следовательно, полифонического и гармонического склада музыки, тем самым односторонне отражая лишь основную тенденцию, представленную в учении швейцарского музыканта. «Мелодия и гармония рассматривались как однородные явления, тогда как они, по существу, разнородны. Но переход от горизонтального чтения к вертикальному (и обратно) есть нечто совершенно иное, чем перемена во внешнем соотношении тонов. Это преобладание той или иной силы, а не только замена одного способа чтения другим»¹, — писал Э. Курт в известной книге «Основы линеарного контрапункта». «Технические основы линеарно-контрапунктической и гармонической ткани определяются прямо противоположной тенденцией; различие их коренится в основах техники, которая в одном случае исходит из аккорда, а в другом — из линии как единства и первопричины»².

По этим фрагментам из книги Э. Курта видно, что ученый был причастен к давней полемике о роли гармонии и мелодии в музыке, — к полемике, которую начали в XVIII веке крупнейший французский музыкант той поры Ж. Рамо и выдающийся философ Ж. Ж. Руссо. По существу, острие аргументации Э. Курта направлено против идей Ж. Рамо. Он как бы продолжает линию, идущую от теоретических работ Ж. Ж. Руссо и И. Маттесона³.

Исследователи, опирающиеся на эти рассуждения Э. Курта, выпускают из виду, что у него же самого нет полного отрицания гармонии в полифонической и даже одноголосной ткани, хотя он оспаривает формообразующую роль гармонии в полифонической музыке. Э. Курт понимал и признавал, что «абсолютная, т. е. свободная от участия гармонии

¹ Курт Э. Основы линеарного контрапункта. — М., 1931, с. 70.

² Там же, с. 73.

³ См.: Мазель Л. Проблемы классической гармонии. — М., 1972, гл. II.

(vom harmonischen Einschlag) мелодика немыслима для музыкального слуха»¹. Он настаивал на другом: «...Акустическая закономерность, участвующая в мелодической линии, не есть еще сам генетический момент. Ибо линия не произошла из первичного скрытого гармонического формирующего начала: наоборот, она содержит те моменты звучания, которые в развитом музыкальном сознании приобретают гармонический смысл»². Что первородно, что из чего произошло: мелодия из гармонии, или наоборот — вот вопросы, поставленные здесь Э. Куртом. Выступая против традиционного представления о мелодии как о «сумме тонов», принадлежащих тем или иным аккордам, ученый вместе с тем отмечал: «Из всего изложенного не следует, однако, заключать, что роль гармонического начала в мелодических образованиях не должна быть достаточно освещена; не следует лишь приписывать ему неправильные функции в мелодике (то есть мелодико-образующие. — И. И.)»³.

Современная теория музыки относит к области гармонии не только всякое одновременное сочетание звуков, но и, что чрезвычайно важно, «некоторые явления, возникающие в линейном движении»⁴. «Сочетаемость (как следствие гармонического ощущения) возникает и при последовательном движении тонов — в тех случаях, когда они так или иначе координируются по вертикали»⁵. Образуют гармоническое единство удаленные на интервал, больший чем секунда, соседние звуки мелодии, «слиянию» которых не противоречит их метрическое положение. Этих звуков может быть всего лишь два. Однако гармоническое ощущение создает и более продолжительный ряд тонов, не находящихся в секундовых интервальных соотношениях: мелодия в своем движении очерчивает трезвучия, септаккорды и их обращения⁶. Более того, «гармоническое ощущение рождается

¹ Курт Э. Указ. соч., с. 45.

² Там же, с. 45.

³ Там же, с. 47.

⁴ Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. — М., 1966, с. 26.

⁵ Там же.

⁶ С подобной позицией мы встречаемся не только в трудах Ю. Н. Тюлина, но и в работах других ученых. Приведем пример из исследования Н. А. Гарбузова «Древнерусское народное многоголосие» (М.; Л., 1948, с. 13): «Минорность, как известно, есть звуковое качество, отсутствующее у изолированных звуков (речь идет о минорной песне «Сады». — И. И.). Возникновение этого качества в гармонической (одновременной) малой терции обусловлено в зависимости ее звуков в мелодической (последовательной) малой

не только из соотношения двух звуков, следующих непосредственно друг за другом: они могут быть до известной степени отдалены один от другого разного рода вставками, гармоническое же ощущение от них сохранится. В таких случаях важную роль играет метро-ритмическое положение этих звуков, периодичность и равномерность их появления при чередовании с другими, однотипность соотношения последних с первыми. При этом в одной и той же мелодии начинают рельефно различаться гармоническая канва и мелодический узор, расстилающийся по ней. Можно, таким образом, говорить о некоей условной гармонической вертикали внутри мелодической горизонтали, или, точнее, о гармоническом начале, содержащемся внутри мелодии в качестве особого резонатора и являющемся ее основным элементом наряду с мелодическим началом и ритмом»¹.

Современной наукой о музыке сформулирована и перспективная мысль о неразрывности действия мелодических и гармонических факторов в музыкальном процессе и их зависимости друг от друга. В этой связи чрезвычайно важным оказалось представление о ладе как о логической основе, «бесконечно сближающей» гармонию и мелодию между собою. «Действие лада, его, если можно так сказать, «излучения» пронизывают любую музыкальную ткань и в горизонтальном, и в вертикальном направлениях. В первом случае наиболее ярко обнаруживается мелодическая направленность действия лада, во втором — гармоническая направленность этого действия. Но в условиях давних традиций многоголосной музыки, где непрерывно осуществляется сильнейшее взаимодействие и взаимовлияние мелодии и гармонии, становятся реальными мелодическое ощущение многоголосия и гармоническое ощущение одноголосия. Условно говоря, ладофункциональные излучения действуют по горизонтали и по вертикали как в одноголосии, так

терции — взаимодействием ее конечного звука и первичного образа памяти ее начального звука.

Из этих фактов вытекает, что мелодическую малую терцию мы воспринимаем не только как мелодический образ (как последовательность двух звуков), но и как гармонический образ (как особого рода созвучие).

Исследования показывают, что гармонические образы возникают в нашем сознании и при воспроизведении других мелодических интервалов (кроме секунд)...

Опираясь на эти основания, Н. А. Гарбузов делал экспериментальные «гармонизации» русских и инонациональных песен (вернее, полифонические обработки).

¹ Григорьев С. С. О мелодике Римского-Корсакова.— М., 1961, с. 19.

и в многоголосии; различие состоит лишь в том, что горизонтальные проявления лада более рельефны и отчетливы в одноголосии, а вертикальные — в многоголосии. И гармония в мелодическом одноголосии — это первоначально предпосылка, а впоследствии и результат действия лада в вертикальном направлении¹.

Естественным развитием изложенного явилась мысль о том, что «мелодия и гармония обусловливаются и создаются друг другом; мелодия в своем движении создает гармонию, гармония в своем движении создает мелодию. Нет гармонии без мелодии — таков более ранний вывод; нет мелодии без гармонии — таков более поздний, но столь же необходимый вывод»².

В свою очередь встал вопрос о роли мелодического и гармонического факторов в музыкальной форме. В теории их функции разделены на конструктивно-определяющую и конструктивно-соподчиненную³. В одних произведениях (или целых стилях) музыковеды усматривают господство гармонического начала, в других — мелодического.

Итак, часть исследователей утверждает сегодня, что гармония неотделима от ладового мышления и проявляется даже в одноголосии, и в частности, в народнопесенном. Другие склоняются к мысли о свободе народнопесенной мелодики от гармонии.

Проблемы, связанные с народнопесенной гармонией и мелодией и их взаимоотношениями, заинтересовали представителей русской музыкальной культуры уже со второй половины XVIII столетия, со времени выхода в свет первых собраний русских песен. Интерес к этим проблемам сохранился на протяжении всего XIX века. Не получив окончательного решения, они перешли к нашим современникам.

Вопрос о взаимоотношениях мелодии и гармонии обсуждался параллельно с вопросом о многоголосии русской народной песни и рассматривался в связи с ним. Долгое время бытовало мнение, что русская песня монодийна. По этому поводу возникла дискуссия, завершившаяся только в начале нашего столетия, когда многоголосие, присущее русской народной песне, было окончательно признано. История этой дискуссии подробно описана в статье Е. В. Гиппиуса «О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII и начале XIX в.»⁴ и в последующих работах разных

¹ Григорьев С. С. Указ. соч., с. 20—21.

² Там же, с. 21.

³ Там же, с. 24.

⁴ Гиппиус Е. В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII и начале XIX в. — Советская этнография, 1948, № 2.

авторов (исторические очерки о собирании и изучении русских песен содержатся, например, в книге Л. В. Кулаковского «О русском народном многоголосии»¹, в учебнике С. В. Евсеева «Русская народная полифония»²); поэтому здесь она лишь затронута, но детально не освещена.

Как же развивались представления о «фольклорной» гармонии; признавалось ли раньше ее существование в русской народной песне?³ Какая роль ей отводилась и как оценивалась ее связь с линеарными явлениями?

Эволюцию взглядов на гармонию можно проследить, начиная с высказываний известного собирателя песен Н. А. Львова. Наблюдая песенную гармонию, он удивлялся, «каким образом без учения достигли сии певцы («не ученыe певцы наши». — И. И.), одним только слухом руководствуемые, до художественной части музыки, то есть до Армонии?»³. При этом «Армонию» Н. А. Львов понимал не как общую «Согласованность», а как согласованное по вертикали одновременное звучание голосов. Это видно из рассуждения, с которого начинается трактат «О русском народном пении»: «Мелодия, будучи душа музыки (подобно как Рисунок в картине), состоит из звуков, когда оные, один за другим последуя, составляют приятную песнь.

В продолжении времени нужно показалось сим первым и одноцветным чертам голоса придать живости и силы: тогда ко всякому из тех же мелодических звуков прибавили еще по несколько других, которые, будучи произведены все вместе, содействием своим составили общий приятный звук, а сие назвали Армонией»⁴.

Итак, один из первых составителей песенных сборников считал, что гармония характерна для народного музыкального искусства; она имеет колористическое, а не формообразующее (мелодикообразующее) значение. Мелодия создавалась, по мнению Н. А. Львова, без участия гармонии: одноголосие возникло раньше многоголосия, и гармония присоединялась, прилагалась к мелодии. Причины «раскрашивания» мелодии теми, а не иными гармониями вскрыты не были. Вместе с тем, Н. А. Львов характеризовал способ образования вертикалей. Механическим прибавлением ко всякому из мелодических звуков по нескольку дру-

¹ Кулаковский Л. В. О русском народном многоголосии.—М.; Л., 1951.

² Евсеев С. В. Русская народная полифония.—М., 1960.

³ Львов—Прач. Собрание народных русских песен с их голосами.—М., 1955, с. 39.

⁴ Там же, с. 38.

гих объяснил он возникновение гармонического многоголосия. Сказалось воспитание на традициях, восходящих к системе Фукса («нота против ноты»), на традициях «генерал-баса».

Вскоре музыканты заметили, что формулировка Н. А. Львова не соответствует действительности. Они обратили внимание на то, что в песнях голоса часто сливаются в унисон.

Несовместимость теории, которой руководствовался в своих оценках собиратель, с фактами действительности привела некоторых музыкантов к полному непризнанию существования гармонии в народной песне. Но следовало ли выступать против гармонии вообще? Не вернее ли — лишь против прибавления «ко всякому мелодическому звуку нескольких других», то есть против специфической фактуры, унаследованной от генерал-баса, и против объяснений происхождения гармонии и ее взаимодействия с мелодией?

Одна из ранних характеристик русской народнопесенной гармонии помещена в корреспонденции, напечатанной в *«Neue Zeitschrift für Musik»* — журнале, который редактировался Р. Шуманом (1834). Ее автор, рассказывая о впечатлении, произведенном пением артели крестьян-отходников, работавших на строительстве Исаакиевского собора, вполне определенно отметил возникновение гармонических вертикалей в русской песне: «Каждый голос поет свою мелодию, все голоса фугообразно переплетаются, захватывая почти все тоны аккорда, но сохраняя свою мелодическую природу»¹. В этом описании важно, наряду с самим признанием гармонии, также и мельком отраженное отношение к ее роли в песне: гармония «регулирует», координирует одновременно звучащие разные линии.

Выдающийся музыкальный деятель прошлого века В. Ф. Одоевский не только говорил об «инстинктивной гармонизации» напевов народными исполнителями, признавая факт существования гармонии в русских песнях, но и подчеркивал ее своеобразие. Описывая удивительное искусство народного хора И. Е. Молчанова, В. Ф. Одоевский остановился на ее характеристике: «Весьма любопытен ход аккордов в этой инстинктивной гармонизации; разумеется, русское ухо не боится опасных ходов (*sehr gefährliche*

¹ Цит. по ст.: Гиппиус Е. В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII и начале XIX в., с. 91.

Gänge Альбрехтсбергера); посягает иногда и на последование чистых квint...»¹.

Точка зрения А. Н. Серова в отношении гармонии также, как и в отношении многоголосия, противоречива: «Совместная с данною мелодией гармония есть дело выработки западноевропейской, роскошь музыкальная, нашему народу почти чуждая»². «Почти чуждая» — значит не совсем! Значит в народных песнях гармония все-таки есть! Но, с другой стороны, А. Н. Серов акцентирует именно ее нетипичность для русской песни. И действительно, гармония, понимаемая как реальный аккорд, подставленный под «всякий звук мелодии», не характерна для народной песни, — он прав в этом. А. Н. Серов зафиксировал, отразил противоречие, но не смог найти его разрешения, так как не отделил друг от друга понятия аккорда и гармонии. Он не увидел, что реальный аккорд — это всего лишь одна из возможных фактурных форм проявления гармонии. О гармонии в одноголосии ни А. Н. Серов, ни его предшественники вопроса не ставили.

П. П. Сокальский и Г. А. Ларош, отрицающие многоголосие в русской народной песне, не признавали и народнопесенной гармонии.

П. П. Сокальский принципиально противопоставлял интервал гармонический и мелодический (терцию гармоническую и мелодическую)³; он не допускал возможности существования гармонии в одноголосии. Непризнание гармонии выражено им вполне определенно и в общей характеристике русской народной музыки: «...русская народная музыка представляет собою особый самобытный «музыкальный стиль» в истории музыки как искусства.

Этот стиль представляет полное отсутствие гармонии (разрядка моя, — И. И.), но зато гораздо более разнообразное применение принципов мелодии и ритма, чем стиль современной музыки»⁴.

Интересно то, что отрицая существование гармонии в русских народных песнях, П. П. Сокальский первым отметил естественность, гармоничность одновременного звучания разных музыкальных построений одной песни, соот-

¹ Одоевский В. Ф. Русская и так называемая общая музыка. — Музикально-литературное наследие. — М., 1956, с. 321.

² Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки. — Избр. ст. — М.; Л., 1950, т. 1, с. 100.

³ Сокальский П. П. Русская народная музыка. — Харьков, 1888, с. 136.

⁴ Сокальский П. П. Указ. соч., с. 192.

ветствующих полустишиям текста: «части напева находятся в столь тесной связи между собою, что нередко могут подставляться одна под другую, т. е. исполняться одновременно, причем является или канон или имитация, перенесение мотива на другую ступень, и т. п.»¹. Однако, наблюдая это явление, П. П. Сокальский не объяснил причин его возникновения.

Четко сформулировал свою точку зрения и Г. А. Ларош: «Мы никак не можем дать то же наименование (то есть назвать гармонией.—И. И.) случайным столкновением двух, трех и более фальшивых нот, случайно мелькающих в хоровом пении наших крестьян и на мгновение прерывающих однообразие унисона»²,— писал он в рецензии на сборник Н. Пальчикова. «Я готов допустить даже, что блазированный слух культурного человека находит известную прелесть в тех моментах сумбура, которые всплывают в наших хороводах, когда поют неодинаково, и которые затем поглощаются общим грандиозным унисоном. Но гармония тут ни при чем. Гармония есть дитя контрапункта, а контрапункт есть одновременное исполнение разных мелодий»³.

Наблюдения за гармонией в народной песне проводились музыкантами с вполне определенными практическими целями: применить выявленные в ходе изучения закономерности (приемы) народнопесенной гармонии при аранжировании напевов. Именно с проблемой обработки песен были связаны работы В. Одоевского, А. Серова, В. Прокунина, Ю. Мельгунова (а в более позднее время— исследования А. Д. Кастальского и В. Н. Трамбицкого). Такое направление теоретической мысли понятно: в многочисленных сборниках XIX века песни, гармонизованные различными авторами, сильноискажались. Попытки приспособить крестьянскую песню «к новым условиям бытования в городе», или—несколько позже—«стилизовать песенный материал»⁴ заканчивались неудачами. Русская песня теряла в них свою характерность. Необходимо было теоретическое обоснование путей освоения крестьянской песни, и естественно, что в таких условиях наблюдения над народной гар-

¹ Сокальский П. Указ. соч., с. 332.

² Ларош Г. А. Новый сборник русских народных мелодий.—Музикально-критические статьи.—Спб., 1894, с. 154.

³ Там же, с. 154.

⁴ По этому поводу см. кн.: Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века.—Л., 1968 (гл. «Культивирование народной песни в музыке города»).

монией выражались в форме более или менее развернутых нормативных по характеру учений, сводов правил по гармонизации. Так, В. Ф. Одоевский советовал аранжировщикам: «...чтобы напев не погиб в вашем сопровождении, ограничивайтесь в контрапункте единственно нотами, представлямыми вам тою погласицею, к которой принадлежит песня»¹. «Не было ли бы странно, даже бессмысленно употреблять септаккорд для сопровождения таких напевов, которые возникли гораздо прежде, нежели самий септаккорд был изобретен?»² — спрашивал ученый. В другой статье он как бы отвечал на этот вопрос: «Единственный способ не искажать наших старинных мелодий, это — сопровождать их только и единственно трезвучием, называвшимся у наших старинных дидаскалов (Шайдурова, Тихона Макарьевского, Александра Мезенца) триестествогласием, разумеется, не избегая обращений сего аккорда»³.

А. Н. Серов настаивал на необходимости придерживаться принципа диатонизма при гармонизации и «эскизности» в выявлении гармонической вертикали. Отзываясь о сборнике М. А. Балакирева, критик писал: «Будущие сборники русских песен, удержав принцип диатонизма и в аккомпанементе (если такой понадобится) и в многоголосной обработке (если в ней встретится потребность), оставят в стороне все «ухищрения музыкальной злобы», которыми г. Балакирев испестрил свой сборник так щедро и так некстати»⁴.

Приблизиться в обработках к стилю народных песен — вот задача, которую сознательно поставили, но долгое время не могли решить музыканты XIX столетия.

Метод выведения гармонии из хоровой ткани многоголосной песни, впервые подробно описанный Ю. Мельгуновым, в связи с данной проблемой можно расценивать как выдающееся достижение. Однако это достижение не было по-настоящему оценено современниками: о нем не говорили как об открытии. «В 1-м выпуске, — писал Ю. Мельгунов в 1884 году, возражая тем из музыкантов, которые не нашли в его публикации ничего примечательного, — совершенно новым должно было показаться появление вариантов песен, которые даже по мнению этих музыкантов признаны

¹ Одоевский В. Ф. Об исконной великорусской музыке. — Музикально-литературное наследие, с. 284.

² Там же, с. 285.

³ Одоевский В. Ф. Русская и так называемая общая музыка. — Музикально-литературное наследие, с. 379.

⁴ Серов А. Н. Указ. соч., с. 108.

«годными» для руководства в гармонизации¹. Он справедливо критиковал метод обработки, широко применявшийся его современниками: «Все авторы сборников берут лишь один голос мелодии и приделывают к нему аккорды по своему усмотрению, и никто не задает себе труда исследовать другие голоса, исполненные хором»².

Вместе с тем, Ю. Мельгунов обосновывал правильность своего метода, заявляя, что полученные с его помощью результаты проверены на практике — теория не противоречит практике народного пения: «Несмотря на то, что приложенные к песням варианты далеко не столь подробно записаны, как их видоизменяет народ, все-таки два-три голоса в состоянии определить не только лад, к которому принадлежит песня, но и гармонию ее настолько, что, применяя выясненные уже законы гармонии и сопоставляя данную песню с другими того же строя, можно безошибочно определить и передать ее гармонический характер. В верности полученной таким образом гармонизации легче всего убедиться, пригласив петь под такой аккомпанемент тех же лиц, с голосов которых мелодии записаны. Как бы певцы ни видоизменяли их, все-таки гармония остается не нарушенной и всякий раз приходится убеждаться, что народ строго, хотя и инстинктивно, придерживается гармонических законов избранного лада»³.

Собственно, часть первого практического использования метода, изложенного Ю. Мельгуновым, принадлежит В. Прокунину, который сам указал на это в пояснении к «Русским народным лирическим песням»⁴. Действительно, уже в собрании песен 1872—1873 гг., редактировавшемся П. И. Чайковским, можно найти несколько обработок, приближающихся к документальным записям народных песен с подголосками (см., например, песню «Горы вы мои, горы», № 65).

Но данный метод применим далеко не всегда. В. Прокунин, впервые обратившийся к нему, первый же увидел и определил границы его использования. В небольшом пояснении, помещенном в сборнике «Русские народные лирические песни», перед второй частью книги он писал: «Приступая к переложению нашего сборника, я решил держать-

¹ Мельгунов Ю. Н. О ритме и гармонии русских песен. — Труды музыкально-этнографической комиссии. — М., 1906, т. 1, с. 392.

² Там же, с. 393.

³ Мельгунов Ю. Н. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные. — М., 1879, вып. I, с. XVI.

⁴ Лопатин Н. М. и Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. — М., 1956, с. 263.

ся, до некоторой степени, приема, указанного Мельгуновым в объяснениях, приложенных им к его сборнику и состоящего в том, что лад и гармония песни должны быть выведены из записанных от хора подголосков, т. е. тех побочных мелодий, которыми поющие в хоре крестьяне сопровождают главную мелодию и которые весьма часто значительно разнятся от этой последней, хотя и сохраняют вполне ее характерные черты»¹. «Не подлежит сомнению — продолжал он, — что при гармонизации песен, записанных от хора, прием этот должен считаться наилучшим, так как гармонизатору остается только привести в порядок готовый уже материал, но прием этот не может быть применен в песнях одиночных, или хотя и хоровых, но записанных от одного певца»².

В. Прокунин считал, что не всегда можно сопоставлять для выведения гармонии и песни, имеющие разные места бытования: «...варианты различных местностей часто значительно разнятся друг от друга в построении мелодии; вариации же, делаемые при исполнении песни певцами, хотя и представляют отдельно взятые, прекрасные самостоятельные мелодии, при совместном исполнении легко могут дать невозможную какофонию и, вместо того, чтобы помочь делу, могут подчас лишь сбить с толку гармонизатора.

Таким образом, рекомендованный Мельгуновым способ далеко не всегда может быть применен на практике, и гармонизатор нередко может быть поставлен в необходимость обойтись, так сказать, собственными средствами и гармонизировать песню по аналогии с другими песнями»³. Автор должен воспользоваться средствами, которые максимально приближались бы к народным, но все-таки своими. Фактически так и получалось. Так, Ю. Н. Мельгунов отметил, что некоторые «песни гармонизованы без помощи варьирующих голосов», «по аналогии (разрядка моя. — И. И.) с предыдущими песнями подобного же строя»⁴. Такая позиция не исключала возможности ошибок аранжировщика, и обработки песен не всегда оказывались удовлетворительными (см., например, песню «Не шуми, мати, зеленая дубравушка» — № 58 из сборника Н. Лопатина и В. Прокунина «Русские народные лирические песни»). Это еще не была та народная гармония, которую зафиксировали в своих записях Е. Линева и А. Листопадов.

¹ Лопатин Н. М. и Прокунин В. П. Указ. соч., с. 263.

² Там же.

³ Там же, с. 264.

⁴ Мельгунов Ю. Н. Русские песни., с. XXV.

Публикации Линевой и Листопадова вышли в свет под характерными заголовками: песни «в народной гармонизации». В таких названиях выражалось желание противопоставить народную гармонию средствам и приемам профессиональных музыкантов.

Пути выявления народной гармонии у А. Листопадова и Е. Линевой оказались различными. А. М. Листопадов усовершенствовал метод Прокунина — Мельгунова. Он указывал, что «в данной песне вариации и подголоски, взятые вместе, образуют своеобразную народную гармонию, основанную не на аккордовой системе западной музыки, требующей гармонической терции (по-видимому, А. М. Листопадов имел в виду аккорды доминантовой группы в мажоре. — И. И.), отсутствия параллельных квинт, октав и иных приемов, но на голосоведении и свойственных ему приемах контрапунктического характера.

В народном хоровом пении все голоса самостоятельны; не связанные чередованием аккордов (разрядка моя. — И. И.), все они принимают одинаковое участие в целом»¹. Таким образом, А. М. Листопадов признавал многоголосие, гармонию и, вместе с тем, прямо указывал на независимость мелодического развития от гармонии, то есть отрицал ее мелодикообразующую, вернее, мелодикорегулирующую функцию.

Как отмечалось выше, практический метод выявления гармонии, примененный А. М. Листопадовым, находится в русле, намеченном предшественниками. Однако собиратель развивает, совершенствует его, идет дальше. «Укладка напевов в ноты представляет собою гармоническое соединение вариаций напева, записанных не в разных песенных пунктах, а в одном месте и в один прием от песенников, составляющих одну партию. Гармонизация напева, записанного таким образом, является делом той партии песенников, которая исполняла его, и есть, следовательно, народная в собственном смысле.

Вся искусственность нашей укладки заключается только в известном комбинировании вариаций, которые в народном исполнении появляются не одновременно, как у нас, а по мере следования стихов песни. Основания для такого рода укладки мы видим в том соображении, что та или дру-

¹ Листопадов А. М. Народная казачья песня на Дону. Донская песенная экспедиция 1902—1903 гг. С приложением 14-ти песен в народной гармонизации и карты пути экспедиции. — Труды Музикально-этнографической комиссии. — М., 1906, т. 1, с. 179.

гая вариации не прикреплена к известному стиху, а появляется, так сказать, случайно, в зависимости от желания певца, его душевного расположения, музыкального воображения, состояния голосовых средств и других причин, так что, например, вариация, услышанная в данный момент при одном стихе, в другое время, при повторении песни, оказывается при другом.

Этот способ сводки вариаций напева в одно гармоническое целое употреблен нами с целью дать возможность исполнять песни хором в несколько — четыре, три и менее (№ 10) — голосов, и в настоящем виде представляет собою только опыт по отношению к дальнейшим работам в этом направлении¹.

Сопоставление вариантов песни, которыми являются куплеты (мелострофы), позволило намечать гармонию даже в некоторых одноголосных произведениях. Границы, некогда очерченные В. Прокуниным, были раздвинуты. Однако цель, ради которой А. Листопадов сопоставлял варианты песен, носила по-прежнему практический характер: все это собиратель делал для исполнения песен в многоголосном хоре, а не для изучения связи в развитии горизонтали и вертикали, не для установления законов развития музыкальной формы.

В записях Е. Линевой отразился иной подход к фиксации многоголосия и народной гармонии. Это была расшифровка фонограмм, иногда полная, иногда запечатлевавшая только важнейшие голоса народного хора (выборочный метод) без сводок вариантов, которые делали Н. Пальчиков, В. Прокунин, Ю. Мельгунов, А. Листопадов. Вместе с тем, собирательница предложила «метод сравнительного песноведения». Она стала сопоставлять варианты одной песни, записанные в разных местностях. Прежде всего ее интересовало сходство мелодий: «Мне казалось важным отметить устои мелодии, найти одинаковые звуки, которые повторялись бы правильно и одновременно, на тех же местах во всех вариантах»². Однако «повторений совершенно одинаковых, как бы закристаллизованных мелодических фигур, которые можно считать неотъемлемыми признаками данной песни, данного напева, нельзя найти»³. Е. Линева упрощает мелодии, снимает прихотливый мелодический орнамент.

¹ Листопадов А. М. Указ. соч., с. 191—192.

² Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. — М., 1909, вып. 2, с. VII.

³ Там же.

мент, — делает схемы и сопоставляет их. «При внимательном рассмотрении каждого такта 4-х вариантов на таблице I, — продолжает собирательница, — подсанных с этой целью один под другим, получается совершенно ясный вывод, что все эти такты не тождественны, а только сходны, соответственны, симметричны, и, несмотря на то, что различаются мелодическим рисунком, твердо держатся в границах лада и общего всем 4-м вариантам ритмического рисунка»¹.

Но не только мелодия и лад интересовали Е. Линеву. В таблице II, приведенной в рассматриваемой вступительной статье к сборнику, она подписывает под схематизированными вариантами анализируемой песни обозначения аккордов; она обращает внимание на выявление гармонии из сопоставленных вариантов песни, бытующих в отдаленных местностях: «Рассматривая варианты в такой простой (то есть схематизированной. — И. И.) форме, мы приходим к новому заключению, а именно к следующему: местами, на главных ударениях, а также на второстепенных, почему-либо отмеченных певцами, встречаются если не одинаковые звуки во всех вариантах, то элементы главных трезвучий лада — тонического, субдоминантового и доминантового. Звуки эти, составляющие элементы подразумеваемых аккордов, играют роль как бы точек опоры в мелодии. Это приключение в импровизациях народных певцов, не имеющих понятия о гармонии, элементов главных трезвучий, указывает на существование натуральной гармонии, служит, может быть, новым подтверждением теории верхних и нижних гармонических тонов (обертонаов и унтертонаов), которые слышатся в каждом полном, сильном звуке»².

Как раньше, так и в данном случае мы не разбираем попытки фольклористов с помощью теории акустики, или каким-либо иным способом, объяснить ладовую организацию и «присущую тому или иному ладу» аккордику и ее функциональность. Мы не характеризуем здесь теоретические системы, которыми пользовались фольклористы: в работах Ю. Мельгунова, например, нас интересует не объяснение минора как отраженного, «обращенного» мажора и не установление аналогий между II, натурального минора и D, мажора, а признание народнопесенной гармонии, анализ ее роли в песне, а также метод, на основе которого доказывается ее существование и выводится гармонизация напева.

Метод сравнительного песневедения, предложенный Е. Линевой, — еще один шаг в изучении народной песни, но для выяснения гармонии, свойственной народной песне,

¹ Линева Е. Указ. соч., с. VII.

² Там же, с. IX.

его все-таки приходится признать непригодным. Бытующие в разных местностях варианты песни, развивающей один и тот же сюжет, в музыкальном отношении часто настолько несходны, что их сравнение едва ли может быть плодотворным. Например, известная песня «Про татарский полон», записанная Н. А. Римским-Корсаковым, не только не похожа по мелодическим очертаниям на свой мезенский вариант, но, более того, развивается в ином ритме (несходен слоговой ритм) и в ином ладу (в одном случае переменный минор: фригийский лад сменяется дорийским, лежащим на большую секунду ниже; в другом — миксолидийский мажор временно уступает место дорийскому минору, расположенному квартой ниже). Нельзя не согласиться со справедливым предостережением В. Прокунина, что такой прием, «вместо того, чтобы помочь делу», может «подчас лишь сбить с толку гармонизатора»¹ и, добавим, исследователя.

Но если мысль Е. Линевой о сопоставлении разнообразных вариантов одной песни для выведения гармонии вызывает возражения, то сама идея об «элементах подразумеваемых аккордов», то есть о скрытой аккордике, представляется перспективной и заслуживает развития.

Труды В. Прокунина, Н. Пальчикова, Ю. Мельгунова, А. Листопадова, Е. Линевой и других собирателей и исследователей народной песни явились необходимой исторической предпосылкой для создания обобщающей работы, характеризующей специфику народной музыкальной системы. Новый этап связан с именем А. Д. Кастьского. Его сочинения «Особенности народно-русской музыкальной системы» и «Основы народного многоголосия», написанные в 1920-х годах нашего столетия, явились своеобразной энциклопедией гармонических оборотов, созвучий, аккордов, используемых в русских народных песнях. А. Д. Кастьский полнее, чем его предшественники, показал, что народное хоровое многоголосие, народная полифония — явление не случайное, а обладающее своими законами; что в народном многоголосии наблюдается не произвольное и не оправданное сочетание мелодических линий (голосов и подголосков), а согласованное, обусловленное самобытной гармонической системой.

А. Д. Кастьский не только отметил, что «к недоумению музыкантов и вопреки установленным догматам [...] подголоски (как и самые напевы) шли часто не туда и останавливались не там и не так, где и как установила ком-

¹ Лопатин Н. М. и Прокунин В. П. Указ. соч., с. 264.

позиторская практика»¹, но и описал типичные черты народного музыкального языка, многие «вольные» приемы народного голосоведения. Его работы имели прямую педагогическую направленность. Книга «Основы народного многоголосия», представляющая собой переработанный и дополненный вариант предшествовавшего ей сочинения «Особенности народно-русской музыкальной системы», задумана как учебник. Это своеобразный практический курс «народной гармонии». А. Д. Кастальский создал школу, и значение его в этом смысле трудно переоценить.

Вместе с тем, труды А. Д. Кастальского не свободны и от весьма существенных недостатков. Изучая народно-песенную гармонию, он не раскрыл подлинного ее значения для народной песни. В связи с этим необходимо уточнить мысль С. В. Евсеева, изложенную в учебнике «Русская народная полифония». Отмечая «ряд недочетов», свойственных трудам А. Д. Кастальского, С. В. Евсеев заявлял, что Кастальский переоценил роль гармонической вертикали для народно-подголосочной полифонии². Однако вернее другое: подробно осветив частные случаи проявления гармонии, А. Д. Кастальский упустил важное общее. В своих работах он рассмотрел и систематизировал огромное количество «необычных» и, вместе с тем, характерных для русской песни созвучий, аккордов, гармонических оборотов. Роль такой гармонической вертикали А. Д. Кастальский явно переоценил, и в этом прав С. В. Евсеев. Но А. Д. Кастальский не поставил вопроса о формообразующей функции гармонии; рассматривая частные случаи, он упустил из виду ту, истинно гармоническую, причину, которая приводит к возникновению этого множества гармонических интервалов, аккордов, оборотов. А. Д. Кастальский не поставил вопроса о связи гармонии и мелодической линии, о взаимообусловленности в их развитии и потому не дооценил роль гармонии.

В целом работы А. Д. Кастальского, как и работы его предшественников, носят утилитарный характер. Для него важно не выявление законов народной песни, а использование ее приемов в обработках, в творчестве. Жесткая нормативность, гармонический анализ исключительно многоголосия (опора в основном на многоголосные песни), недостаточное внимание к многочисленным образцам одноголос-

¹ Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы. — М.; Пг., 1923, с. 3.

² Евсеев С. В. Русская народная полифония. — М., 1960, с. 22 (пункт 4).

сия и связанное с этим отсутствие единого теоретического подхода к русской песне в целом — вот те недостатки теоретических сочинений А. Д. Кастанльского, которые заставили музыкантов искать иной путь в изучении народной песни.

В 20—30-е годы нашего столетия широко распространилась мысль о «раскрепощении» народнопесенной мелодии, освобождении ее от «пут гармонии». С одной стороны, эта мысль находилась в русле представлений, намеченных русскими музыкантами уже в XIX веке (начиная с А. Н. Соловьева). С другой, — она отразила увлечение линеарной концепцией Э. Курта. 20—30-е годы были тем временем, когда усваивались и применялись в анализе музыкальных произведений, и, в частности, народной песни теоретические положения швейцарского ученого. Именно тогда вошло в практику в русской музыкальной среде понятие «линеарность». Внимание исследователей-фольклористов в основном переключалось на изучение явлений линеарных: мелодики, полифонии и ладовой организации песен (при этом лад рассматривался только в мелодическом проявлении).

Наиболее активно и последовательно мысль о свободе мелодии от гармонии утверждал Б. В. Асафьев. Показательно, что она высказана и в примечании, касающемся русской песни, которое помещено в упомянутой книге самого Э. Курта (переводное издание). Б. В. Асафьев подчеркивает, что русская народная песня обладает «попевочно-подголосочной тканью», и в ней кинетическая энергия проявляется с большей силой, чем в классической музыке и «европейской песне»¹.

В других работах Асафьев описывает использование мелодических и полифонических приемов и не освещает применение гармонических. «Импровизация в песнетворчестве сводится, главным образом, к варьированию попевок или изобретению подголосков на основе имеющегося мелодического рисунка»² (разрядка моя. — И. И.). «Факт тот, что особенности народного голосоведения очень близко подводят наше сознание к тому же, к чему пришли и современная музыка и современная мысль о музыке, — к мелосу и его динамике и кинетике... Энергия мелоса оказалась богаче сковывающих ее вертикалей и будто бы расковывающих ее правил строгого стиля»³.

¹ Курт Э. Указ. соч., с. 43.

² Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — М.; Л., 1965, с. 109.

³ Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. — Л., 1968, с. 110.

К сожалению, не вполне ясно, считал ли сам Б. В. Асафьев, что всякая вертикаль сковывает развитие линии, или относил это лишь к аккордику, «навязанной» песням в обработках аранжировщиками. Кроме того, непонятно, как Б. В. Асафьев относился к образцам «народной гармонизации» песен, данным в сборниках А. Листопадова и Е. Линевой. Полагал ли он, что вертикали в песнях из этих сборников вовсе не гармоничны, не закономерны и случайно образовались в многоголосной мелодической ткани, и усматривал в песнях проявление «свободного» мелоса? Или все-таки считал, что и эти вертикали сковывают развитие линий? Или, наконец, в аккордике этих песен увидел те вертикали, которые не ограничивали развитие линий? Об этом не сказано. Вернее было бы утверждение, что сковывает мелодику не аккордика сама по себе, а несоответствие в развитии линии и сопровождающей ее гармонии. Ведь та же ситуация может возникнуть и в полифонической фактуре: несоответствие в развитии отдельных линий сковывает естественное развитие каждой из них. Поэтому нужно не подчеркивать свободу вертикали и горизонтали друг от друга, а искать законы их координации в развитии музыкальной формы.

Из рассуждений Б. В. Асафьева также не ясно: всякое ли «гармоническое чувство» находится в противоречии со складом русской песни, или только то, которое воспитывали в консерваториях в XIX веке и в начале XX столетия. Статья «О русском музыкальном фольклоре», в которой затронута эта проблема, не содержит четкого ответа. «Вспомним, какой вред нанесло целому ряду поколений русских композиторов, — пишет ученый, — искусственное взращивание — в годы юности, когда слух так чуток, — гармонического чувства и техники на абсолютно чуждой всему нашему народно-интонационному складу мелоса мелодике хоралов, да еще в ее сугубо отвлеченной «стерилизованной форме»!¹

Итак, Б. Асафьев нигде не говорит прямо о том, существует гармония в народной песне или нет, и одновременно всячески подчеркивает полифоническое, подголосочно-многоголосное строение русской песни. Он односторонне заостряет внимание на явлениях линеарных, в чем прямо следует за Э. Куртом.

В 30—40-е годы некоторые ученые выступили со статьями, содержащими полное отрицание народнопесенной гар-

¹ Глебов И. О русском музыкальном фольклоре. — В кн.: Советская музыка. — М., 1943, с. 26.

монии. «Склад русской народной подголосочной полифонии, — писал Е. В. Гиппиус, — отчетливо указывает на то, что это многоголосное искусство развило ся на почве высокой строго мелодической культуры «растягивания» слога Новгородской и Московской Руси, то есть на почве строго мелодического мышления вне гармонии и тактовой ритмики»¹. Предварительно показав, что многоголосие присуще русской песне, Е. В. Гиппиус говорит о ее «строго мелодическом складе [...] (мелодическом складе, мыслимом вне гармонии)»².

Труды Л. В. Кулаковского о русской народной песне в основном посвящены анализу линеарных явлений. Уже во второй половине 20-х годов появились его работы, в которых рассматривалось строение народных мелодий. В 1933 году вышла в свет статья, где был поставлен вопрос о методологии анализа мелодии³. Однако сочинением, в котором наиболее полно изложена концепция Л. В. Кулаковского, можно считать книгу «О русском народном многоголосии», опубликованную в начале 50-х годов. Не отрицая гармонии и называя при случае тот или иной аккорд или гармонический интервал, его намечающий⁴, автор обращает внимание читателя в основном на мелодические явления. Весь стиль русской песни он называет «мелодическим стилем». «Это не первобытная архаика и не какая-то гибридная форма, «помесь» полифонии с гомофонией. И это, наконец, отнюдь не «недоразвившаяся» форма полифонии. Наиболее характерный признак этого стиля состоит в том, что все голосоведение, усилия всех участников «песенной артели» направлены к одной цели: с максимальной яркостью развить мелодийно-песенный образ во всей его красоте, во всей полноте и яркости. Этот принцип настолько характерен и типичен для лучших образцов русского народного многоголосия, он привел к созданию таких изумительных, гениальных песен русского народа, что по всей справедливости стиль их следует выделить как самобытный, особенный, стиль мелодический.

Нетрудно, действительно, показать, что все основы народно-русского хорового пения прямо или косвенно содействуют торжеству мелодийности»⁵.

¹ Гиппиус Е. В. Указ. соч., с. 96.

² Там же, с. 101.

³ Кулаковский Л. В. О методологии анализа народной мелодии. — Сов. музыка, 1933, № 1.

⁴ Кулаковский Л. В. О русском народном многоголосии. — М.; Л., 1951 (см. например, с. 44—45).

⁵ Там же, с. 87.

Автор показал и отличия русского народного многоголосия («мелодического стиля») от академической хоровой гомофонии и полифонии. Несходство с гомофонным стилем Л. В. Кулаковский видит в мелодической полноценности и выразительности всех голосов поющей артели (на что в свое время указывал Ю. Н. Мельгунов): «...Нивелировка отдельного голоса каждого певца в общем звучании есть логическое развитие того, что заложено уже в самом голосоведении гомофонного стиля. Общеизвестно, что это голосоведение допускает мелодическую бесцветность, даже бесодержательность почти всех голосов, за исключением основного, ведущего мелодию: свое значение они приобретают только в гармоническом плане. Несомненно, в этом коренится и своеобразный «инструментализм» таких голосов, их безразличное отношение к слову. Очевидно ведь, что при мелодической бесодержательности какого-либо голоса исполнитель уже не сможет одухотворить соответствующие слова.

Именно в этой плоскости наиболее отчетливо различие между стилем хоровой гомофонии и стилем русского народного многоголосия. Мелодическая осмысленность каждого голоса, ведущего свой вариант общего музыкального образа, — закономерно порождает творческий ансамбль, художественно описанный Линевой, совсем иной, чем ансамбль гомофонного хора¹.

Однако, если Ю. Н. Мельгунов пытался связать этот мелодизм с гармонией, которая возникает в народной песне, то Л. В. Кулаковский противопоставляет их. «Прямыми следствием этих тенденций народного хора (то есть преодоления «бессодержательности» сопровождающих голосов. — И. И.), — пишет исследователь, — является и особая роль в нем мелодического начала: мелодия, являющаяся естественным выражением осмысленности партии каждого певца, царствует в народно-русском хоре. Именно поэтому народные певцы, не имея музыкального образования, не зная нот, сумели выработать удивительно тонкие, стильные и чуткие приемы подчеркивания одним голосом других. В то же время хоровая гомофония, разрабатываемая множеством теоретиков, обратила все внимание на развитие гармонии, созвучия, но оказалась неспособной выработать правила гармонизации, которые учитывали бы выразительность мелодии, ее индивидуальность, ее характерность»².

¹ Кулаковский Л. В. Указ. соч., с. 17.

² Там же.

«Гомофония» оказалась неспособной выработать правила «гармонизации». Это верно для этапа, который характеризует Л. В. Кулаковский. Действительно, теоретиками не была раскрыта роль гармонии в формировании линий, понимание которой помогло бы в создании норм обработки народных песен. Однако Л. В. Кулаковский считает «гомофонию» (а с ней и гармоническую концепцию) в принципе неспособной найти и обосновать такие правила. В связи с этим и в своих работах он останавливается в основном на исследовании линеарных моментов. В книге о народном многоголосии он нигде не рассматривает гармонию как важный фактор, регламентирующий развитие песни.

Именно поэтому музыковеду не удается объяснить причину, в силу которой в народных песнях возникает так называемое «двуухфазное изложение» мелодии, образующееся в случае, когда одноголосная мелодия, состоящая из ряда следующих одна за другой фраз, исполняется двухголосно путем объединения этих отдельных построений в одновременном звучании. (Каждая из мелодических фраз представляет собой фазу мелодического движения; совместное их звучание и есть то, что Л. В. Кулаковский называет «двуухфазным изложением». Эта двухфазность напоминает ту сочетаемость построений народной песни — канон и имитация, — о которой говорил П. П. Сокальский.)

«Терцовые отношения голосов, октавные расхождения в конце фраз только отчасти объясняют это интересное явление¹, — пишет автор, еще раз подчеркивая невозможность через гармонические характеристики раскрыть существо явления. Но музыковед не объясняет его и через анализ мелодического движения, так как не может найти причину, в силу которой в определенных разделах напева появляются те, а не иные звуки. Обусловливать же выбор звуков только задачами развития образов, как предлагает Л. В. Кулаковский в статье, посвященной методологии анализа народной мелодии, — значит ничего не говорить по существу об организации музыкального процесса (вопрос задается в одной плоскости, а ответ находится в другой).

Недооценка роли гармонии в становлении музыкальной формы не мешала исследователю делать в своих работах замечания о выразительности и «целесообразности использования» того или иного созвучия или аккорда. Более того, Л. В. Кулаковский, критикуя теоретические сочинения

¹ Кулаковский Л. В. Указ. соч., с. 53.

А. Д. Кастальского и отмечая «случайность» многих приведенных им оборотов, выдвигает свой метод отбора «типичных» для народной песни гармонических элементов: «...Говорить о «типичности» для народного многоголосия того или иного оборота, созвучия можно лишь в том случае, если данный прием утвержден в многократном куплетном варьировании. Случайно взятое созвучие или оборот из одного куплета ничего не доказывает. Таким образом, например, типичность собранных А. Кастальским «народных оборотов» и приемов следует признать недостоверной, поскольку композитор не применял необходимой проверки — сравнения куплетных вариаций¹. Замечание справедливо, но, к сожалению, предложенный Л. В. Кулаковским и в этой поздней работе метод ничего не дает для решения проблемы о роли гармонии в народной песне. Установив с помощью такого способа верные и «истинно типичные» последования, свойственные народной песне, исследователь придет фактически к тому же своду оборотов и правил, к которому пришел в свое время А. Д. Кастальский, только в проверенном и, вероятно, сокращенном варианте.

Несмотря на укоренившуюся недооценку гармонического фактора в народной песне, не все музыковеды отказались от его изучения, и, конечно, авторы тех немногочисленных работ, которые были посвящены этой проблематике, попытались объединить учение о гармонии, утратившее для многих музыкантов интерес, со злободневной и увлекавшей общественность линейной концепцией. Гармония объяснялась ими как явление, возникшее в недрах полифонии и подчиненное ей, производное от нее. В таком аспекте гармония рассмотрена, например, в статье В. Трамбицкого «Полифоническая основа русской песенной гармонии². Уже из названия видно — автор придерживается той справедливой мысли, что линейное и гармоническое начала тесно связаны в русской песне. Однако основная, ведущая роль, по его мнению, принадлежит полифонии³. Гармония

¹ Кулаковский Л. В. Песня, ее язык, структура, судьбы. — М., 1962, с. 123.

² См. кн.: Советская музыка. Теоретические и критические статьи. — М., 1954, с. 146—207. В 1981 году издательством «Советский композитор» выпущена книга В. Трамбицкого «Гармония русской песни», которая не могла быть учтена в пору написания настоящей работы. В ней мы находим подтверждение и развитие позиций, ранее высказывавшихся В. Трамбицким и статьях.

³ С аналогичных позиций анализируется аккордика в учебнике С. В. Евсеева «Русская народная полифония» (М., 1960) и в работе С. С. Скребкова «Учебник полифонии» (М., 1965).

представляется как закономерный, но все-таки частный случай, возникающий в результате одновременного сочетания двух или нескольких линий.

Свою задачу исследователь сводит к тому, чтобы описать и систематизировать эти гармонические «случаи». Цели, которые ставит в работе В. Трамбицкий, находятся, в основном, в русле, определенном в трудах А. Д. Кастальского. Сам автор признает, что изложенные им наблюдения «во многом опираются на сложившиеся, частью общепризнанные положения»¹. Многие из тех проблем, которые намечает для будущих исследований В. Трамбицкий, уже достаточно полно были раскрыты А. Д. Кастальским. «В области русской гармонии, — пишет В. Трамбицкий, — ждет своих исследователей весьма широкий круг вопросов: природа песенного многоголосия, особенности строения народнопесенной аккордики, национальные закономерности гармонических связей, новые явления в голосоведении, самобытные структуры каденций, неизученные гармонические системы народных ладов, гармонический склад современной народной песни, проблемы гармонии в русской советской музыке и многое другое»² (в цитате мною выделены темы, основательно раскрыты А. Д. Кастальским).

Некоторые современные музыковеды, в силу необходимости обращаясь к народной песне в своих работах, нередко называли образующиеся в многоголосии или в мелодическом движении аккорды, но это было всего лишь признание народнопесенной гармонии, подтверждение факта, что она существует (в последнее время и такие подтверждения стали редкостью, в связи с чем приобрели особую ценность), но не объяснение ее роли в песне. Так, в книге «Камаринская М. И. Глинки и ее традиции в русской музыке» В. А. Цуккерман, анализируя мелодические варианты свадебной песни, пишет о «самобытно-народном окончании на минорном трезвучии III ступени»³ мелодии, разработанной М. И. Глинкой. Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман в учебнике по анализу музыкальных произведений, разбирая одноголосные песни «Эко сердце» и «Про татарский полон», вполне определенно говорят об аккордике и ее функциональности. «В мелодии (песня «Эко сердце». — И. И.) беспрестанно слышатся интонации секстового объема *a* — *f*.

¹ Трамбицкий В. Указ. соч., с. 148.

² Там же, с. 147.

³ Цуккерман В. А. Камаринская М. И. Глинки и ее традиции в русской музыке. — М., 1957, с. 32.

В них разнообразно обыгрывается минорное тоническое трезвучие с секстой. Всего лишь один раз (такт 2) слышим мы непосредственный ход на сексту, но зато повсюду звучат интонации, образованные секстовыми рамками — то в сочетании терцового и квартового хода вверх (как VI₆ и как IV₆), то в обратном направлении — как плавные, целиком или отчасти поступенные движения»¹. «Функциональная окраска «суммарной секстовости» почти везде в песне субдоминантовая. Неудивительно поэтому, что в мелодии большое значение имеют plagальные интонации»². В книге «О мелодии» Л. А. Мазель также отмечает, что аккордика проявляется в мелодии: «...Опора мелодии на звуки мажорного трезвучия встречается иногда и в пентатонных русских песнях...»³. «Повторный двутакт (в одноголосной песне «Эко сердце». — И. И.) представляет ясный минорный plagальный каданс (субдоминанта — тоника)...»⁴.

Опираясь на ладовую концепцию Ю. Н. Тюлина, изложенную в «Учении о гармонии», и, в частности, руководствуясь принципом образования ладов вследствие «мелизматического обрастания тонов лада»⁵ (опорных тонов), Л. А. Мазель объясняет терцовое строение аккордики и указывает на мелодическую предпосылку возникновения ее терцовой структуры. Это чрезвычайно важная мысль о родстве аккордики (вертикали) и мелодии (горизонтали). «Система устоев и неустоев в народной мелодике основана, по-видимому, прежде всего на секундовых, то есть собственно мелодических связях: с глубокой древности одна из двух смежных ступеней обычно трактуется как устой, другая — как неустой, «опевающий» смежный с ним устой и к нему тяготеющий. Отсюда, естественно, вытекает, что при кристаллизации ладовой системы звуки, отстоящие друг от друга на четное число ступеней (например, расположенные через ступень), легко могут приобрести одну и ту же функцию (в смысле устойчивости или неустойчивости), а звуки, отстоящие на нечетное число ступеней, — разные функции. Иначе говоря, в гамме лада устои и неустои имеют тенденцию чередоваться, то есть располагаться по терциям, и здесь, возможно, лежит одна из важнейших предпосылок — мелодическая предпосылка — возникновения в

¹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967, с. 663.

² Там же, с. 664.

³ Мазель Л. А. О мелодии. — М., 1952, с. 55.

⁴ Там же, с. 185.

⁵ Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии, с. 89—92.

дальнейшем терцовой структуры аккорда как представителя одной ладогармонической функции¹.

Более того, при анализе народных песен и их отдельных построений, соответствующих «волне ладового и ритмического дыхания», Л. А. Мазель фактически называет скрытую, рассредоточенную в мелодии гармонию. Но ее регламентирующую роль в музыкальной форме он не вскрывает.

В 1959 году вышла в свет статья Ю. Н. Тюлина «О зарождении и развитии гармонии в народной музыке». В ней автор обоснованно выступил против тезиса Б. В. Асафьева, утверждавшего, что гармония зародилась и вызрела в практике раннесредневековой профессиональной полифонической музыки. Развивая свою мысль, Ю. Н. Тюлин привел, в частности, большое количество образцов народных песен, в которых мелодия обрисовывает трезвучия². Эти примеры служат подтверждением положения о том, что «в ладах народной музыки, основанных прежде всего на мелодической взаимосвязи тонов, заложены и гармонические соотношения — интервально-консонирующие, способствующие образованию трезвучий, и функциональные — автентические и plagальные»³. По существу, здесь доказано, что мелодия обусловливает в своем развитии гармонию. В свою очередь отсюда следует, что народнопесенное одноголосие и многоголосие нельзя рассматривать как изолированные друг от друга явления музыкального фольклора, имеющие принципиально разную природу. Одноголосие и многоголосие объясняны единой теорией, и это особенно важно, так как именно ее отсутствие было одной из причин, которые привели к возникновению мысли о бесперспективности изучения гармонии в народной песне и к сосредоточению внимания только на мелодической и ладовой организации.

С убедительным доказательством того, что законы гармонии действуют в народной песне, выступила в 1961 году Т. Бершадская. В книге «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни», анализируя песни донских казаков, она подтвердила положения, сформулированные ранее Ю. Н. Тюлиным, и высказала ряд важных мыслей о роли гармонии в песне и о гармонической близости песен полифонического и аккордово-гармоническо-

¹ Мазель Л. А. Указ. соч., с. 60—61.

² Тюлин Ю. Н. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке. — В кн.: Вопросы теории музыки. — М., 1970, вып. 2, с. 13—14. Первую публикацию статьи см. в кн.: Очерки по теоретическому музыкознанию. — Л., 1959.

³ Там же, с. 12.

го склада. «Касаясь вопроса о роли гармонического начала в песнях полифонического склада, — писала Т. Бершадская, — следует отметить тенденцию голосов укладываться по вертикали в очень небольшой круг определенных созвучий. Созвучия эти тождественны тем, которые определяются в песнях аккордово-гармонического склада»¹.

Заслуживает внимания и попытка раскрыть связи линии и гармонии. «Созвучия встречаются на любых ступенях лада. Однако в первую очередь они образуются на опорных ступенях — на основной или побочной тониках, а также на побочных опорных тонах. Так как побочные тоники, равно как и опорные тоны других функций, как уже говорилось, располагаются чаще всего по тонам трихорда, то и наиболее закрепившиеся созвучия в каждом данном ладу располагаются на тонах трихорда. Напомним, что такое расположение опорных созвучий в известных случаях имеет место и в подголосочно-полифоническом складе. Но если в подголосочно-полифоническом складе они появляются только в узловых моментах песни, как замена унисонов (например, в незавершающих кадансах), то в аккордово-гармоническом складе они постоянно встречаются в процессе развертывания песни. Следя друг за другом, они во многом определяют интонации отдельных голосов»². Унисоны заменяют в подголосочно-полифоническом складе трезвучия. В гармоническом складе аккорды определяют интонации отдельных голосов. Сопоставив эти две мысли, следует сделать вывод, что и в подголосочно-полифоническом складе интонации линий определены аккордикой, которая лишь не всегда присутствует, заменяется унисоном (и наоборот). Т. Бершадская подготавливает этот вывод, но не формулирует его.

Проблемы народнопесенной гармонии и ее взаимосвязи с мелодикой затронуты и в книге С. С. Григорьева «О мелодике Римского-Корсакова», вышедшей в свет в том же 1961 году. Автор делает вывод, что в русской народной песне гармония выполняет конструктивно-соподчиненную функцию резонатора. По его мысли, в русских песнях гармония намечается мелодическим движением, но не регламентирует его, то есть не выполняет мелодикообразующей роли (в противном случае нужно признать, что скрытая в мелодии гармония обладает определяющей функцией).

¹ Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни. — М., 1961, с. 139.

² Там же, с. 52—53.

«Мелодии пёсенного склада, — пишет С. С. Григорьев, — представляют собою образования, в которых определяющая функция принадлежит мелодическому, песенному началу, тогда как другие элементы, в первую очередь гармония и ритм, имеют соподчиненные функции»¹. Рассмотрев лирическую песню «Ах, ты, Ванька» и хороводную «Ай, во поле липонька», исследователь заметил, что «в обоих приведенных примерах, определяющая функция мелодического начала очень интенсивна. Этому способствуют многочисленные поступенные ходы (в первом из примеров они отчетливо обнаруживаются в плане не только явного, но и скрытого голосоведения), а также неравномерность распределения гармонически опорных звуков. Гармонии здесь принадлежит соподчиненная роль «резонатора», улавливаемого в звуковых следах гармонических опорных точек; ритм также никак не претендует на ведущее место в ансамбле элементов мелодии»².

В 1971 году вышла в свет работа автора этих строк, в которой на основе анализа бурлацких припевок было показано, что «идеальный» гармонический оборот (скрытая гармония), имеющий определенный ритмический рисунок, регламентирует развитие мелодических линий (выбор звуков в мелодии) и определяет конструкцию реально звучащих в припевках гармонических комплексов³. В 1972 году была напечатана статья, подтверждавшая этот вывод анализом русских песен иных жанров и заключавшая теоретическое обобщение фактов, полученных в процессе экспериментальной работы⁴. Методологически важно, что в этих работах высотные (мелодия, гармония) и ритмические параметры оказались рассмотренными в неразрывном единстве и так, что стало возможным увидеть совпадающие, гармонирующие фазы мелодико-гармонического процесса. Эта позиция будет обоснована и в настоящей книге.

В 1972 году было опубликовано очень интересное исследование М. Г. Харлапа «Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки»⁵. Излагая тео-

¹ Григорьев С. С. Указ. соч., с. 36.

² Там же, с. 38.

³ Истомин И. А. К вопросу о стиле бурлацких припевок. — Сов. музыка, 1971, № 10.

⁴ Истомин И. А. Закономерность распределения звуков и созвучий в музыкальной форме. — В кн.: Точные методы и музыкальное искусство. — Ростов-на-Дону, 1972.

⁵ Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. — В кн.: Ранние формы искусства. — М., 1972.

рию «интонационной стопы», автор тоже выявляет совпадающие, гармонирующие фазы музыкальной формы-процесса. Он выписывает схемы, напоминающие гармонические последования (см., например, анализ песен «Журавель» и «Ах, вы, сени»)¹. Эти последования всегда, по утверждению автора, включают дваозвучия («народных аккорда» по словам М. Г. Харлапа): с арсисом интонационной стопы совпадают звуки одного из них, а с тесисом — другие, образуя «звуковысотные рифмы». Несмотря на то, что в подобных схемах (последованиях) не отражен, не фиксирован ритм, протяженность «гармонирующих» элементов, нужно отметить, что М. Г. Харлап, фактически решая проблему взаимоотношений гармонии и мелодии, тоже рассматривает ладогармонические комплексы («народные аккорды») в неразрывной связи со временем: и хотя ритм представлен обобщенно через формулу интонационной стопы, связь время — высота здесь безусловно учтена. В основном же автор развивает учение о ладе: в статье М. Г. Харлапа ладовый аспект подчеркнут акцентами, возникающими в изложении. Так, он обращает внимание читателя на основной принцип ладового строения русской народной музыки — «на принцип терцового параллелизма»: последний «заключается в том, что звук, отстоящий от данного звука на секунду (большую или малую), противоположен ему по функции, а отстоящий на терцию (то есть на секунду от секунды и, следовательно, противоположный противоположному, «перпендикуляр» от «перпендикуляра») — несет ту же функцию, параллелен»². Но важно и то, что М. Г. Харлап рассматривает как ладовое явление и гармонию. Опираясь на анализ песен, опубликованных в классических сборниках, и на развивающие теоретические положения, он делает вывод, что «в основном слое русского многоголосия [...] господствует правило, известное по традиционным учебникам гармонии: аккорды строятся по терциям»³. Для нас важно это рассуждение о строении гармонических комплексов, характерных для русской песни. Но возражение вызывает другое: утверждение о количестве гармонических единиц, входящих в русскую народную музыкальную систему, — утверждение, возникающее в результате обобщения данных, полученных в процессе анализа интонационных стоп (к сожалению, это утверждение вытекает из метода исследования, порождается им как

¹ Харлап М. Указ. соч., с. 257—258.

² Там же, с. 258.

³ Там же, с. 260.

следствие). М. Г. Харлап пишет, что «одно из главных отличий народной музыкальной системы от гармонического мышления нового времени заключается в том, что в ней не три, а две основных функции и поэтому нет тонального центра»¹. Действительно, те примеры, которые анализирует автор, включают по два «аккорда». Однако строение многих традиционных русских народных песен противоречит этому выводу (см. примеры № 37, 38—41, 43—44, 46—50, 69, 70, 71, 72, 86 настоящего издания).

Кроме того, теория М. Г. Харлапа не объясняет и случаев модуляционности (хотя и не частых, но встречающихся в народных песнях), так как вся народная музыкальная система «свернута» на два «аккорда».

В 1972 году вышла в свет крупная работа Л. А. Мазеля «Проблемы классической гармонии». Позиция этого ученого в отношении народнопесенной гармонии освещалась раньше. Здесь же можно еще отметить, что в книге получила дальнейшее развитие теория терцовой индукции, которая служит одним из интересных теоретических построений, обосновывающих главную роль терцового принципа в строении созвучий, и в частности — созвучий в народной музыке.

Затронуты проблемы народнопесенной гармонии и в книге Ю. Н. Холопова «Очерки современной гармонии»². Автор анализирует песню «Как за речкой». Исследователя интересует связь гармонии и мелодии. Очень важно, что он признает существование гармонии даже в одноголосных песнях. Вместе с тем, здесь нужно отметить, что фактически в поле зрения ученого попала лишь высотная организация музыкального процесса, рассматриваемая если и не в полной изоляции (отрыве) от временной (так как речь идет о мотивах — сходных построениях формы), то все-таки без учета ритма смен созвучий. Кроме того, при анализе песни выявлено лишь одно созвучие и представлено оно без ритмических характеристик: «...почти все построения опираются на звуки тонического септаккорда *fis* — (*a*) — *cis* — *e* — *fis*. В результате все (почти) мотивы движутся по одним и тем же ладовым колеям...»³, — пишет автор. В соответствии со своей исследовательской позицией, Ю. Н. Холопов выявляет «центральный элемент системы». Им оказывается созвучие, имеющее терцовую структуру. И это подтверждает мысль, что в качестве опорных в русских песнях выступают созвучия терцового строения.

¹ Харлап М. Указ. соч., с. 247.

² Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. — М., 1974.

³ Там же, с. 58—59.

В 1978 году вышла в свет книга Т. С. Бершадской «Лекции по гармонии», которая непосредственно не обращена на анализ функционирования гармонии в народной песне, но содержит ряд важных в методологическом отношении мыслей. Одной из интересующих нас в наибольшей степени является идея о том, что понятия «монодия», «гомофония», «полифония» относятся автором не к области фактуры, а к «складу», — в понимании Т. С. Бершадской, к «глубинному принципу организации музыкальной ткани, выражающему внутреннюю логику ее строения, ее структуру»¹. Из рассуждений автора следует, что «для подлинной монодии нетипично наличие каких бы то ни было, даже подразумеваемых вертикальных отношений»²; другими словами, — гармония не может существовать в монодической музыке. «Подлинно монодический склад предполагает «полномочность», функциональную автономию каждого единичного тона»³. Далее: «Монодический склад в своем чистом виде наиболее характерен для древнейших слоев музыкальной культуры. Если говорить о европейском музыкальном искусстве нашей эры, то монодичность более всего свойственна народной музыке (разрядка моя. — И. И.) и профессиональной музыке средневековья (псалмодии, грекорианский хорал, знаменные распевы и т. п.)»⁴. «На стыке монодии и полифонии стоит особый, промежуточный склад — гетерофония, широко распространенная форма многоголосия народной, а также современной профессиональной музыки. Гетерофония возникает в условиях одновременного интонирования одной и той же мелодии несколькими исполнителями, при котором сплошной унисон порой нарушается отдельными разветвлениями. Возникающее в момент этих разветвлений многоголосие носит несомненно полифонический характер, поскольку логика его происхождения принципиально горизонтальная. В то же время гетерофония в существе своем родственна монодии, поскольку эпизодические несовпадения голосов являются как бы непреднамеренными, порожденными «сиюминутно» возникшей импровизацией, без сознательного формирования вертикальных отношений...»⁵.

Гармония не свойственна, по мнению Т. С. Бершадской, подлинно монодийной и гетерофонной музыке. В связи с

¹ Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. — Л., 1978, с. 11.

² Там же, с. 14.

³ Там же, с. 15.

⁴ Там же.

⁵ Там же, с. 17.

тем, что произведения народной музыки (в частности, русской) в основном отнесены автором к монодии и гетерофонии («монодичность более всего свойственна народной музыке», «гетерофония, широко распространенная форма многоголосия народной [...] музыки»), нужно сделать вывод, что гармония чужда народной музыке (в частности, многим жанрам русского фольклора). Этот вывод противоречит той позиции, которую Т. С. Бершадская представляла в книге «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни».

Новый взгляд Т. С. Бершадской получил развитие в работах ее учеников. В диссертации Т. Н. Тимонен «Общие проблемы гармонической обработки народных напевов. Опыт композиторов Карелии» уже без обиняков утверждается, что в русской и карельской песне нет исконной гармонии. Вслед за Т. С. Бершадской, Т. Н. Тимонен рассматривает гармонию и мелодию в отрыве друг от друга и в противопоставлении. Более того, занимаемая Т. С. Бершадской и Т. Н. Тимонен исследовательская позиция заставляет их «разобщать» музыкальное время (ритм) и пространство (высотность), что закрывает теоретическую возможность обнаружить гармонирование фаз музыкального процесса и даже спасает этих ученых от созерцания факта подобной согласованности (гармонии). Однако необходимость использовать гармонический элемент в обработках народнопесенного материала заставляет Т. Н. Тимонен развивать представление Т. С. Бершадской о «монодийно-гармонической системе» (монодийно-гармонических ладах) — весьма противоречивом (недиалектически противоречивом) образовании: если бы Т. С. Бершадская не закрывала для монодийного склада возможность перехода при определенных обстоятельствах в гармонический склад (то есть, если бы, исходя из их глубинной общности, признавалась возможность смены фактуры), если бы она не говорила о гармонии и мелодии (о вертикали и горизонтали) как о взаимоисключающих, «непереходящих» друг в друга факторах, то понятие «монодийно-гармоническая система» (или точнее, мелодико-гармоническая система) было бы правомерным. Но при жесткой позиции Т. С. Бершадской, занятой при классификации складов, объединение монодических и гармонических ладов в единую систему образует странную теоретическую конструкцию.

В книге «Актуальные проблемы современной фольклористики», вышедшей из печати в 1980 году, проблема народнопесенной гармонии затрагивается в статьях Е. В. Гиппиуса, А. А. Горковенко и А. А. Банина.

Е. В. Гиппиус считает, что «компонентом, выпадающим из множества известных нам музыкальных систем народов мира, является гармония, что дает основание выделить целую категорию систем, в основе которых лежит гармонически неопосредованная мелодика»¹. В других обозначениях здесь выражена та же мысль, которую этот ученый высказывал в работах 40-х годов.

В статье А. А. Горковенко противопоставлены нормы профессиональной европейской музыки (мажоро-минорная система) и народнопесенной культуры (говорится, например, о необходимости терцовой структуры созвучий и т. п.). Вместе с тем, и это для нас главное, автор видит задачу претворения фольклорной традиции в профессиональной музыке национального характера через обобщение «творческого опыта народного гармонического мышления, выявление закономерностей народной гармонии, ее логики»². Народнопесенная гармония признается автором даже в музыке, по мнению многих исследователей, монодийной по своей природе (например, татарской).

В статье А. А. Банина, представляющей проект построения теории музыки устной традиции, в ряду, перечисляющем глубинные структуры различных компонентов музыкально-поэтического текста, которые должны быть отражены в теоретической концепции, назван «обобщенный гармонический оборот»³. А. А. Баниным признается факт существования гармонии в народной песне и подхватывается мысль об идеальном, обобщенном гармоническом последовании⁴. Тот факт, что подобная идея начинает «осваиваться» современными фольклористами, — свидетельство определенных сдвигов в их исследовательской позиции.

Итак, на основании анализа литературы можно сделать вывод, что дискуссия о народнопесенной гармонии еще не завершена, так же как не закончен спор о роли гармонии и мелодии в процессе музыкального формообразования.

¹ Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. — В кн.: Актуальные проблемы современной фольклористики. — Л., 1980, с. 33.

² Горковенко А. А. Музикальный язык фольклора как основа профессиональной музыкальной культуры. — В кн.: Актуальные проблемы современной фольклористики. — Л., 1980, с. 79.

³ Банин А. А. О теории музыки устной традиции. — В кн.: Актуальные проблемы современной фольклористики. — Л., 1980, с. 177.

⁴ См. с. 35 настоящей книги.



ГЛАВА

2

Матричный анализ произведений русской музыки устной традиции

Метод исследования

Исследование мелодико-гармонического строения русской народной песни и затем поиск закономерности распределения звуков в музыкальных формах требует проведения аналитической работы на широком материале. Для полного ответа на поставленный вопрос о названной закономерности требуется анализ произведений разных стилей и даже культур. Однако, прежде чем обратиться к изучению разнообразных музыкальных явлений, эту сложную задачу должно решить на сравнительно ограниченном музыкальном материале, наметив и обосновав метод подобных исследований.

В основе использованного в работе метода лежит наблюдение за «гармонированием», сочетаемостью построений музыкальной формы, вплоть до мельчайших структурных единиц музыкального текста (мотивов, фраз). Музыкальное произведение постепенно, последовательно «свертывается» в некий обобщенный комплекс, собирается «в гармошку». При этом ведется работа по принципу «челнока»: сравнение всех элементов музыкальной формы, спонтанно осуществляемое слушателем в процессе ее восприятия, выносится в план специальной аналитической процедуры. Ее результатом становится членение на сегменты (цезурность), возникающее на основе сходства (гармонирования) построений музыкальной формы. Эта сегментация — не предпосылка анализа, требуемая при машинном (кибернетическом) исследовании музыки, а его продукт. Собственно, этими особенностями аналитической процедуры и ее результатов определяется новизна позиции, развернутой в книге.

Возникновение предлагаемой методики анализа отчасти подготовлено трудами русских музыкантов. При ее созда-

нии учтены приемы, которыми пользовались для выявления народнопесенной гармонии В. П. Прокунин, Ю. Н. Мельгунов и А. М. Листопадов. Как отмечалось, первые из них предложили и обосновали целесообразность сопоставления вариантов песни (дубликатов), записанных от разных исполнителей. Собиратель казачьего музыкального фольклора свел воедино куплеты одного песенного варианта и получил удобный случай для выведения народной гармонии из единичной записи песни.

Кроме того, принят в расчет замечания музыкантов (П. П. Сокальский, Л. В. Кулаковский) о естественном, согласованном звучании в одновременности крупных построений одной песни — разделов, соответствующих полустишиям текста. (Согласованность звучания в одновременности более мелких построений песни выявлена этими учеными не была.)

Анализ трудовых припевок — начальный этап планомерного изучения музыкальной формы в обозначенном аспекте. Бурлацкие припевки избраны первыми для исследования не потому, что это колоритный, необычный и интересный материал, но, прежде всего, по той причине, что среди них, как ни в одном другом жанре музыки, встречаются одновременно и наиболее простые музыкальные организмы и относительно сложные, приближающиеся по своему строению и музыкальному содержанию к народным песням других видов, а через них и к произведениям профессионального музыкального творчества. На примере анализа припевок оказалось возможным проследить эволюцию от простейших музыкальных форм к более сложным, понять, каким образом элементарные построения преобразуются в развитые музыкальные конструкции.

Трудовые припевки представляют для намеченных целей наиболее удобный материал и потому, что заключения об их музыкальной организации выводятся с учетом различных дополнительных фактов и положений:

1) этнографических и историко-географических (миграция бурлаков);

2) технологических (зависимость строения припевки от рабочего процесса: связь ее ритма с ритмом рабочей операции);

3) семиотических (припевка как знак; структура этого знака);

4) филологических (строение стиха и содержание текстов);

5) эстетических (общий характер интонационной выразительности припевок).

Некоторые бурлацкие припевки состоят из двух, трех, четырех и большего числа команд¹. Следовательно, в припевках для показа гармонирования фрагментов мелодии оказалось возможным сравнение этих конструкций, а не только соотнесение вариантов припевки или «куплетов» одной из них.

При изучении русских песен других жанров (второй этап исследования) оказалось возможным, с той же целью по-следовательно «свертывая» песню, сопоставлять построения, соответствующие полустишию, колону или даже стопе текста, вернее, формуле слогового ритма. Однако в протяжных песнях, в тех случаях, когда подолгу распевается один слог (одна гласная) и стих как бы «застыл», гармоническое родство разделов песни будет выявляться путем по-следовательного сравнения и «свертывания» чисто музыкальных маломасштабных построений (фраз и мотивов). Собственно, такой же подход осуществлен и при анализе инструментальных произведений профессиональной музыки (третий этап исследования).

В соответствии с этим методом анализа в исследовании применена особая система записи песен: сходные построения выписаны одно под другим (ранжиром)². Такая система необходима, так как обычная запись создает трудности при группировке звуков в гармонические комплексы. Известно, что во всех мелодических интервалах, кроме секунды, намечается гармония. Они могут восприниматься до некоторой степени как гармонические из-за остаточного следа от первого звука. Так, мелодическая квarta $c-f$ может быть прочувствована как гармоническое единство (мелодический интервал превращен в гармонический). Однако нередки случаи, когда звуки c и f должны быть отнесены к разным гармониям (см. примеры 29—30, в которых первый из этих двух тонов, начинающих песню, входит в t_3 , а второй в VII_3 натурального минора). Ранжир позволяет четко определить, к какому созвучию относится тот или иной звук в сходных построениях.

¹ Командой мы считаем музыкальное построение, готовящее бурлацкую артель к совместному рабочему усилию или другому действию, чрезвычайно важному для работы (например, к вступлению хора, который после команды запевал исполнит команду артели, готовящую момент возникновения общего рабочего усилия — «рывка» или «тянка» и т. п.).

² Внешне она похожа на ту, которой в последнее время стали часто пользоваться фольклористы, но по существу она иная, так как ранжируются построения малого масштаба, которые не сравниваются фольклористами.

Итак, сопоставление малых построений, образующих музыкальную конструкцию, — основа предложенной методики. Эксперименты по соотнесению таких фрагментов дали основания для вывода, что мотивы (фразы) одной и той же припевки или песни естественно, гармонично сочетаются друг с другом, образуя терцовые созвучия — интервалы или аккорды. Таким образом они выявляют особую форму скрытого существования гармонии.

При таком методе анализа учитывается, что в русской народной песне основным принципом строения созвучий является терцовый¹. Следовательно, задача сводится к обнаружению терцовых конструкций, в связи с чем встает проблема различения аккордовых и неаккордовых звуков.

Аккордовыми считаются, как правило, опорные звуки, господствующие по метрическому положению и продолжительности или преобладающие численно в том или ином разделе напева и образующие вместе с другими тонами, звучащими одновременно с ними или замещающими их при повторениях песни, терцовые конструкции.

Как неаккордовые трактуются звуки той или иной гармонии, появляющиеся на слабой доле перед повторением этой же гармонии в качестве опоры, возникающей на сильном времени (следующего такта, полутакта и т. п.), — учитывается необходимость смены гармонии на более сильной доле.

Звуки принимаются за неаккордовые и в том случае, если они не совпадают с созвучием (аккордом), которое должно звучать в данное время в песне, или в данном «месте» песни. Причины такого «долженствования» («обязательности») станут ясными после анализа, который покажет, что в появлении аккордов возникает инерция, и за каждым из них закрепляется «место» (это «место» в некоторых случаях определяет и «окружение» — соседние элементы: «соседи» могут подсказать, какое созвучие должно находиться на расположеннем с ними рядом «пространстве»).

Неаккордовые звуки разных типов часто встречаются в русских народных песнях. И в одноголосии, и в хоровой

¹ Терцовый принцип признан господствующим в организации вертикали. Это вытекает и из анализа народных инструментальных наигрышней, в которых музыканты пользуются терцовыми созвучиями как основными, и из анализа гармонических явлений в песнях, где нередки цепи параллельных терций и секст, квинтовые опоры, трезвучия, септаккорды и их обращения. Кроме фактов из практики народного музцирования, роль терцового принципа может быть подтверждена и различными теоретическими построениями, например, упоминавшейся теорией «терцовой индукции» Л. А. Мазеля.

фактуре они нередко маскируют гармонический комплекс. Это положение о «затушевывании» или «нарушении» аккордов следует учитывать при дальнейшем анализе песен. Для подтверждения этой мысли целесообразно привести напев с инструментальным, явно гармоническим сопровождением. Именно в таких ансамблях наиболее отчетливо видно, как линия мелодии временами перечит гармонической схеме аккомпанемента, с которым она безусловно согласована.

«Воронежские страдания! Из фонотеки М. Пятницкого. Обработка Н. Котиковой.

Во 2-м такте (и в аналогичном ему шестом) певец использовал проходящий звук d^1 ; в партии сопровождения встретился вспомогательный d^2 , возникший на относительно сильном времени такта (в связи с разрешением в тон cis^2 он превратился в неприготовленное, так называемое «вспомогательное» задержание). В третьем такте (как и в седьмом) звук cis^1 задерживает появление звука h^m , а на последней восьмой возникает тон a^m , предвещающий появление в следующем такте тонической гармонии (предъем).

Описанный метод исследования позволил вскрыть такие связи элементов мелострофы народной песни, которые привели к рождению гипотезы о «свертываемости» всех без исключения музыкальных форм народной и профессиональной классической музыки на некие обобщенные мелодико-гармонические модели. Для теоретического обоснования этой гипотезы необходим анализ особых отношений мелодического и гармонического факторов в музыкальной форме. Ему будет посвящен следующий раздел второй главы.

Обоюдозависимость гармонических и мелодических факторов

Проблема обоюдозависимости мелодии и гармонии — новая для теории музыки (композиторы же на практике решали ее издавна). Теоретики доказали лишь обусловленность, с одной стороны, мелодии гармонией, а с другой — гармонии мелодией. Но обе эти системы связей рассматривались отдельно. Для характеристики «суммы» двух «обусловленностей» — обусловленности мелодии гармонией и, самостоятельно, гармонии мелодией — в русском музыкоznании использовался термин «взаимообусловленность». Однако представления, отражаемые этими терминами, вовсе не тождественны тому, что мы понимаем под словом «обоюдозависимость» (поэтому приходится вводить новый термин). Принципиальное различие между ними нетрудно увидеть, сравнив тип связей, которые рассматривались до сих пор, с предлагаемыми для анализа в настоящей работе. Фактически, изученными оказались взаимоотношения мелодии и гармонии, которые могут быть выражены следующими двумя схемами:

а) мелодия → гармония; б) гармония → мелодия.

В схеме «а» представлена ситуация, в которой мелодия обладает, по терминологии С. С. Григорьева, «конструктивно-определяющей» функцией, а гармония «соподчиненной». Подобное соотношение, по мнению ученых, характерно, в частности, для русских песен. Схема «б» отражает зависимость мелодии от гармонии: гармония наделена определяющей функцией и «создает» мелодию¹.

Как видно, в данных схемах нет обратной связи. Обоюдозависимость же предполагает ее. В схеме она естественно выражается двояконаправленной стрелой:

а) мелодия ↔ гармония; б) гармония ↔ мелодия.

Сформулировано это может быть следующим образом:

¹ Определяющая функция гармонии раскрыта С. С. Григорьевым в книге «О мелодике Римского-Корсакова» при анализе сочинений композитора. В позиции С. С. Григорьева как бы объединены теоретические положения и Руссо, и Рамо. Если Рамоставил вопрос об односторонней обусловленности мелодии гармонией, то противоположную, но тоже одностороннюю, связь защищали его оппоненты. Однако в обоих случаях не было речи об обоюдозависимости мелодии и гармонии.

Термин «взаимообусловленность» в трактовке Григорьева указывает на равную возможность мелодии и гармонии выступать то в главной, то в подчиненной роли, то есть выполнять определяющую конструктивную функцию *попеременно* (обе позиции совмещены).

а) мелодия намечает в своем движении и «создает» гармонию¹, а эта скрытая гармония в свою очередь обуславливает развитие мелодии²; или

б) гармония обусловливает развитие мелодии, которая более или менее полно выявляет в своем движении и воссоздает эту гармонию.

Фактически эти две схемы отражают одну и ту же замкнутую систему отношений мелодии и гармонии. Эти две схемы отличаются лишь тем, что имеют разные «точки отсчета», которые задаются реальной фактурной ситуацией. При подобных связях гармония и мелодия обладают не конструктивно-определяющей или конструктивно-соподчиненной, а совместно-определяющей, взаимоопределяющей конструктивной функцией.

Описываемый тип отношений мелодии и гармонии может быть рассмотрен лишь в системе, в которой высотная и времененная организация музыки осознаются в неразрывном единстве, — в системе ритм — высота (музыкальное время — пространство). Поэтому термин «гармония», приведенный в схемах, относится не к отдельному звуку, взятому или мыслимому «вне времени», а к ритмически оформленному в ряду других, или даже к последованию звуков, имеющих вполне определенные длительности.

Установка на анализ высотных и ритмических параметров в неразрывности, и ориентация не на звук, а на последование звуков — вот два принципиально важных момента, отличающих позицию автора в данной работе от тех оснований, которые были фундаментом для иного взгляда на связь линий и вертикали. Например, вне ритма рассматривается в наши дни проблема звукового тождества линии и звука при анализе современной музыки³.

Вопрос о единстве (тождестве) звукового состава вертикали и горизонтали связан с проблемами взаимообусловленности и обюдозависимости мелодии и гармонии (поэтому должен быть здесь затронут), но не равен ни одной из них уже по той причине, что Гармония — Соразмерность

¹ Нужно напомнить, что это не реальная, а идеальная гармония (см. с. 5—6).

² Это не исключает возможности возникновения сложной координации, которая описана С. С. Григорьевым в книге «О мелодике Римского-Корсакова». Фактически при сложной координации можно говорить о полигармонии.

³ См., например, статьи: Холопов Ю. Формообразующая роль современной гармонии. — Советская музыка, 1965, № 11; Денисов Э. Дodeкафония и проблемы современной композиторской техники. — В кн.: Музыка и современность. — М., 1969, вып. 6.

проявляется далеко не во всяком наборе звуков, то есть не во всяком единстве. Звуковой состав горизонтали и вертикали может быть общим, но при этом «несоразмерным», «негармоничным» (включающим гармонирующие и дисгармонирующие элементы одновременно). Наоборот, линия и вертикаль могут различаться по звуковому составу, но при этом гармонировать. В частности, в мелодиях народной и классической музыки далеко не всегда распевается весь аккорд; чаще наоборот — мелодия не затрагивает всех тонов звучащего с ней аккорда или последования аккордов и при сопоставлении сольных и гармонизованных одинаковых мелодических построений с особой определенностью обнаруживается несходство звукового состава линии и аккорда. Здесь нет заданности, жесткого требования использовать определенный набор звуков полностью либо в горизонтальной, либо в вертикальной проекции¹. Кроме того, из-за включения в линию неаккордовых звуков, мелодические построения развиваются на звукорядах, отличных от звукового состава сопровождающих вертикалей, а раз горизонталь и вертикаль не тождественны по звуковому составу и в этом смысле отчасти самостоятельны, они могут влиять друг на друга, то есть взаимодействовать на основе норм соразмерности (гармонии)².

Как мы уже говорили, в схемах, указывающих на обобщодавливаемость мелодии и гармонии, под «гармонией» подразумевается не отдельное созвучие, образованное соразмерными элементами, а их последование.

Подобные последования выявляются с полной определенностью при аналитической процедуре «свертывания» музыкальной формы. Но существуют они не только при подобном анализе, так как «свертывание» музыкального процесса (то есть сопоставление его фаз) спонтанно происходит в подсознании и при восприятии музыки. Эта не-произвольная работа опирается на аппарат памяти: каждый звучащий момент сопоставляется с уже отзвучавшими, но оставившими след (если бы такой работы не было,

¹ Именно такие рекомендации в отношении гармонизации народных мелодий распространены в наше время (см., например, работы 70—80-х годов Т. С. Бершадской, Т. Н. Тимонен, названные на с. 38—39).

² В противоположность этому при обсуждении проблемы о звуковом единстве вертикали и горизонтали в современной авангардистской музыке выясняется не их зависимость друг от друга, а лишь их предопределенность общим звукорядом, серией или ее сегментом. В этом случае горизонталь и вертикаль не могут влиять друг на друга, так как не содержат ничего, что могло бы изменить облик «партнера».

то слушатели не воспринимали бы повторов, формы, обра-за, смысла). Такие последования существуют на уровне сознания (подсознания) и потому их нужно считать «идеальными»¹.

Особые образования, обнаруживаемые при «свертывании» музыкальных произведений, приходится характеризовать с помощью понятия «гармонический оборот». Выведенное из суммы естественно сочетающихся, сопоставленных разделов музыкальной формы «обобщенное» последование созвучий действительно нельзя не считать гармоническим оборотом. Но это справедливо лишь с одной стороны. С другой, — его нельзя считать только гармоническим последованием, так как оно вбирает в себя «опорные» точки мелодии, принадлежащие разным fazам формы-процесса, и, более того, иногда прямо и целиком зависит только от мелодии (например, в одноголосных песнях). Учитывая двуосновность (мелодия и гармония) этих оборотов, следует считать, что они представляют мелодико-гармонические образования. Это особая мелодико-гармоническая характеристика музыкального процесса, музыкального времени-пространства. Однако из этого не следует, что линия приравнивается к аккорду. Это лишь обозначает, что гармония и мелодия не существуют в изоляции друг от друга и существуют в форме мелодико-гармонии. Формально же и в этих оборотах можно выделить, увидеть линии (в частности, мелодию) и аккордику (вертикальные образования).

Обобщенное (идеальное), возникающее при «свертывании» музыкальной формы, мелодико-гармоническое последование, в котором отражены возможности развития как линий, так и гармонической вертикали (то есть установлен регламент) и которое воспринимается как неделимое целое, как единая фаза мелодико-гармонического процесса,

¹ В связи с этим, здесь нужно привести замечание, высказанное Е. В. Назайкинским при обсуждении диссертации автора этой книги о том, что к элементам, образующим такие обороты, термины «аккорд», «созвучие», «последование аккордов» и т. п. применимы лишь отчасти, так как подобные «созвучия» не реальны, а идеальны по своей природе, хотя нередко в многоголосной фактуре музыкальных произведений реализуются полностью. Для краткости при анализе музыки мы будем пользоваться представленными здесь терминами, не оговаривая каждый раз, что элементы «скрытой» гармонии идеальны в философском смысле слова.

Напомним, что «аккорд», «последование аккордов», «идеальный аккорд», «оборот идеальной гармонии» — лишь формы проявления Гармонии — Соразмерности, и в работе все эти формы объединены понятием «гармония».

в исследовании будет называться оборотом-матрицей. Соответственно, метод исследования, направленный на их выявление, назван матричным анализом.

Термин «матрица» введен как развитие существующей аналогии музыкального произведения и живого организма¹.

Этот термин заимствован у микробиологов, которые в свою очередь взяли его у печатников (матрица — форма для получения стереотипов²). Утверждение мысли об определенном сходстве (аналогии) сравниваемых явлений не следует рассматривать как попытку их отождествления, выставления между ними знака равенства. Указание на сходство никак не означает, что музыкальному произведению приписываются специфические функции живого организма (обмен веществ, раздражимость, способность к размножению и т. п.). Вместе с тем, определенное сходство не может отрицаться из-за того, что музыкальное произведение не обладает названными функциями (в том случае, если бы они были, следовало бы говорить не об аналогии, а о прямом отнесении творений музыки в разряд живого)³. Говоря о различиях сравниваемых явлений, добавим, что для биолога «считывание матрицы» предполагает создание точной копии.

В музыкальных произведениях и, в частности, в русских народных песнях и припевках при повторениях (редупликациях) мелодико-гармонических построений наблюдается неполное воспроизведение звукий (аккордов): обороты-матрицы воспроизводятся фрагментарно⁴. Применительно к музыке вернее было бы говорить о последовании — русле музыкального процесса.

¹ Эта аналогия встречается в музыковедческой литературе как научно-теоретической, так и методико-педагогической направленности. См., например, статью В. А. Кирилловой «О ритме гармонических смен» (в кн.: Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. — М., 1967), а также работу Е. Орловой «К истории становления теории музыкальной формы» (Советская музыка, 1974, № 8), в которой автор цитирует рассуждение Б. Асафьева о том, что музыкальная форма — «звучашее вещество, претворенное человеческим сознанием в стройный организм». О гармоническом «генетическом коде» в последнее время стал говорить Ю. Н. Холопов (см. статью: Функциональный метод анализа современной гармонии. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. — М., 1978, вып. 2, с. 171, 177).

² Параллель с полиграфией подсказана автору этих строк А. П. Астаховым, старшим преподавателем кафедры гармонии и сольфеджио ГМПИ им. Гнесиных. Обороты-матрицы первоначально названы автором «обороты-режиссеры» и «обороты, регламентирующие развитие музыкальной формы», «гармонический стереотип», «штамп» (см., например, статью «К вопросу о стиле бурлацких припевок»).

³ Обо всем этом приходится писать подробно, так как рассматриваемая параллель вызвала возражения некоторых музыколов.

⁴ Как правило, звуки, дополняющие гармоническую вертикаль, присутствующие в напеве, но не появляющиеся в данном месте музыкальной формы, в обороте-матрице будут записываться нотами в скобках.

Тем не менее, оборот-матрица выступает как своеобразный музыкальный ген, в котором записана программа развития произведения. Если эта программа и не столь полная, как в биологическом гене, если и не определяет в полной мере индивидуальность музыкального организма, то все-таки нельзя не согласиться с тем, что самые важные характеристики музыкального произведения (время появления звуков определенной высоты и их соотношения) в этом генетическом коде заложены. Аналогия музыкального произведения с живым организмом укрепляется и в связи с тем, что оно, подобно живому организму, может быть осмыслено как результат развертывания одной структуры.

Термином «матрица» пользуются и математики, обозначая им таблицу определенным образом расположенных в виде прямоугольника каких-либо математических объектов. Ясно, что оборот-матрица и матрица-таблица — не одно и то же: первый — структурная единица, вторая — одна из возможных форм описания тех или иных явлений, в том числе музыкальных и, в частности, — последований идеальной гармонии¹. Об этом говорит и тот факт, что составление математических таблиц предпринималось музыкой до того, как были выявлены обороты-матрицы. Эти исследователи не рассматривали связи между временными и звуковысотными характеристиками музыкального процесса, столь важные при описании мелодико-гармонических оборотов: в одних случаях звуковысотный профиль и метроритмические конструкции кодировалась разобщенно; в других — метроритмическая организация не учитывалась вовсе².

В оборотах-матрицах мелодия и гармония (аккордики) обобщены и как бы неразделимы: с одной стороны, «опорные» звуки мелодии образуют созвучия, с другой, — «опорные» звуки определяются гармонией, которую в связи с такой ее ролью следует назвать генеральной. Соответственно и мелодико-гармонические обороты-матрицы можно называть оборотами генеральной гармонии³.

¹ Здесь подчеркнем, что музыку нельзя свести только к соотношениям, к числам; оторванная от звука, абстрагированная пропорциональность не может считаться музыкой (так как характерна не только для нее). Но возможно при этом, что продуктом музыкального творчества (произведением) является определенная, зафиксированная в каком-либо «материале» система связей элементов, реализованная в графическом варианте, предполагающем озвучивание (например, нотопись, или нечто иное — графики, таблицы и т. п.), в звучании (собственно музыка) или даже в мыслимом, «внутреннеслуховом» представлении.

² См. следующие работы: Гошовский В. Фольклор и кибернетика. — Советская музыка, 1964, № 2; Ройтерштейн М. В помощь ладовому анализу. — Советская музыка, 1966, № 8; Гошовский В. У истоков народной музыки славян. — М., 1971.

³ В работе используется синонимический ряд: «оборот-матрица», «идеальное мелодико-гармоническое последование», «оборот (последование) генеральной гармонии», «оборот, регламентирующий развитие линий и вертикалей», реже — это было в ранних работах — «оборот-режиссер». Все эти термины объединены понятием «оборот» (или «по-

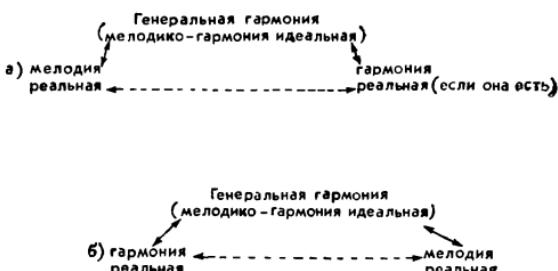
Реальная мелодия и реальная гармония есть конкретное, в каждом случае фактурно оформленное выражение этих идеальных мелодико-гармонических конструкций — оборотов генеральной гармонии. Следовательно, можно сказать, что реальные мелодия и гармония обусловливаются генеральной гармонией и взаимообусловливаются опосредованно через эту идеальную мелодико-гармонию.

В связи с этим, рассмотренную выше схему, отражающую обоюдозависимость мелодии и гармонии, необходимо уточнить:

а) реальная мелодия в своем движении намечает — «создает» идеальную мелодико-гармонию (генеральную гармонию), которая в свою очередь обусловливает развитие мелодии, а при появлении многоголосия определяет и реальные гармонические комплексы;

б) генеральная гармония (мелодико-гармония) обусловливает развитие реальной мелодии (и вместе с ней реальной гармонии), которая более или менее полно выявляет в своем движении и воссоздает эту идеальную гармонию.

«Новые», уточненные отношения мелодии и гармонии представлены в следующих схемах:



Эти схемы отличаются друг от друга тем, что первая из них (а) пригодна для характеристики как монодической, так и многоголосной фактуры, вторая (б) — для многоголосной фактуры, в которой обязательно присутствуют элементы реальной гармонии. Вместе с тем, тип отношений

следование). Понятие «генеральная гармония» шире понятия «оборот генеральной гармонии», с которым ассоциируется весь синонимический ряд: эти понятия находятся в отношениях, аналогичных паре «гармония — гармонический оборот». Гармонический оборот представляет в частном проявлении гармонию; оборот генеральной гармонии (оборот-матрица и т. д.) представляет в частном проявлении генеральную гармонию.

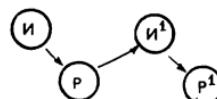
реального и идеального «пластов» в обоих случаях один и тот же: замысел (обобщенное представление — своеобразная порождающая модель) определяет реальное звучание, но, вместе с тем, оформляется в последнем и, для исследователя-наблюдателя, зависит от него¹. В творческом акте оборот-матрица выступает как «причина», а реальные гармония и мелодия — как «следствие»; в исследовательской ситуации наоборот — генеральная гармония оказывается «следствием», а реальные мелодия и гармония — «причиной». В случае с одноголосием для исследователя мелодия выступает как «причина», порождающая генеральную гармонию, а для народного певца мелодия — следствие генеральной гармонии. Для наблюдателя, учитывавшего творческую и исследовательскую позиции одновременно, эти гармония и мелодия представляются обьюдообусловливающими (обьюдозависимыми) факторами, как это отражено в приведенной системе: мелодия ↔ гармония².

¹ Результат реализации не адекватен идее-замыслу: в процессе импровизации идеальная мелодико-гармоническая конструкция может не материализоваться полностью. Исследователь же по звучащему материалу, воплотившему идеал фрагментарно, должен угадать (увидеть) замысел. Поэтому в определении замысла аналитиком (в выявлении оборотов-матриц) возможны неточности.

Замысел сочинителя и представление о нем, созданное исследователем, — не одно и то же. Однако, и то другое — обобщенное представление о песне, возникающее в процессе различной деятельности, а это позволяет как одному, так и другому быть трактованным (с указанными оговорками) как порождающаяся модель, то есть брать на себя одну и ту же функцию и, в некотором смысле, быть равнозначными.

² Схематически процесс создания и исследования песни и взаимоотношение идеального (И) и реального (Р) начал можно выразить следующей схемой (при этом И — замысел сочинения, И¹ — модель замысла, созданная исследователем, Р — песня, Р¹ — модель песни,

созданная по «рецепту» исследователя):



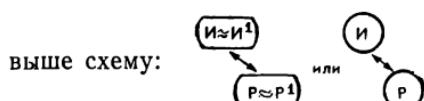
В возникших подсистемах «И→Р» и «И¹→Р¹» отношения идеального и реального подобны. Поэтому, чем ближе оказываются Р и Р¹, тем в большей степени И¹ соответствует И (совпадение песни и ее реальной модели свидетельствует о тождестве замысла и представления о нем). Другими словами, выстраивая на основе модели замысла И¹ модель действительности Р¹ и наблюдая ее соотношение с действительностью Р, мы приближаемся к пониманию самого замысла И; И¹ имеет тенденцию сравняться с И; следовательно, идеальная модель замысла может представлять его, так как в некотором смысле

При анализе данных схем становится понятным и то, что реальные гармония и мелодия не есть «причины» и «следствия» друг друга. Возникает лишь видимость их непосредственной взаимообусловленности, так как созвучия реальной гармонии нередко полностью совпадают с созвучиями идеальной (порождающей) мелодико-гармонии.

Эта самая «видимость» зависимости, и независимость в прямом смысле, реальных мелодий и гармоний друг от друга и породили дискуссию, длившуюся с эпохи Просвещения до нашего времени. Но за этой «видимостью» зависимости реальной мелодии от реальной гармонии стояла действительная обусловленность всего музыкального процесса идеальной мелодико-гармонией, обязательно включающей Соразмерность по вертикали, и поэтому в большей степени были правы музыканты, принявшие точку зрения выдающегося композитора Ж. Рамо, а не выдающегося философа (в первую очередь исследователя, мыслителя, а не композитора!) Ж. Ж. Руссо.

Итак, в строгом смысле слова, постановка вопросов о зависимости мелодии от гармонии, гармонии от мелодии и об их взаимообусловленности и обоюдозависимости не точна, если термин «гармония» сужить до значения «реальный аккорд», так как между мелодией и реальной гармонией нет прямых зависимостей. К сожалению, в теории музыки они рассматривались именно таким образом, и мы, включаясь в обсуждение этой проблемы, должны были проверить возможность такой прямой связи. Однако, если допустить существование идеальной гармонии, то нужно признать, что реальная мелодия и генеральная гармония в определенном смысле бесспорно обоюдозависимы. Безусловно же верно то, что первоначальное представление о музыкальной форме всегда имеет мелодико-гармоническую природу и мелодический и гармонический факторы существуют на уровне замысла всегда в неразрывном единстве, хотя в музыкальной ткани отдельного сочинения гармонический фак-

они равны: « $I \approx I^1$ ». А это дает основания упростить приведенную



Аналогично связаны и идеальная гармония и реальная мелодия в системе, представленной на с. 46: мелодия ↔ гармония.

тор может не получать воплощения чёре́з реальные аккордику или гармоническую интервалику.

О чём же говорит последование генеральной гармонии? Прежде всего, оно указывает на факт соразмерности, согласованности, гармоничности отдельных фаз музыкального процесса и на целостность музыкальной формы. Независимо от того, нравятся или нет эти обнаруживаемые в ходе исследования мелодико-гармонические обороты, соответствуют они сложившимся слуховым представлениям о «правильной» гармонизации того или иного мелодического построения или нет, они должны быть выявлены, так как объективно характеризуют отношения частей (фаз) в целом.

Целесообразно ли о подобных последованиях говорить, что они «гармонизуют» мелодию песни? Фигурально — да, но в прямом смысле, вероятно, нет, так как их назначение не в «раскрашивании» напева, а в выявлении соответствия составляющих его частей. В мелодико-гармонических оборотах представлена Гармония, а не «гармонизация», но гармонизуя напев, эту Соразмерность следует так или иначе учитывать¹. На наш взгляд, такая «природная» гармония обладает удивительной естественной, безыскусственной красотой (песни в сопровождении подобных последований, выписанных в оборотах-матрицах, напоминают звучание чарующих народных гусельных наигрышей).

От того, как выявляется оборот-матрица, зависят различия известных складов музыкального письма. Монодическая, подголосочная, полифоническая, аккордовая фактура — всего лишь разные формы его выражения; монодическая — максимально «фрагментарная»; аккордовая — наиболее «комплексная». Действительно, мелодия как ряд ритмически и ладово организованных разновысотных тонов и гармония как одновременное сочетание двух или нескольких звуков оказываются всего лишь разными фактурными формами проявления представленной в таком последовании обобщенной мелодико-гармонии.

В народнопесенном одноголосии звуки, составляющие тот или иной аккорд (созвучие) оборота-матрицы, при повторении песни или ее разделов могут заменять друг друга. В многоголосии такая же взаимозаменяемость распространяется и на гармонические интервалы, составляющие аккорд (созвучие). В подголосочной фактуре, в условиях импровизации, при повторениях куплетов нередко взаимоза-

¹ Об этом см. в главе III, с. 143—150.

Меняются аккорд и отдельный звук или аккорд и гармонический интервал. Действительно, если в каких-нибудь разделах песни — например, в сходных тактах первого и четвертого куплетов — прозвучало трезвучие $g - b - d$, а во втором и третьем, соответственно, терция $g - b$ и унисон $b - b$, то можно утверждать, что во всех четырех слушаях исполнители предполагали звучание наиболее полного комплекса — трезвучия $g - b - d$. Это утверждение основывается на том, что прошлый слуховой опыт как у исполнителей, так и у слушателей влияет на восприятие (закон апперцепции). Появление унисона, терции и трезвучия в другом порядке тоже не противоречит утверждению, что певцы представляют в данном месте формы аккорд. Песня исполнялась раньше не один раз, и певцы помнят и «слышат» аккорд полностью уже в первом куплете.

Итак, аккорд, интервал и унисон — взаимозаменяемые элементы. Собственно, в этом непостоянстве и «случайности» элементов, представляющих при редупликации матрицы тот или иной входящий в нее аккорд (созвучие), состоит специфика подголосочного склада.

Эти общие рассуждения о мобильности элементов музыкальной формы, образующих созвучия (аккорды) в обороте-матрице, необходимо проверить на конкретном примере. В качестве образца для анализа возьмем смоленскую лирическую песню «Я девчонка прекрасна»¹.

Я девчонка прекрасна. „Р.Н.П.С.О.“ № 44

2 1^й куплет

1. Я девчоночка прекрасна,

2^й куплет

2. Я вне счастье жить не стану,

1^й куплет

1. Ю, как быть, эй,

2^й куплет

2. Го-рю свое-му, эй,

Я девчонка прекрасна, за-ро-ди-ла-ся не-счастна, я не-
ту-жить-пла-вать перестану. Всё по-
зна-ю, как быть, эй, как в несчастье про-живть-
по несчастным словам

¹ Песня цитирована по изданию: Харьков В. И. Русские народные песни Смоленской области. — М., 1958, № 44. В паспортах приметров оно будет обозначаться шифром «Р.Н.П.С.О.».

При сравнении первого и второго куплетов видны замены:

- а) звуков одноголосной линии на гармонические интервалы (см. 1-е такты куплетов);
- б) гармонических интервалов на унисоны (см. 3-и такты);
- в) одних гармонических интервалов другими — родственными им по гармонии (см. 4-е такты);
- г) одного интервала двумя, более определенно очерчивающими гармонию (см. 5-е такты).

В профессиональной полифонии выявление гармонической вертикали проводится более последовательно, чем в гетерофонии (в подголосочном складе), но, так же как в ней и в монодии, — в принципе фрагментарно.

Из сказанного можно сделать вывод, что монодия, полифония (в том числе гетерофония) и гомофония различаются скорее по форме, чем по существу, так как все эти склады музыки «гармоничны»: в каждом из них так или иначе выявляется регламентирующий развитие всего музыкального организма мелодико-гармонический оборот-матрица.

Для подтверждения положения о том, что монодия и многоголосие (полифоническое и гетерофонное) «пронизаны» гармонией, можно сослаться на следующие примеры, помещенные в настоящем исследовании: № 73—77 (монодия), № 51—53 (гетерофония), № 37 (полифония).

Генеральная гармония объединяет все склады музыки, и это позволяет ставить вопрос о закономерности распределения звуков во времени обобщенно, не ограничивая круг исследуемых явлений произведениями одного фактурного типа.

В последовании аккордов (созвучий) образующие их тоны скоординированы между собой по горизонтали (времени) и вертикали (высоте). Поэтому мелодико-гармонический оборот-матрица может быть рассмотрен как мера музыкального времени-пространства. Однако оборот-матрицу не следует считать абсолютной единицей. Это мера каждого отдельного музыкального организма, и в каждом из них своя.

Ритм чередования звуков в линиях и созвучий во многом определяется ритмом чередования гармонических комплексов в матрице. В свою очередь последний не является имманентным законом музыки. В припевках он тесно связан с ритмом работы и зависящим от него ритмом произнесения слов команды, в плясовых песнях — с ритмом движений танцора и ритмом распевания стиха, в протяжных —

в основном, с ритмом «растягивания» слога¹. Эта «незамкнутость» музыки в себе самой позволяет устанавливать аналогии между ее развитием и ритмами окружающего мира и при восприятии невольно переводить музыкально-содержательный информационный поток в аспект содержания образного, идеиного и т. д.

Ритмическое соотношение созвучий в обороте-матрице может быть различным. Это служит одной из причин, которые приводят к возникновению несходных формул генеральной гармонии, а, следовательно, музыкальных произведений.

Темп смены гармонических комплексов в обороте-матрице обусловлен либо задачей общей выразительности (образной задачей), либо темпом какого-либо внемузыкального движения, с которым связано звучащее произведение. Он может зависеть от темпа ходьбы, танца и т. д. В припевках, например, он продиктован темпом работ: чем легче работа, тем короче должна быть команда и тем быстрее смена гармоний в обороте-матрице. Соотношения созвучий в последовании при этом не меняются. Структура устойчива. Увеличение и уменьшение протяженности команд при смене темпа работы достигается не за счет внутренней перестройки оборота-матрицы, изменения пропорций составляющих его элементов, а всего лишь за счет проведения команды как бы «в увеличении» или «в уменьшении». Замедление же гармонических смен в обороте, регламентирующим развитие музыкальной формы, является предпосылкой расцвечивания, «распевания» дляящихся аккордовых опорных звуков прилегающими неаккордовыми. Наоборот, ускоренный темп гармонических смен приводит к простоте мелодического узора. На примере бурлацких припевок можно проследить, как при увеличении темпа работ команды, как правило, упрощаются: снимаются мелодические орнаменты, в линиях остаются в основном только аккордовые звуки. В результате все это в свою очередь приводит к появлению аккордовой фактуры в многоголосии.

Последования генеральной гармонии выводятся из со-поставленных и сочетающихся построений музыкальной формы. Каждое из таких построений — фрагмент оборота-матрицы. В этих фрагментах идеальное гармоническое последование как бы редуплицируется. Весь музыкальный ор-

¹ В общем плане зависимость ритмов искусства от ритма трудовых процессов описана К. Бюхером в книге «Работа и ритм» (М., 1923).

ганизм предстает как ряд отпечатков с оборота-матрицы¹. Следовательно, время возникновения звуков и их выбор в отдельных построениях, составляющих музыкальное целое, и во всей форме регламентируется оборотом-матрицей. Это утверждение нужно проверить конкретным анализом сначала трудовых припевок, а затем песен других жанров.

Анализ трудовых припевок

Основная задача настоящего раздела работы — выявить в припевках объективно существующие в скрытом виде (невидимые) комплексы генеральной гармонии. Анализ вскрывает регламентирующую роль оборота-матрицы в развитии напева. Одновременно с этим выясняется определяющее значение голосов в формировании гармонии-созвучия (этот аспект является традиционным: вертикаль, как известно, возникает в результате взаимодействия мелодических линий) и в формировании последования созвучий реальной и скрытой гармонии.

Простейшие припевки, в которых оборот-матрица развертывается всего лишь один раз, в работе условно названы «одноматричными». Припевки, включающие двух- или трехразовое проведение оборота-матрицы соответственно получили наименования «двухматричных», «трехматричных», а далее «многоматричных».

Заключения о регламентирующей мелодико-гармонии в одноматричных припевках можно делать, пользуясь методом Прокунина — Мельгунова — Листопадова и методом Линевой. «Многоматричные» же припевки позволяют со-поставлять друг с другом команды и выявлять соответствующие им обороты-матрицы внутри одной припевки. Выписав команды, составляющие припевку, одну под другой, можно наблюдать так называемую «двухфазность» (термин Л. В. Кулаковского), и не только ее, но и, условно говоря, «многофазность». Эта «многофазность» является доказательством того, что мелодическое развитие команд скоординировано с ритмом смен гармоний и регламентируется последованием созвучий — оборотом-матрицей.

¹ Здесь не рассматривается возможность «выращивания» музыкального организма из двух, трех и т. д. различных оборотов-матриц. Такие формы будут описаны в аналитических разделах (см. с. 102—105, 108—110); представление о них будет включено в теоретические построения (с. 86).

Как вспомогательный в работе применен и метод «сравнительного песноведения», предложенный Е. Линевой. При анализе трудовых припевок он может быть использован с большим основанием, чем при изучении песен других жанров.

Сопоставление одноголосных и многоголосных припевок, сопровождавших ту или иную рабочую операцию, представляется возможным как для записей, сделанных в одном поселке (от одного бурлака, а затем от артели с его участием), так и для записей, выполненных в соседних селениях. Справедливое замечание В. П. Прокунина о том, что сравнение песен, бытующих в отдаленных районах, может скорее запутать музыканта, чем помочь ему при гармонизации и определении лада, не относится к припевкам. Трудовые припевки, собранные в соседних поселках и даже в пунктах, удаленных на большие расстояния по бассейну реки, отличаются друг от друга гораздо меньше, чем песни иных жанров, и это имеет свои причины. Во-первых, бурлаки много путешествовали и постоянно слышали, как поют в разных местах, что не могло не повлиять на склад их собственных трудовых припевок. Во-вторых, несмотря на то, что в артели сплавщиков чаще всего подряжались односельчане или жители окрестных деревень, бурлакам приходилось общаться с рабочими из разных мест и выучивать для артельного труда их припевки. Это относится как к сплавщикам, так и к бурлакам-лямочникам. Например, артели волжских тягачей судов формировались в городах и в них (в артели) попадали крестьяне многих среднерусских губерний, что создавало условия, способствовавшие образованию единого стиля музыкальных команд и возникновению припевок, близких по мелодике. Примечательно, что трудовые припевки сплавщиков с Вятки, Камы, Волги и их притоков составляют большинство и в записях, произведенных на Ангаре и Енисее. В 30-е годы XX века целые бригады сплавщиков отправлялись туда из Европейской части Союза. Это обстоятельство дает право сравнивать некоторые припевки, собранные на Ангаре, с вятскими вариантами и говорить об их мелодическом и ладовом единстве.

Анализируя припевки, нельзя забывать и о существовании сходных трудовых операций, имеющих непохожие названия и выполняемых в разное время и на разных участках сплава леса (например, «скатка бревна в воду», «зачистка» и «подкатывание бревна в ряд»)¹. Представляется естественным варианты команд, звучавших при таких работах, считать родственными друг другу (по крайней мере не отказываться от выяснения их общности).

Наконец, следует заметить, что иногда сплавщики пользовались припевками, организовывавшими «небурлацкие» виды труда. Так, близкие варианты известной песни «Как зоренька занялась», записанной Н. Пальчиковым от плотников, забивавших сваи, применялись сплавщиками при вытяжке плотов и при погрузке леса на членьях (см. примеры 23, 24). Поэтому для намеченных целей иногда вполне допустимо сравнение даже тех команд, которые сопровождали совсем разные рабочие операции.

Припевки сопровождали довольно широкий круг работ, а не только известную лямочную «подачу судов». Почти каждой трудовой операции соответствует своя особая припевка: «Каждому грузу — свой заговор», — гласит бурлацкая поговорка. У вятских, камских, ангарских

¹ См. таблицу, приведенную на с. 61.

и ёнисейских лёсоплавщиков сложилась развитая система музикальных команд. В следующей таблице названы работы и сопровождающие их припевки, а также даны тексты команд и краткие описания трудовых процессов.

| Название рабочей операции | Описание работ и примечания | Названия и тексты припевок |
|--|--|---|
| 1. а) «Скатка» | Бревна, сложенные в штабеля, по специальным настиям бурлаки баграми сталкивают в воду. | Ой, валым! ¹ Да раз ешё! <i>Вариант:</i> Еще катим! Ой, да катим! |
| б) «Зачистка» | Вид работы, аналогичный скатке: оставшиеся на берегах после сплава по весенней полой воде бревна сталкивают в реку. | |
| 2. Растиривание «заломов» | Затонувшее бревно («топляк»), из-за которого образовалось нагромождение бревен — «залом», десять-двадцать бурлаков вытаскивают с помощью веревки. | «Дубинушка» Хорошо наши берутся, На вершки веревки рвутся. Эй, дубинушка, ухнем! Эх, зеленая сама пойдёт! |
| 3. Погрузка леса или формирование «челеньев». (Челено — ячейка огромного плота, которую образуют связанные бревна) | Погрузка состоит из трех операций: а) с помощью багров конец бревна из воды выдергивается на «решетку» (решетка — нижний ряд членена), б) бревно подтаскивается к определенному для него месту — ряду, в) бревно подкатывается в ряд (подкатывание в ряд аналогично «скатке»). | a) Ра!. Раз ешё! б) «Короткий раз» О, ра! Раз ешё! в) Ох, подкатили! Ох, подвалили! |
| 4. Разворот членена | Бурлаки тянут канат и разворачивают членено на 90°, чтобы положить на нем поперек следующий ряд бревен. «Тянок» начинается с последним ударным слогом припевки. | О, ра!.. О, разом! О, ешё! |

¹ И здесь, и в других припевках момент действия совпадает со слогами, над которыми выставлен знак ударения.

| Название рабочей операции | Описание работ и примечания | Названия и тексты припевок |
|---|---|--|
| 5. Вытяжка пло-та, посудины, тяжелого челе-на | Взявшись за канат, бурлаки стаскивают с мелей или подводят друг к другу челенья, плоты, посудины (суда). Тяник начинается с последним ударным слогом команды. | «Долгий раз» Ой, ребятушки, раз-да! Ой, да раз ещё! |
| 6. Подтаскивание лотов к плоту | Зацепив канатом лот (лота — чугунные плиты, применявшиеся для управления плотами), бурлаки «крыжками» подтаскивают его к месту. | a) Ой, раз еще же! О, сильный раз ещё! б) Ой-то, еще ухнем! |
| 7. Поднимание «воробницы» и других тяже-стей на руках | Бурлаки опускали и поднимали якоря и лота с помощью ворота. Воробница — его часть. | О, молодцы, вздымем! <i>Вариант:</i> Еще вздымем! |
| 8. Гребля в «кос-ной» лодке или в барже-за-возне | В барже-завозне «завозили» на противоположный берег или на стрежень якорь, чтобы затем подтягивать к нему плот. Косная лодка — лодка, расшиная на 6—12 весел и предназначенная для переездов. Гребок веслами совпадал с сильными долями музыкальной формы. | «Косная припевка» Раз, первый! Раз, другой! Ухнем! Махнём! Грянем! Вот, еще! Ещё! |
| 9. «Добыча» яко-рей | Добывать якоря — значит поднимать их из воды, натягивая на специальный ворот канат, к которому пркреплен якорь. Поворот ручек ворота совпадает с восклицанием «ух». | Ой, да ух! Да еще ух! |
| 10. Разбивание плотов | Прибывший к месту назначения плот бурлаки расформировывают, сначала разбирая его на челенья, а затем сами челенья разбирая на отдельные бревна. Припевка сопровождает вторую из названных работ. | О, дернем раз ещё! Да раз ещё! <i>Вариант:</i> О, да дернем раз ещё! О, разик, ой, да ещё! |

Матричный анализ припевок можно проводить, не давая при этом функциональной характеристики аккордов, входящих в последования генеральной гармонии. Вместе с тем, в работе часто используются понятия «плагальный», «автентический» оборот. Обычно они трактуются широко: как plagальные понимаются последования и IV—I, и II—I; как автентические — и V—I, и VII—I. С позиций матричного метода такая оценка необязательна. Поэтому даже «неверное», по чьему-либо мнению, суждение о функциональной трактовке аккордов (созвучий) в обороте-матрице не дискредитирует самого существа выводов, сделанных на основе проведенного эксперимента.

Одноматричные припевки

Одноматричные припевки — простейшие музыкальные организмы. По продолжительности они напоминают отдельные фразы из музыкальных произведений. Как фразы они и неделимы на части (бесцезурны). Каждая такая припевка представляет единую фазу мелодико-гармонического развития (артельное пение бурлаков многоголосно, и гармония выявляется в хоровой ткани). Однако, в отличие от фразы — части музыкального целого, одноматричная припевка — автономная цельная и полная музыкальная композиция¹. Она может звучать как самостоятельное произведение музыкального «прикладного» искусства один раз и, выполнив свою организационную функцию, больше не повторяться.

Каково же строение подобных произведений? Каково в них соотношение гармонии и мелодии, и каковы их функции? Соответствует ли оно описанным выше теоретическим представлениям?

1. Для начала рассмотрим так называемый «короткий раз». Как одноголосные, так и многоголосные варианты этой припевки развиваются на основе некоего обобщенно-го мелодико-гармонического оборота. Его можно обнаружить, выписав эти музыкальные команды ранжиром.

¹ Более подробно о целесообразности использования термина «композиция» в отношении продуктов народного музыкального творчества см. на с. 91—93. Здесь же уместно сказать, что ритмически оформленные аккорды, входящие в обороты-матрицы, могут быть рассмотрены как единицы, компанией которых народные музыканты выстраивают припевку, то есть осуществляют композиторскую работу.

Какой бы из вариантов припевки мы ни взяли, в каждом из них основные, опорные звуки, важнейшие для развития линий, будут определены plagalным гармоническим последованием, приведенным в схеме (с другой стороны, линии определяют аккордiku последования генеральной гармонии, так как если в них совсем не появится тот или иной опорный тон, то аккордика изменится). В «коротком разе» матрица построена на двух созвучиях S_3 и T_{3_b} , связанных с метроритмом и формой характерным для бурлацких команд способом: субдоминантовое созвучие и специфический очень долгий предъем к тонике расположены на слабом времени музыкальной формы, а заключительная тоника всегда приходится на сильное время.

The musical score consists of 13 staves, labeled a through m, each representing a different vocal part or line. The staves are arranged in two columns: the left column contains staves a, b, c, d, and e; the right column contains staves f, g, h, i, j, k, l, m, and n. The music is in common time, with various key signatures (G major, C major, F major, B-flat major, E major, A major, D major, G major, C major, F major, B-flat major, E major, A major, D major). The lyrics are written below each staff, corresponding to the vocal parts. The score includes dynamic markings such as forte (f), piano (p), and accents. The vocal parts are primarily bass and tenor voices, with some soprano and alto parts interspersed. The overall structure is a repeating pattern of measures, with the final staff (n) labeled 'Оборот-матрица' (Turnaround-matrix).

3 *

Ой, да ух!

3 **

Да [ои] оий, е-шё!

Да [не] раз е-шё [да]!

a)

Ой, да ва-лим!

б)

Да раз ва-лим!

в)

Ой, да ка-тиш!

г)

Е-шё ка-тиш!

д)

Ой, да ва-ли!

е)

Ой, да ва-ли же!

Оборот - матрица

T S T T
(D→S)

Как это видно из примера, чаще всего «короткий раз» записан как трехтакт, так как по существу «трехдолен» (доли тактов, сами такты, длительность — протяженность — фаз мелодико-гармонического процесса или разделов формы — все это метроритмические единицы, но единицы разных масштабов, уровней; в силу их общности и возможно измерение больших из них меньшими и выражение одинакового типа соотношений на разных уровнях: при интенсивном орнаментировании аккордовой схемы «короткий раз» записывался как трехтакт, а в случаях со «скучным» мелодическим узором — как трехчетвертной однотакт с двудольным затахом) ¹.

2. Оборот-матрица другого простейшего музыкального организма — припевки «О, да еще ух!» — включает набор

¹ Детальный анализ припевок, осуществленный с разных сторон и направленный на выявление специфики данного жанра, содержится в следующих работах, к которым мы и отсылаем интересующегося этим читателя: Истомин И. К вопросу о стиле бурлакских припевок. — Советская музыка, 1971, № 10; Банин А. Трудовые артельные песни и припевки. — М., 1971; Истомин И. Закономерность распределения звуков в музыкальных формах (диссертация); Истомин И. К вопросу о ладовой организации трудовых припевок бурлаков. — В кн.: Вопросы музыковедения. Труды ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1972; Истомин И. Трудовые припевки плотовиков. — М., 1979.

аккордов, если и похожих по своим функциям на созвучия из последований, регламентирующего развитие «короткого раза», то данных в ином ритмическом оформлении.

4

a)

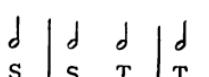
b)

5

Оборот - матрица

Здесь оборот генеральной гармонии занимает двутакт, он «двудолен»: в «легком» такте звучит Π_{S_5} , а в «тяжелом» — T_{S_5} .

3. Припевка «О, еще! Да раз еще!» отличается от приведенных выше потому, что в ее музыкальном «гене» закодирован новый тип связи созвучий (фактически тех же самых) с метроритмом:



5

a)

b)

6

Оборот - матрица

4. Непохожесть следующей музыкальной команды объясняется тем, что она развивается на основе не мажорного, как все предыдущие, а минорного plagального оборота матрицы. По существу, это минорный вариант первой припевки с тем же ритмом смены гармоний в матрице, но с иным выбором опорных тонов мелодии — ее вершин.

6

a) Ух, да е- щё!

b) Ух, да а!..

c) Ой, да е- щё!

d) Ой, да о!..

e) Ой, да е- щё!

f) Ох да! ой, да е- щё!

g) Ой, да е- щё!

h) Ой, да е- щё!

i) Ох, да!..

j) Ох, да!..

k) Е- щё ли!

Оборот-матрица

5. Последование гармоний, по составу созвучий и по выбору мелодических вершин близкое матрице первой из рассмотренных припевок, а по рисунку ритма гармонических смен обороту-матрице второй, регламентирует развитие следующей, в общем, новой команды.



Оборот - матрица



Одноматричные припевки, сопровождая и организуя трудовой процесс, могут многократно повторяться. При этом возникают «колонии» подобных простейших организмов, но не единая более сложная музыкальная система. Вместе с тем, внешне такая гирлянда команд напоминает циклы вариаций. С такими «цепочками», образованными одноматричными произведениями народной музыки, читатель может познакомиться, обратившись к сборникам, в которых публиковались трудовые припевки¹. В данной работе не стоит цель выявления и описания всех типов одноматричных форм. Здесь важно было показать, что отдельные мелодические линии (варианты припевок) в большей или меньшей степени обнаруживают в своем движении некое скрытое (свое для каждого типа припевок) «идеальное» гармоническое последование — «русло», по которому течет развитие мелодии и подголосков. Одни варианты припевок полнее в многоголосной фактуре или в одноголосном мелодическом рисунке очерчивают этот оборот генеральной гармонии, другие «говорят» о нем более скромно, но все находятся с ним в неразрывной связи.

Двухматричные припевки

В подобных музыкальных формах объединены две фазы мелодико-гармонического движения. В процессе анализа нужно установить, как соотнесены эти фазы: согласованы ли, гармонируют ли они?

1. Припевка «О, раз да еще!»

¹ В качестве примера на подобные «ложные» циклы-гирлянды назову номера из упомянутой книги А. Банина «Трудовые артельные песни и припевки» (№ 67, 68, 79, 82—85).

a)

О, раз да е- щё! Ра- зо- чек и раз да е- щё!

b)

О, раз е- щё же! О, силь- ный раз е- щё!

Сопоставив две фазы каждой из припевок, приведенных в примере, нетрудно обнаружить, что они образуют мелодико-гармонический оборот, близкий тому, который регламентировал развитие «короткого раза» — первой одноголосной музикальной команды (см. пример 9). Ритм смены звучаний и сами звуки совпадают почти целиком: отличие лишь в том, что субдоминанта здесь представлена полным II_{35} , а не терцией, построенной на IV ступени лада.

9

Оборот - матрица

II T T

6)

Оборот - инверсия

Здесь же нужно отметить, что те линии, которые образовывали многоголосный вариант «короткого раза» и вместе с тем были записаны как различные одноголосные версии этой команды от исполнителей-солистов, и в данной припевке оказались звучащими не одновременно, а поочеред-

но. Первым распевалось построение, опирающееся на ход от IV ступени к V и частично совпадающее с рисунком, условно говоря, «нижнего голоса» из хорового варианта «короткого раза». Второй возникла фраза, близкая «профилю» (абрису) «верхнего голоса» первой одноголосичной припевки. Несходство мелодического рисунка в этих фразах привело к их объединению в цельный организм.

2. Сродни проанализированной команде и «короткому разу» и припевка «Ой, еще! Взяли раз еще!».

Две ее фразы гармонируют, обрисовывая то же самое последование генеральной гармонии. Это видно при их сравнении.

Оборот - матрица

Однако порядок размещения фраз, соответствующих линиям «подголоска» и «мелодии» «короткого раза», оказался обратным тому, который был представлен в предыдущей припевке.

3. «Созвучны» и построения двухматричной припевки «Ой, да ух!», которая является родственницей двухтактной, «двудольной» одноголосичной команды «О, да еще ух!».

12

a) Oy, da ukh! E- shch'e ukh!

b) Oy, da ukh! Da e- shch'e ukh!

c) Oy, da ukh! Da e- shch'e > ukh!

d) Oy, da ukh! Da e- shch'e ukh!

e) Oy, da ukh! Da ukh! da!

Оборот - матрица

S(II) T S T

12 *

Oy, da ukh!

da!

Оборот - матрица

S (II) T

Вариант

S T T

Тот же ритм тех же гармонических комплексов характерен и для ее оборота-матрицы. Первая фаза этой приводки совпадает и по выбору мелодических опор с родственной командой («узоры» распева у них отличаются, но это не столь важно, так как часто не совпадают они даже в вариантах одной и той же народной мелодии). В построении, соответствующем второй фазе мелодико-гармонического процесса, созвучия оборота-матрицы взяты в мелодическом положении, ранее в мажорных приводках не встречавшемся: IV ступень лада переходит здесь в III, представляющую тоническую гармонию.

Замечательно, что матричный анализ дал основания для определения родства одно- и двухматричных приводков, содержащих аналогичные восклицания «ух» — «ухнем» или «еще»: близкими по музыкальной организации оказались команды — одноматричная «О, да еще ух!» и двухматричная «Ой, да ух!» на первый взгляд различные по мелодии, а также одноматричная «О, раз! Раз еще!» («короткий раз») и двухматричные «О, раз еще же! О, сильный раз еще!», «Ой, еще! Взяли раз еще!», «О, раз да еще! Разочек и раз да еще!», «О, его-те-ль-то еще!», «О, дернем раз еще!»¹. Но еще более важно то, что, сравнивая такие приводки, мы наблюдаем эволюцию от простейших музыкальных организмов к более сложным, видим путь, по которому идет это развитие: повторяя и варьируя один мелодико-гармонический оборот, народные музыканты создают более сложные образования.

4. Особый тип двухматричной музыкальной формы представляет приводка «Тетка бережком идет».

13 „Команда запевал“ „Команда артели“

Ой, да тёт- ка бе... тёт- ка бе - реж- ком и - дёт! И дёт. Силь- но, раз!

В первом построении, которое в примере обозначено ремаркой «команда запевал», мелодия намечает оборот, образованный минорным трезвучием $e - g - h$, переходящим в «местный устой» — звук d . Во втором построении это последование скрытой гармонии дано в обратном движении: неполный септаккорд $d - a - c$ сменяется устоем — звуком g .

¹ Анализ двух приводок, названных последними, здесь не приведен. Под иным углом зрения и с другими целями эти приводки рассмотрены в упоминавшейся книге «Трудовые приводки плотоводов».

Оборот-матрица „Команды запевал“

Оборот-матрица „Команды артели“

И здесь фазы мелодико-гармонического процесса родственны: их симметрично расположенные «точки» между собой гармонируют.

Трехматричные припевки

Эти музыкальные организмы занимают следующую «графу» в типологической таблице, которая начинает вырисовываться в процессе проводимого в главе анализа. Интересно выяснить: гармонируют ли отдельные фразы этих более развитых музыкальных форм?

1. В припевке «О! О, разом!» все три построения сходны между собой.

15

a)

о!
о, ра-
зом!
о,
е-
шё!

b)

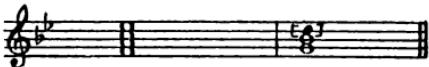
о,
ра!
о, ра-
зом!
о,
е-
шё!

Если фразы этих двух вариантов музыкальной команды выписать ранжиром, то обнаружится, что все они опираются на последование, образованное VII₇ и t₃₅ натурального минора.

Примечательно, что в этой припевке третье проведение матрицы дано «в увеличении».



Оборот - матрица



Многоматричные припевки

К многоматричным музыкальным организмам отнесены припевки, включающие не меньше четырех воспроизведений оборота генеральной гармонии. По протяженности и развитости эти музыкальные команды приближаются к народным песням других жанров. Они как бы находятся в полограничной зоне с песнями, но при этом не утрачивают специфических формальных признаков, свойственных трудовым припевкам.

1. Примером таких музыкальных организмов могут служить общеизвестные «Дубинушки». Существуют минорные, мажорные и мажоро-минорные варианты этой припевки.

Однако, несмотря на ладовые отличия, «Дубинушки» всегда развиваются на основе plagального последования (TST), отчетливо выявляющегося при сопоставлении фраз трехтактов.

17

a)

Схема гармонически важных тонов мелодии

Оборот-матрица

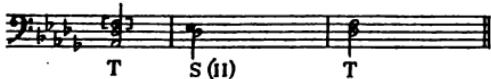
6)

Схема гармонически важных тонов мелодии

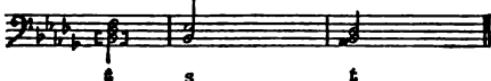
Оборот - матрица

1) 

Оборот-матрица



Оборот-матрица



Замечательный анализ «Дубинушки» сделан Л. А. Мазелем в книге «О мелодии». Припевка заимствована из сборника «Русские народные лирические песни» Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина и приведена в примере без припева.

18



и т.д.

«...В каждой трехтактной фразе напева, — пишет ученик, — крайние такты содержат звуки только одного терцового ряда (устойчивого), а средние (вторые) такты содержат на более сильных долях звуки другого терцового ряда (неустой *gis, h, d*), разрешающиеся на слабых долях в звуки первого ряда. Средние такты дают, таким образом, большее ладовое напряжение, и напев развивается как бы трехтактными ладовыми волнами. Этому соответствует и ритмическое оживление в средних тактах каждой волны¹.

Описанная Л. А. Мазелем «волна ладового и ритмического «дыхания» напева» — важная структурная единица.

¹ Мазель Л. А. О мелодии, с. 61.

Она близка обороту-матрице, так как в данном случае выведена из сопоставленных двух построений (трехтактов): отмеченный ученым неустойчивый терцовый ряд *gis — h — d* и в одном из них не звучал полностью, то есть является обобщением. Однако сопоставление построений при анализе ладово-ритмической волны необязательно и чаще всего не делается, в то время как при выведении оборота-матрицы оно является необходимым условием. В результате эти методы приводят к различной функционально-гармонической трактовке того или иного мелодического оборота¹.

С помощью матричного метода и «метода ладоритмической волны» по-разному определяется и место расположения ладогармонической кульминации в построениях². В ладоритмической волне и обороте-матрице различным оказывается и ритм смены устойчивых и неустойчивых комплексов. Так, анализируя развитие «ладоритмической волны», Л. А. Мазель указывает, что во 2-х тактах «Дубинушки» звуки терцового ряда *gis — h — d* разрешаются на слабых долях в звуки ряда *gis — a — cis*, ритм смены комплексов представляется во 2-х тактах учащенным. Последняя восьмая — *gis* — объясняется ученым как звук, принадлежащий тоническому ряду. Матричный метод приводит к заключению, что во 2-х тактах «Дубинушки» безраздельно (бессменно) господствует субдоминантовая гармония (Π_2): звуки *a* и *cis* здесь неаккордовые; они не снимают напряжения (не разрешают комплекса *gis — h — d — fis*). Звук *fis*, последний во 2-х тактах разбираемой припевки, входит не в тонический комплекс, а в неустойчивый. Это подтверждается при изучении двухголосных вариантов припевки (см. вторую строчку в примере 17б, где звук *a*, соответствующий *fis* из примера 18³, сочетается с тонами *h* и *d*, образуя в целом Π_2).

2. Изобретательно «развернули» народные музыканты оборот-матрицу в так называемом «долгом разе».

¹ Анализируя песню «Эко сердце» (см. с. 183—185 в кн. «О мелодии»), Л. А. Мазель определяет обороты 7—8 и 9—10 тактов как плягальные. Матричный метод приводит к другому заключению: как в 11—12-х и 13—14—15-х, так и в 7—8-х и 9—10-х тактах мелодическое развитие регламентирует оборот натурального минора VII_7 / t_{5_3} (вариант $t_{5_3} | VII_7 | t_{5_3}$).

² Рассматривая ту же песню «Эко сердце», Л. А. Мазель определяет, что кульминация волны ладового напряжения в первом шеститакте начинается со второй половины 2-го такта, а заканчивается в начале 4-го такта (см. с. 184—185 в кн. «О мелодии»). Ритм смены гармоний в обороте-матрице подсказывает иное решение: кульминация ладового напряжения приходится на 3-й и 4-й такты.

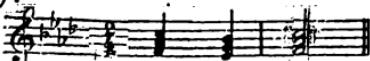
29 „Команда запевал”

Запевала

Артель

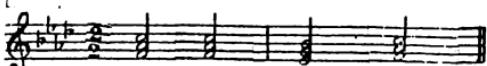
артели”

Уже само название противопоставляет эту припевку «короткому разу» и таким образом относит ее к более развитым композициям (эта долгота, протяженность достигается за счет объединения нескольких фаз мелодико-гармонического развития в целое). Сравнив запев (в примере — «команда запевал») и припев («команда артели»), можно увидеть, что оборот-матрица один раз проведен полностью (см. вторую строчку примера 22.) и восемь раз дан «усеченным»: выпущено первое, или последнее созвучие. Он включает три созвучия, образующих автентическое последование ($\text{VII}|\text{I}$). ²⁹ Оборот-матрица



Вместе с тем, в нем прорисовывается и плагальный оборот: при воспроизведении матрицы в обратном движении (ракоход), на сильном времени такта оказывается доминанта, котораяозвучит как временная точка после своей субдоминанты (сравни с «коротким разом»). Интересно, что все построения, аналогичные «короткому разу», проведены в «увеличении», выделены, как бы представляя возможности для осознания этого родства.

21





3. К многоматричным организмам относятся припевки «Водолив воду качал» (пятиматричная) и «Волк лисичку цап-царап» (четырехматричная), родственные известной музыкальной команде «Как зоренька засиялась».

23

Во-до-лив во-ду ка-чал
и дев-чен-не до-ку-чал.
Волк ли-сич-ку цап-ца-рап.
О-на чёр-на, как а-рап.
Как зорень-ка за-яла-на-ша си-ла соб-ра-лась.

А дев- чон- ка у- да- ла, да во- до- ли- ва про- гна- ла. А
 у ней чёр- ны- е гла- за. При- по- дёр- наем три ра- за!
 Взгля- нем- тесь вдруг, да ух!
 сгло- нем- ся вдруг, да ух!

Сравнив фразы-дватакты, можно увидеть, что мелодическое развитие этих команд регламентируется автентическим оборотом-матрицей.

24

„Водолив...“
 „Волк...“
 „Как зоренька...“

Оборот-матрица

Автентические последований в оборотах-матрицах трудовых припевок встречаются не часто. Лишь в «долгом разе» было выявлено подобное последование (TDT), но его ритмическое оформление и работа с оборотом-матрицей при воспроизведениях отличались от наблюдавших здесь. В частности, в вариантах данной припевки оборот-матрица вос-

производится без «усечений». Кроме того, он включает не три созвучия, как в «долгом разе», а лишь два (DT).

4. В одноголосной припевке «Ходила девка, девка по горе» интересно ритмическое варьирование оборота-матрицы при редупликации: в припеве вдвое уменьшены длительности созвучий, образовавших это последование.

26

Ходила девка, девка по горе. Искала
парни по се-бе... Да ух, и да-вай ух!
Да ух, да-вай ух!
Да ух, и да-вай ух!

Последование генеральной гармонии родственно по функциям «аккордов», да и по выбору мелодических опор, обороту-матрице «короткого раза», но отличается от него ритмической организацией.

26

Оборот-матрица

I II I II I

Количество команд «Да ух, и давай ух!», вероятно, не фиксировано строго, и этот музыкальный организм может быть рассмотрен как гибрид пятиматричной формы (запев) и трехматричной (гирлянда команд в припеве).

5. Трудовая припевка «Раз первой» по протяженности и развитости мелодического рисунка близка песням.

The musical score consists of three staves of music. The top staff is in 2/4 time, the middle staff in 3/4 time, and the bottom staff in 2/4 time. The lyrics are written below each staff, corresponding to the musical phrases. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes dynamic markings like forte (f) and piano (p). The vocal parts are separated by vertical bar lines, and there are several rests throughout the score.

27

Раз пер - вой! Раз дру - гой! Ух - нем! Гря - нем! Гря -

ам! Оя, вот ё - щё! Е - щё! Оя, е - щё! Оя, е - щё!

Раз пер - вой! Раз дру - гой! Ух - нем! Мах -

- нё - м! Гря - нём! Вот е - щё! Е - щё!

Однако в ней, как и в других музыкальных командах, рассмотренных выше, составляющие музыкальную форму построения гармонируют друг с другом и обрисовывают знакомый plagalный оборот I II I. (См. пример 28.)

Читая пример 28, нужно учесть, что народные музыканты и здесь воспользовались типичным для жанра трудовых припевок приемом — предвосхищением гармоний, появляющейся на сильном времени такта. Использование предъемов маскирует родство выписанных ранжиром построений. Для того, чтобы не сделать ошибочного заключения об отсутствии гармонирований сопоставляемых построений, напомним, что предъемы, как всякие неаккордовые звуки, не изменяют функционального значения созвучия. В дан-

ном случае звуки d^m и g^m в предпоследнем такте на первой строке, взятой из вятской припевки, и звуки d^1 и d^2 в аналогичном месте камской припевки, нужно расценить как накладывающиеся на звучание гармонии субдоминантовой функции (II_{3_4}), но не исключающие, не заменяющие этого звучания.

28

Вятская припевка

Камская припевка

Оборот - матрица

I предъем I II предъем II I предъем I

Вариант оборота - матрицы

I II I

Анализ трудовых припевок подтверждает сформулированные выше положения теории и готовит следующие выводы:

1. Оборот-матрица является идеальной мелодико-гармонической конструкцией, отражающей закономерность координации звуков по времени и высоте в реально звучащих гармониях и мелодической линии. Он — мера «музыкального времени-пространства».

2. Оборот-матрица — обобщенное представление о припевке (припевка «свернута» в формулу).

3. Оборот-матрица — мера отдельного музыкального организма, а не абсолютная единица.

4. Оборот-матрица выводится на основе анализа конкретного музыкального процесса и не является одинаковым во всех припевках.

5. При аналитической процедуре оборот-матрица «отражает» закономерность координации звуков по времени и высоте. В творческом процессе (при импровизации припевок бурлацкими артелями и при моделировании припевок) оборот-матрица, условно говоря, регламентирует выбор звуков в мелодии и аккордике (интервалике) в строго определенные моменты музыкального процесса.

6. Оборот-матрица редко полностью выявляется в том или ином варианте припевки. Эта формула-схема, регламентирующая развитие мелодических вариантов, пропускает в их сумме. Она представляет как бы русло процесса.

7. Природа оборота-матрицы, на первый взгляд, безусловно идеальна: это последование, чаще всего, представляемых созвучий, а не реально звучащих. При этом оно скорее — своеобразный идеальный супервариант, включающий в себя варианты, чем инвариант — нечто общее для всех вариантов. Вместе с тем, оно иногда полностью звучит в многоголосной фактуре — становится «звукющей действительностью»¹.

8. В связи с введением понятия генеральной гармонии уточняется система отношений, взаимодействий гармонии и мелодии: обюдозависимость проявляется в отношениях мелодии и генеральной гармонии.

9. Очевидно, если принять идею генеральной гармонии, старый спор о том, чему принадлежит формообразующая роль в большей степени — мелодии или реальной гармонии (аккорду) — снимается. И мелодия и реальная гармония в равной степени определяются генеральной гармонией («мелодико-гармонией»). На этом уровне противопоставля-

¹ Проблема осложняется еще и тем, что при восприятии работает аппарат памяти, и каждый момент звучания сопоставляется со следами от предыдущих мгновений музыкального процесса: встает вопрос — не становится ли реальностью (неважно в каком «коде» — на уровне биохимических или иных процессов мышления и их продуктов — неких «меток») такая скрытая, рассредоточенная в музыкальном потоке гармония? Тем не менее, реальные аккорды не следует отождествлять с аккордами из оборота-матрицы, так как понятие «аккорд (или созвучие) генеральной гармонии» принципиально иное, чем понятие «аккорд» (в обычном смысле).

ется реальное и идеальное, и, вероятно, в творческом акте «формообразующим», «форморегулирующим» становится идеальное начало — замысел, обобщенное видение, одновременное (симультанное) представление о мелодико-гармоническом процессе.

Основы многообразия музыкальных форм.

Предпосылки мелодического различия

**музыкальных организмов. Приемы продлевания
и развития музыкальной композиции**

Вопросы о предпосылках возникновения мелодического разнообразия и приемах продлевания и развития музыкальной формы, имеют общетеоретическое значение. Положения, выдвигаемые в настоящем разделе исследования, относятся и к трудовым припевкам, и к народным песням других жанров, и к произведениям классической профессиональной музыки. Эти положения нужно осветить, так как без этого становится затруднительным анализ более сложных музыкальных форм чем припевки, в частности — анализ русских народных песен.

Факторы, способствующие возникновению многообразия музыкальных композиций (и, в частности, мелодического), различны. В работе не обсуждаются те из них, которые связаны с семантической стороной искусства как формы своеобразного отражения явлений мира и состояний человеческой души. Справедливая мысль о том, что многообразие конструкций обусловлено необходимостью воплотить в музыкальном искусстве многогранный мир человеческих переживаний, является очень общей, и для того, чтобы дополнить и конкретизировать ее, в работе намеренно избран более узкий специальный ракурс, связанный с вопросом организации музыкальной материи.

Многообразие музыкальных форм зависит прежде всего от строения самих оборотов-матриц, регламентирующих развитие произведения, а именно: 1) от количества созвучий, в частности, аккордов, образующих оборот-матрицу; 2) от функциональных значений созвучий (аккордов); здесь следует заметить, что в произведениях, относящихся к более развитым стилям, матричные последования могут включать отклонения и модуляции; 3) от различий временных соотношений созвучий (аккордов), входящих в оборот-матрицу; 4) от выбора рисунка мелодических опор в обороте-матрице; 5) от орнаментаций мелодических остовов неаккордовыми звуками.

Кроме того, отличия музыкальных произведений определяются и фактурой (монодической, гетерофонной, полифонической, гомофонно-гармонической), в которой выявляется тот или иной оборот генеральной гармонии.

Далее, произведения не похожи друг на друга и потому, что в одних развитие регламентируется одним оборотом-матрицей, а в других — двумя или даже несколькими разными мелодико-гармоническими оборотами. В соответствии с этим, музыкальные формы делятся на одинаково матричные и различноматричные. Однокоматричные формы типичны для народной музыки (но не единственные в ней), различноматричные — для более развитого профессионального искусства.

Музыкальные композиции отличаются и по количеству «отпечатков» с оборотов генеральной гармонии. При этом наиболее важным приемом, способствующим возникновению различных по протяженности произведений, оказывается повторение оборотов-матриц. Этот прием действует и в одинаковоматричных и в различноматричных формах.

Прием повтора вызрел в практике первобытного примитивного творчества. Его нетрудно обнаружить в древнейших песнях разных народов. «...Гипнотизирующее повторение одной и той же формулы [...] можно и до сих пор наблюдать в бытовом музицировании при использовании формулы совершенного каданса в качестве возбудителя пляски»¹, — писал Б. Асафьев. Эта же формульность обнаруживается и в русских народных песнях и в профессиональном искусстве, и вполне вероятно, что именно она ответственна за «заразительность», увлекательность и «убедительность» музыки.

Повторность является выражением принципа тождества, который, наряду с принципом контраста и в диалектическом взаимодействии с ним, определяет в самых общих чертах развитие всех без исключения музыкальных форм².

В фрагментарном воспроизведении оборота-матрицы нельзя не увидеть отражение сложного диалектического взаимодействия тождества и контраста. Каждое последующее проведение матрицы — измененное (контраст) проведение предыдущего оборота (тождество). Замену одних фрагментов оборота-матрицы другими при редупликаци-

¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963, с. 35.

² См. по этому поводу книгу Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» (кн. I, главы II и VII).

ях — своеобразное варьированное фрагментарное воспроизведение — следует отнести, наряду с самим ее строением, к наиболее важным причинам, порождающим многообразие музыкальных форм.

Варьирование при воспроизведении матрицы может простираться так далеко, что первое впечатление будет квалифицировать рассматриваемый (измененный) элемент как чужеродный. Например, в одноголосии может возникнуть такая ситуация, когда все звуки из начального проведения оборота генеральной гармонии при его повторении будут заменены другими, принадлежащими тому же обороту, и при этом будет оживлено ритмическое движение. Естественно, что такие построения могут быть восприняты как генетически разные. Однако важно, что такой контраст подчинен некоему тождеству — обороту-матрице, — которое осознается или ощущается при восприятии произведения. Вероятно, «произвольный» контраст не производит художественного впечатления, так как нарушает органичность, целостность музыкального сочинения. (Это предположение было бы интересно проверить на серии опытов по восприятию заведомо «организованных» и «неорганизованных» последований звучностей. Такая работа облегчила бы решение многих вопросов, которыми занимается эстетика.)

Варьирование мелодических построений предполагает замену того или иного элемента не вообще новым, а таким, который будет в определенном родстве с предыдущими, так как он должен выполнить функцию замещаемого (иначе возникнет нарушение самой идеи варианта).

Подстановка гармонически родственных звуков при повторении оборота-матрицы является осознанным приемом, развивающим мелодическую линию и линии подголосков. Вполне вероятно, что и в далеком прошлом мелодия получила возможность длиться только после того, как была осмысlena заменяемость звуков (отсутствие скрытой гармонии в произведениях монодических культур опровергло бы эту гипотезу; наоборот, выявление такой гармонии служило бы подтверждением данного предположения; в связи с этим целесообразно проанализировать, например, монодию татарской народной песни). Вероятно, что осознание направления движения (вверх и вниз от устойчивого центра) привело к тому, что звуки, окружающие устой, могли быть объединены по качеству (неустойчивости) в группу. Неустой могли быть прочувствованы (а затем и поняты) как группа звуков, которые способны замещать друг друга в отношениях с тоникой (состоял ли лад древних из звуков, находящихся в секундовом сопряжении или в иных

интервальных соотношениях — неважно, так как это, по сути, не меняет общей модели лада: устой + окружающие неустой). По крайней мере, в образцах наиболее древних жанров русской песни (и конечно же поздних) есть свидетельства того, что родство звуков прочувствовано (осознано), и на его основе используется взаимозаменяемость¹.

Но противостоящие тонике звуки могли выступать как в мелодическом (последовательном), так и в гармоническом (одновременном) сочетании. Следовательно, реальная гармония (вертикаль) могла возникнуть в то же время, когда начинала формироваться мелодика (в скрытой же форме, как уже подчеркивалось, гармония возникла и развивалась одновременно с мелодикой и в неразрывном единстве с ней).

Примитивные музыкальные формы строятся на редупликации элементарных и потому быстро исчерпываемых при повторениях оборотов-матриц. Возможности развития подобных формул невелики, так как количество объединяемых в них «звуковоэлементов» немногочисленно. Естественно, что и протяженность таких произведений не может быть значительной: после нескольких редупликаций оборота-матрицы начинают появляться копии уже прозвучавших вариантов².

Более сложные музыкальные организмы строятся на развертывании развитых оборотов-матриц, которые, как отмечалось, воспроизводятся фрагментарно и из-за богатого набора объединенных в них элементов дают большее число непохожих фрагментов. Различия таких «фрагментарных» построений связывает их в единое, более продолжительное музыкальное целое (как мы уже видели, несходство выступает как объединяющий фактор).

Здесь становится ясным, что для понимания того, как устроен музыкальный организм, недостаточно увидеть, что он вырос из того или иного мелодико-гармонического эмбриона. Нужно знать — как использован оборот-матрица в форме. Нужна «легенда», раскрывающая специфику обращения с оборотом генеральной гармонии, в каждом конкретном случае. Нужно описание действий, приводящих к возникновению оригинального музыкального образования.

¹ См. «закликание весны» (примеры 61—63).

² См. то же «закликание весны», оборот-матрица которого включает всего лишь два простейших «созвучия»: как устой выступает большая терция (не аккорд, а двузвучие), а неустой представлен только одним тоном.

В связи с этим необходимо заметить, что при редупликации оборотов-матриц изменяется не только «набор» звуков в линиях, но проводится варьирование идеального мелодико-гармонического последования и в других направлениях. Наиболее типичным оказывается следующее:

1) усечение оборота-матрицы, заключающееся в сокращении начального или конечного созвучия (аккорда) или нескольких созвучий (аккордов)¹;

2) изменение масштаба длительностей гармонических элементов в матрице: оборот-матрица проводится в увеличении или в уменьшении (чаще всего длительности созвучий-аккордов увеличиваются или уменьшаются вдвое);

3) изменение порядка возникновения созвучий (аккордов): ракоходное проведение оборота-матрицы;

4) изменение соотношения созвучий в обороте-матрице на обратные: оборот-матрица в обращении.

Эти способы известны музыкантам по технике полифонического письма. Но возникли они, как видно, в практике народного творчества и оттуда были заимствованы профессиональными музыкантами.

К этим типичным способам варьирования оборотов-матриц можно добавить и транспозицию (секвенцирование) и несколько приемов мутации. Первая свойственна в большей степени «ученой» музыке, чем фольклорной (впрочем, для песен венгров, марицев, чувашей и других народов характерны смещения, условно говоря, «припева» на квинту вверх). По существу, это разновидность повтора, при котором варьируется не матрица, а ее высотное положение: сам же оборот не меняется. Мутация принципиально отличается от описанных выше способов варьирования оборотов генеральной гармонии. Она предполагает изменение структуры матрицы, в то время как представленные выше приемы варьирования не нарушили типа отношений, существовавших между элементами (созвучиями), образующими мелодико-гармоническое последование.

¹ Усечения оборота-матрицы являются причиной, вызывающей смещения одного и того же построения и приводящей к особой «пластичности» песен (принцип ритмической пластиности описан В. А. Цуккерманом в книге «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке). Противоположное усечению «нарашивание» оборота-матрицы, если говорить строго, в принципе невозможно, так как оборот-матрица — обобщенное, наиболее полное последование. Однако, по отношению к первому неполному (как бы усеченному) проведению оборота генеральной гармонии (а такие нередко начинают музыкальное произведение), условно можно говорить о последующем «нарашивании».

В процессе анализа выявлено несколько способов мутации оборотов-матриц. Первый из них — «загущение» за счет проникновения нового созвучия (одного или нескольких) в последование генеральной гармонии¹. При этом новые элементы не заменяют ранее образовавших матрицу, а лишь дополняют, уплотняют мелодико-гармонический оборот. Прием «прореживание» оборота-матрицы противоположен предыдущему и составляет с ним пару, так как, в принципе, является его «двойником» (с обратным знаком). Поэтому он не рассматривается как самостоятельный. Действительно, в процессе развертывания музыкальной формы «загущение» и «прореживание» заменяют друг друга в зависимости от того, какое последование — более или менее «плотное» — проведено первым.

В музыкальных формах может действовать и так называемая ладотональная мутация. Ее существо — замена ладового наклонения последования генеральной гармонии, возникающая в результате перестройки хроматического изменения в том или ином его созвучии (или созвучиях). Этот прием связан с модуляционностью, больше характерной для профессиональной музыки, чем для народной, или с ладовым колорированием (вариантностью ступеней лада), свойственным народному музыкальному искусству.

Изменение длительностей, которыми представлены аккорды оборота-матрицы, иногда приводит к его ритмической мутации. Ритмическая мутация предполагает перестройку отношения длительностей внутри последования генеральной гармонии². Преобразования, возникающие в подобном случае, следует отличать от изменений, порожденных проведением оборота-матрицы в увеличении или уменьшении, когда тип отношения длительностей сохраняется.

Все описанные приемы работают как в одинаковых матричных, так и в различноматричных музыкальных формах.

В различноматричных музыкальных организмах кроме того встречается еще один прием мутаций — «скрещивание»³. Обычно объединяются, «срашиваются» сегменты двух разных последований генеральной гармонии. Подобные операции можно обнаружить как в фольклорных образцах, так и в профессиональной музыке.

¹ См. анализ песни «Ты, кормилец наш, славный Тихий Дон» (пример № 37).

² См. анализ песни «Не шуми, мати зеленая дубровушка» (пример № 69).

³ См. анализ песни «Спор коня с соколом» (примеры № 38—41).

В процессе становления музыкальной композиции возможны различные сочетания представленных выше приемов. Например, после воспроизведения «обычной» матрицы развитие музыкальной формы может регламентироваться 1) усеченным, 2) данным в увеличении и 3) данным в обратном движении мелодико-гармоническим оборотом.

Следует сказать, что разнообразное варьирование оборотов-матриц и введение новых — два основных приема развития музыкальной композиции. Проявления их в музыке многообразны. Как продлевается и развивается в каждом конкретном случае музыкальная форма русских песен, станет ясно в ходе дальнейшего анализа.

В связи со сказанным правомерно вернуться к вопросу о том, можно ли считать продукты народного музыкального творчества композициями и произведениями. Как отмечалось, музыканта принято считать композитором только в том случае, если он компонует свой продукт — произведение — из готовых частей. Знание о приемах продлевания и развития народной песни, выявление существующей у народных музыкантов развитой техники работы с оборотами-матрицами и ее совпадение с суммой приемов, составляющих технологию профессионального письма, — все это заставляет нас рассматривать продукты народного музыкального творчества как результат своеобразного компонирования: «отпечатки» оборотов-матриц — те части формы, которыми манипулирует как народный музыкант, так и профессиональный композитор; они выступают в подобной ситуации как блоки, из которых выстроена вся форма.

Действительно, в припевке «О, разом!» безвестный народный музыкант — ее создатель — скомпоновал напев из подобных «отдельных» частей: «взял» форму команды, соответствующую обороту-матрице, «задал» ее запевалам — сначала солисту, а затем ансамблю — и, после этого, «предложил» в увеличении всей артели. (В принципе не меняет существа дела, коллективным или индивидуальным было компонование, так как в результате деятельности была осуществлена мысль «расположить» построение, данное в увеличении, в конце припевки, то есть была реализована определенная композиционная идея.)

В соответствии с образами стихотворного текста найдено и закреплено соотношение «частей формы» в песне «Вниз по матушке, по Волге»: на слова «по Волге» приходится проведение оборота-матрицы в увеличении; со словами «по широкому, да вот, раздо...» совпадает ее ракоходное проведение в увеличении (звуковое «пространство» как бы «увеличенено» и «распахнуто» народными музыкантами «на-

право-налево», оборот-матрица «развернут» и укрупнен, для того, чтобы создать образ простора, дали, правого и левого берегов и т. п.). При повторении песни расположение «отпечатков» с оборота-матрицы строго сохраняется, несмотря на то, что народные музыканты меняют высотный и ритмический рисунок мелодии и подголосков, варьируют их от раза к разу. (См. примеры 29—35).

Из приведенных примеров ясно, что отношения элементов (частей) музыкальной формы найдены и закреплены, вероятно, сознательно, так как они углубляют выразительность текста в одном случае, и управляют ритмом трудовой операции — в другом. Принципиально такое закрепление нужно характеризовать как результат компонирования. Малый масштаб форм, которые создаются народными музыкантами, не противоречит существу композиторской деятельности: во-первых, профессиональные музыканты тоже часто обращаются к формам миниатюры; во-вторых, так же как и народные музыканты, профессиональные композиторы XVIII — начала XX столетий работали с «частями формы» малого масштаба — с оборотами-матрицами¹ (естественно, так их не называя); в-третьих, — масштаб характеризует «единицу», «часть формы», а не действие, не процедуру, обозначаемые термином «компонование».

Итак, на уровне работы с оборотами-матрицами складывается тип деятельности, который принято называть компонированием. Тот факт, что, с целью достижения определенной выразительности, отдельные «отпечатки» с оборотами-матрицы ставятся профессиональными (имеются в виду композиторы-классики) и народными музыкантами в определенном месте формы, проводятся в определенном масштабе (в увеличении или уменьшении), что порядок размещения этих «отпечатков» не меняется при повторениях народной песни или профессионального произведения, позволяет нам рассматривать формы, получающиеся в результате такого компонирования, как своеобразные вариации на генеральную гармонию остинато.

В этом суждении вариации названы продуктом компонирования. Между тем, в последнее время «нормы композиции» принципиально противопоставляются нормам «временной организации стихийно-импровизационного, не компози-

¹ См. анализ романса П. И. Чайковского «Забыть так скоро» в статье автора этих строк «Матричный анализ произведений профессиональной музыки». В кн.: Проблемы высотной и ритмической организации музыки. — М., 1980.

торского развертывания музыки»¹. Утверждается, что «понятие композиции по отношению к вариационно развертывающейся музыке до некоторой степени условно»...², что «вариационная форма интересна именно тем, что представляет в рамках композиторской музыки результат исторического «столкновения» двух типов музыки — ориентированной на нормы произведения и свободной от них; симфонической в широком смысле слова и фольклорной»³. (На основе таких суждений многими музыковедами делается вывод о том, что нормы произведения возникли в историческом смысле сравнительно недавно, что они характерны не для всех этапов развития музыкального искусства, не для всех культур, — в частности, культур народов Азии, Африки.)

Однако, если в некотором смысле правомерно утверждение, что циклы классических вариаций можно не считать формами, отвечающими требованиям целостности, завершенности, архитектонической стройности (то есть соответствующими нормам произведения), то саму тему классических вариаций, как и мелострофу народной песни, нельзя не отнести к композициям по описанным выше причинам. Следовательно, вариационные циклы — продукты и фольклорного и профессионального искусства — всегда подчинены действию принципов и композиции и вариационности. На основе их противопоставления нельзя объяснить разницу между профессиональным и фольклорным.

Анализ русских народных песен разных жанров

Изучая трудовые припевки, можно было убедиться, что в каждой из них составляющие напев части гармонируют друг с другом и весь он свертывается в обороты-матрицы. Типично ли это для свадебных, хороводных, лирических и других русских народных песен? На поставленный здесь вопрос и должен ответить анализ, проведенный в данном разделе главы.

Но правомерно ли проводить процедуру «свертывания» песни в оборот-матрицу? Не приведет ли к ошибкам в по-

¹ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. — М., 1982, с. 17.

² Там же.

³ Там же.

ниманий организации ее формы, к желанию видеть в каждом следующем построении «гармонический» вариант уже прозвучавших? Эти рассуждения на первый взгляд кажутся справедливыми. Однако здесь же рождается сомнение и в том, что отказ от изучения гармонического родства отдельных фаз музыкального процесса целесообразен: если такая согласованность существует, то из этого факта следует сделать выводы. В случае широкого распространения подобного явления, нежелание видеть гармонирование фаз музыкального процесса станет более грубой ошибкой, чем те, которые могут возникнуть в ходе матричного анализа.

Итак, необходим специальный анализ большого числа музыкальных произведений.

В работе избран определенный порядок изучения песен: сначала рассмотрены многоголосные, затем — одноголосные. Проанализированы образцы календарных, хороводных, свадебных, исторических, протяжных, лирических, детских и трудовых песен и былины. Они взяты из различных публикаций XIX—XX столетий и представляют песенные стили разных районов России.

Одной из наиболее распространенных и популярных в народе является лирическая песня «Вниз по матушке, по Волге». В примере 29 приведен ее вятский вариант¹.

29

Вниз по матушке, да вниз по Волге, „Н.П.К.О.“ № 1.

Vniz по ма- туш- ка да вниз по Во...

Vniz по Вол- ге,

по ши- ро- колку да вот раз- до...

от раз- доль -

¹ Песня цитирована по изданию: М о х и р е в И., Х а рьков В., Б р а з С. Народные песни Кировской области. — М., 1966. В паспортах примеров оно обозначено аббревиатурой «Н.П.К.О.». В приведенном примере тактирование отличается от предложенного в сборнике.

Сопоставляя музыкальные построения, соответствующие всем четырем колонам стихотворного текста, можно увидеть, что первое сходно с четвертым (последнее только меньше на два такта: нет сильной доли в первом такте и нет четвертого такта); второе — вариант первого и четвертого построений (оно выписано вдвое большими длительностями, дано «в увеличении»); третье — вариант второго. В свою очередь каждый из этих четырех фрагментов, в целом образующих песню, распадается на субпостроения — мотивы, очень близкие по музыке. Так, нетрудно заметить, что первое построение включает три, а четвертое — два таких мотива. Сравнение этих мотивов, каждый из которых соответствует строке основного (нерассредоточенного) стиха, убеждает в том, что все они родственны друг другу и что это родство обусловлено идеальной гармонией. Очертания мелодии и подголосков, иногда совсем разные, определены мелодико-гармоническим оборотом-матрицей.

The diagram illustrates the musical structure of a song with four stanzas. It features five staves of music, each with a different melodic line and harmonic support. The first stanza (1 строка текста) consists of two measures. The second stanza (2 строка текста) has three measures. The third stanza (3 строка текста) has two measures. The fourth stanza (4 строка текста) has three measures. Brackets on the right side group the staves into pairs: the first two stanzas are grouped together, and the last two stanzas are grouped together. The lyrics are written below the staff lines, corresponding to the notes. The first stanza's lyrics are: 'по' (Measure 1), 'ма-' (Measure 2). The second stanza's lyrics are: 'тущ-' (Measure 1), 'ке' (Measure 2), 'да вниз' (Measure 3). The third stanza's lyrics are: 'по' (Measure 1), 'Во...' (Measure 2). The fourth stanza's lyrics are: 'вот раз-' (Measure 1), 'доль-' (Measure 2), '-ю' (Measure 3). The tempo is marked as 10.

Схема



Сопоставив охарактеризованные мотивы, нетрудно вывести тот мелодико-гармонический оборот, который, не прозвучав ни в одном из построений полностью, все-таки обнаруживается в песне и регулирует импровизацию исполнителей, чувствующих и осознающих эту идеальную гармоническую основу.

Итак, в разделе песни, соответствующем первому колону текста, заключены три, а в последнем построении (четвертая строка примера 29) две вариации¹ на мелодико-гармонический оборот, образованный тоническим трезвучием и септаккордом VII ступени натурального минора ($VII_7 | t_{3_5}$).

Сходство второго и третьего построений с первым и четвертым было отмечено выше. Теперь можно углубить картину и указать на то, что и второе построение состоит из двух вариантов только что рассмотренного оборота: последование $VII_7 | t_{3_5}$ дано здесь в увеличении.



Конечно, здесь можно говорить и об отклонении в параллельный мажор. Но, с другой стороны, можно видеть и неполное выявление тонического аккорда (t_7), что вполне естественно при импровизации линий (принцип заменяемости). В данном случае тонический звук с не появился в подголоске ни на сильной, ни на слабой доле такта, но в аналогичных по мелодическим очертаниям построениях он возникал в развивающейся линии **нижнего** голоса, правда, только на слабом времени.

¹ Так как «тема» — оборот-матрица находится в сознании или, если угодно, — в подсознании певцов, первое же построение песни будет считаться первой вариацией, а не темой.

2 строка
текста

фрагменты
1 строки
текста

фрагмент
4 строки
текста.

В двух однотактах, в которых распевается третий колон текста, оборот-матрица тоже дан в увеличении. Вместе с тем, оборот отличается от предыдущих своих вариантов соотношением аккордов с метро-ритмом: здесь тоника оказывается на легком времени музыкальной формы, а неустойчивая гармония на сильном (см. пример 33).

Такое смещение аккорда с сильной доли на слабую или наоборот — часто встречающийся в русской песне прием развития (варьирования). Эта игра акцентов сообщает песне необходимое движение и спасает от монотонности (здесь лежит секрет «ненавязчивости» оборота).

Если из двух построений примера 33, каждое из которых может быть рассмотрено как вариант ранее проанализированных, вывести общую мелодико-гармоническую схему, то получится последование тонического септаккорда и доминантового нонаккорда натурального минора.

В практике инструментального музицирования народные мастера смело пользуются последованием диссонирующих аккордов, поэтому и данный вариант оборота-матрицы может быть представлен как идеальная аккордовая основа всей песни.

Вместе с тем, можно считать, что основными аккордами в обороте-матрице являются не d_9 и t_7 , а VII_7 и t_7 , или даже VII_7 и t_3 .

Все это нисколько не отрицает, а дополняет традиционный взгляд на песню, предполагающий смену параллельных мажора и минора.

Допустимо, что в разделах песни, в которых развивается текст первого и четвертого колона, а также второй половины третьего колона, исполнители, импровизируя мелодию и подголоски, представляют оборот $d_9|t_7$ или $VII_7|t_3$, натурального с-moll'я, а в построениях песни, соответствующих второму колону и первой половине третьего, они слышат обороты параллельного Es-dur'a $D_7|T_3$ и $T_3|D_7$. Но вполне возможно, что такая параллельная переменность — результат неполного выявления аккордовых комплексов матрицы.

Кстати, такую переменность необходимо отличать от «переменности по существу», когда ранее неустойчивый комплекс (созвучие) становится в силу своего метрического положения устойчивым и, наоборот, устойчивый — неустойчивым.

Однако сейчас важно установить не ладовую организацию песни, а нечто иное: вся песня развернута из одного сложного или двух более простых оборотов, принадлежащих, соответственно, одной или двум параллельным тональностям.

И в том, и в другом случае песня представляет собой вариации на «скрытую» гармонию остинato: либо цикл вариаций на один оборот-матрицу (одинакоматричная форма), либо, условно, «два цикла вариаций в одной форме» или, вернее, своеобразные двойные вариации (различноматричная форма).

Это положение можно подтвердить, если выписать всю песню «столбиком» так, чтобы «отпечатки» оборота-матрицы оказались один под другим, как это сделано и в ряде других анализов.

Для того, чтобы по такой записи получить верное представление о песне, ее следует читать, постепенно продвигаясь от верхней строки вниз, одновременно устанавливая связь напева с мелодико-гармонической схемой — оборотом-матрицей.

35

по ма- вниз

по - туш - ке да вниз

по

по вол -

по ге,

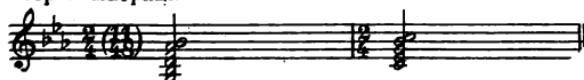
по ши -

по ко - му да вот раз -

по вот раз - доль -

по ю.

Оборот - матрица



В целом должна возникнуть картина, которая в привычной записи получает следующее выражение¹:

36

Вниз по ма- туш- ке да вниз по Во... аниз по

Вариант

Вол- ге, По ши-

ро- ко- му да вот раз- до... вот раз- доль- ю.

Замечательные образцы народного многоголосного пения представляют собой казачьи песни. Одна из типичнейших и распространеннейших среди казаков — историческая песня «Ой, да ты, кормилец наш, славный Тихий Дон»².

¹ Так как подобное оформление и неэкономно (расточительно выписывать повторы) и громоздко по фактурному рисунку, лишь некоторые песни в исследовании приведены в такой нотации.

² Эта песня, как и многие другие, цитирована по хрестоматии: Русское народное музыкальное творчество/Сост. Т. В. Попова, Н. М. Бачинская. — М., 1962. В паспортах примеров это издание обозначено шифром «Р.Н.М.Т.».

37

1. А ой, ав ты, кор ми...

2. Ты кор ми лец наш,

3.

4. Ты, наш слав ный

5. Ти -

6. -(e)-

7. хай

8. Дон, Ты, наш слав ный

9. Ти - хай Дон.

Оборот - матрица

А

о

и

о

и

и

и

и

и

Вариант оборота - матрицы для последнего построения

II₂

III₇

I

При анализе этой песни нельзя ограничиться сопоставлением разделов, соответствующих только стиху, полустишию и даже стопе текста. Анализируя казачьи песни, известные своими долгими распевами, необходимо находить сходные музыкальные построения, так как пока распевается какой-нибудь слог, несколько раз может редуплицироваться оборот-матрица. Действительно, «расцвечивая» восклицание «ей» (третья и четвертая сдвоенные строчки примера 37), певцы дважды успевают «провести» ритмически измененный оборот, образованный септаккордом II ступени и тоническим трезвучием натурального f-moll'я. За время, в которое распевается слог «ти» из слова «тихий» (пятая, шестая и седьмая сдвоенные строчки примера), успевают прозвучать два новых ритмических варианта того же мелодико-гармонического последования.

Как и вятская песня «Вниз по матушке, по Волге», донская казачья песня представляет собой вариации на идеальный гармонический оборот остинato. На девятой сдвоенной строке примера 37 перед t_{3_5} появляется III₇. Возника-

ет новый вариант оборота-матрицы $\begin{array}{c} \text{d.} \\ \text{II}_7 \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{j.} \\ \text{III}_7 \end{array} \quad \begin{array}{c} \text{o.} \\ \text{t}_{3_5} \end{array}$ Однако

можно считать, что этот септаккорд образован «неаккордовыми» звуками, возникшими на слабом времени такта, и не меняет основной модели матрицы. Вместе с тем можно сказать, что в последнем проведении произошла мутация оборота-матрицы: он «загущен» введением септаккорда III ступени. В отличие от вятской песни, в казачьей при воспроизведении матрицы изменяются ритмические соотношения аккордов внутри оборота. Продолжительность септаккорда II ступени и тонического трезвучия варьируется соответственно в пределах от $\frac{2}{2}$ до $\frac{1}{2}$ (II₇) и от $\frac{3}{2}$ до $\frac{1}{2}$ (t_{3_5}).

Вместе с тем казачья песня проще, так как в ней нет переменности, возникающей в результате смещения аккордов, образующих оборот-матрицу, со своих первоначальных мест (с легкой доли на тяжелую и наоборот). Условно говоря, варьирование оборота лежит в плоскости ритма, но не метра и пульсации.

Эта песня является одинакоматричным музыкальным организмом. Другая же донская песня «Спор коня с соколом» представляет собой двойные вариации на генеральную гармонию остинato (в ней развертываются два разных оборота-матрицы и соответственно ее нужно отнести к различноматричным конструкциям):

38

1 строка текста а
Да во по-ле, во по-ле,
во чис-том по-ле,

2 строка текста а¹
да там рос, вы-ра-стал

3 строка текста а¹
сыр зе-ль-

4 строка текста с (а²)
ний дуб.

Построения, соответствующие первому и третьему колонам (а и а¹ в примере 38), развиваются на основе продолжительного мелодико-гармонического последования, включающего три разных аккорда:

39

Текст второго колона (фрагмент песни б в примере 38) распевается в двутакте, опираясь на иные аккордовые комплексы:

40

В построении, которому соответствует четвертый колон текста (в примере 38 — фрагмент с), скомбинированы обороты а и б: начало этого последования заимствовано из а, а заключение представляет видоизмененное окончание б.



Здесь мы сталкиваемся еще с одним приемом мутации матриц — «скрещиванием».

Выше отмечалось, что матричный анализ можно проводить, не давая при этом функциональной характеристики аккордов, входящих в последования генеральной гармонии. Обычно несогласия по поводу оценки функций возникают в случаях, допускающих двоякую трактовку. В частности, по-разному могут быть объяснены гармонические комплексы, образующие обороты-матрицы в разбираемой песне. Если весь напев слышать в миксолидийском D-dur'e, то в построении а аккорды выстраиваются в последование $\frac{3}{4} S_{4_6} | STS | T_6 II$; в построении б — в последование $\frac{3}{4} S | VII_{4_6}^{b^1} SVII_{4_6}^{b^1} | T$. Однако можно слышать в этой песне и смену тональностей G-dur — D-dur. Действительно, построения а и а¹ вполне могут быть восприняты звучащими в G-dur'e. Схема смены функций по G-dur'y $\frac{3}{4} T_{4_6} | TDT | D_6 VI$. Построение б по G-dur'y приобретает следующее функциональное решение: $\frac{3}{4} T | S_{4_6} TS_{4_6} | D$. В последнем же «комбинированном» обороте происходит смена устоев: начинается он в G-dur'e, а завершается в D-dur'e. Доминанта G-dur'a, оказавшись на сильной доле в конце песни, приобретает значение тоники (переменность функций). Конечно в квинте (кварте) а — е можно усмотреть и неполное D_{3^b}, D-dur'a и говорить о признаках модуляции. Однако в данном варианте песни нет звуков с и cis, вносящих полную ясность в процесс смены устоев.

Как бы ни противоречили друг другу рассмотренные функциональные характеристики аккордов, в обоих случаях матричный анализ выявляет объективно существующие обороты скрытой гармонии, которые регламентируют развитие этой различнматричной музыкальной формы. В таких последованиях, прежде всего, важны сами созвучия, их интервальные соотношения и связи друг с другом, но не оценка функций, которую при восприятии не может не делать слушатель сознательно или непроизвольно и которая зависит от воспитанной предшествовавшим опытом ориентации слуха.

В песнях «Вниз по матушке, по Волге» и «Ой, да ты, кормилец наш, Тихий Дон» мелодико-гармонический оборот-матрица был прост (краток), но представлен разнообразными метро-ритмическими вариантами. В песне «Спор коня с соколом» развертывается не один, а два самостоятельных по набору аккордов идеальных последования, и каждое из них сложнее тех, что регулировали развитие названных выше песен. Но метро-ритмическая организация в песне «Спор коня с соколом» проще. Обращает на себя внимание ее строгая трехдольность. Возможно, что эта песня была связана с движением, и поэтому метр ее так устойчив.

В хороводной песне «Давно сказано», записанной в прошлом веке в бывшей Тамбовской губернии В. Прокуниным, зависимость метрической организации от движения хоровода очевидна. Каждому колону текста соответствует трехдольный трехтакт, с сокращенным последним тактом¹ (последовательное, регулярное уменьшение каждого 3-го такта связано с особенностями хореографической фигуры). В условиях строгого метро-ритмического рисунка мелодико-гармонический оборот-матрица, образованный тоническим квартсекстаккордом, малой терцией — вероятно это сегмент доминантового квинтсекстаккорда — и тонической терцией G-dur'a вырисовывается вполне определенно. Это последование — единственное в песне. Вся песня — одинаково-матричная музыкальная форма²:

Давно сказано. „Р.Н.М.Т.“, стр. 70

42

Дав- но ска- за- но,

Дав- но ба- я- но,

Мо- е- му друж- ку,

На- пе- рёд ид- ти.

¹ Последний звук всего напева продлен как заключительный.

² В схемах отражена процедура формирования аккордики (сборища интервалов в аккорды) при матричном анализе.

Схема



Оборот-матрица



Лирическая песня «Я девчоночка прекрасна» представляет смоленский локальный песенный стиль (см. пример 2).

В песне выявляются два варианта одного оборота генеральной гармонии. В припеве дважды «считывается» матрица, состоящая из трех разных по функциям аккордов.

43 1 куплет

2 куплет

Оборот-матрица



В этом последовании угадывается типичная для русских наигрышей схема STDT, которая многократно повторяется (в несколько ином ритме), например, когда пляшут «Русского», или в «Страданиях» (см. пример 1). В запеве и хоровом подхвате развитие мелодии и подголоска

регламентируется вариантом этого идеального последования:

4/4
1 куплет

Запев
Хоровой подхват

Я дев_чо_ ноч_ ка пре_крас_ на
За _ ро _ ди _ ла _ ся не _ счаст _ на ,

2 куплет

Запев
Хоровой подхват

Я в не_сча_ стье _ жить не ста _ ну ,
Ту _ жить - пла _ кать пе_ре_ста _ ну .

Оборот-матрица

Интересно и то, что здесь можно увидеть оборот-матрицу, проведенную сначала «в уменьшении», а затем как бы «усеченную» и одновременно данную «в увеличении» по отношению к предыдущему проведению восьмыми (см. разделы оборота, отмеченные скобками).

Отметим, что идеальные гармонические последования, вырисовывающиеся при сопоставлении построений песни, напоминают балалаечные наигрыши. Установленная таким образом близость вокальной и инструментальной народной музыки, в которой так отчетливо проявилось гармоническое мышление, указывает на то, что «гармоническая» («гармошечная») культура не завезена из Европы, и вызрела на Руси самостоятельно.

Типичными оказываются приемы ритмического варьирования регламентирующего оборота и в свадебных песнях. Изменение ритма в оборотах-матрицах свадебных песен весьма прихотливо, в этом они близки лирическим протяжным. Так, в вятской свадебной песне «Что не долго веночку на столике лежать» развитием линий подголосков и мелодии управляет один мелодико-гармонический оборот, получающий при редупликациях новый ритмический рисунок.

Что недолго веночику на столике лежат?
 „Н.П.КО.,“ № 79.

45.

Что не-дол- го ве- но
 ку на сто- ли- жать,
 на сто- ли- жать.

Оборот-матрица

Более сложным организмом является орловская свадебная песня «Ты сосна моя».

Ты сосна моя, да сосёнушка.

„Р.Н.М.Т.“ стр. 81

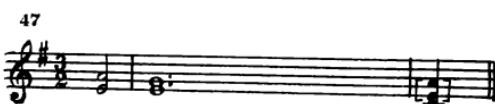
46

Ты сос- на мо- я
 да со- сё- нуш- ка,
 а

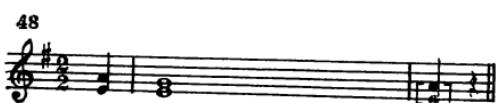
Ты сос- на мо- я
 зелё- на- я.

Двум первым колонам текста соответствуют одноголосные построения запева. Гармония в них едва намечается. В мелодии обрисовывается оборот-матрица, включающий два интервала: неустойчивый $e-a$ и опорный $e-g$ (тональность песни натуральный e-moll). Завершающий первое и второе построения звук c можно трактовать по-разному: и как терцию субдоминантового трезвучия, и как основной тон трезвучия VI ступени, и как септиму септаккорда VII ступени. Однако первый вариант представляется наиболее естественным, так как звук c сливаются с дальнейшим развитием мелодии по тонам субдоминантовой гармонии $a-e$. Бессспорно, что звук c относится к первой фразе песни, а звуки $a-e$ уже ко второй. Однако, несмотря на это, они образуют единую линию и аккорд, так как при повторении построения (на второй строчке примера) наполовину сокращен затакт и сильная доля следующего такта как бы теснит ставшие восьмушками звуки $a-e$ к предшествующему им звуку c .

Само обрамление тонического комплекса созвучиями (аккордами) субдоминанты представляется не менее естественным для народной песни, чем завершение мелодического оборота на приме трезвучия VI ступени или на септиме септаккорда VII ступени натурального минора. Вот схема предполагаемого оборота-матрицы, который соответствует первому построению песни.



Следующий фрагмент песни развивается на основе ритмически измененного варианта того же идеального последования созвучий.



Построения, соответствующие третьей и четвертой строкам примера 46, регламентируются двумя ритмическими вариантами нового более развитого гармонического последования-матрицы. Один из них «усечен»: в нем выпущен последний тонический аккорд. Схему оборота-матрицы можно записать, учитывая проходящие гармонии, или более упрощенно, но это не меняет существа дела — генераль-

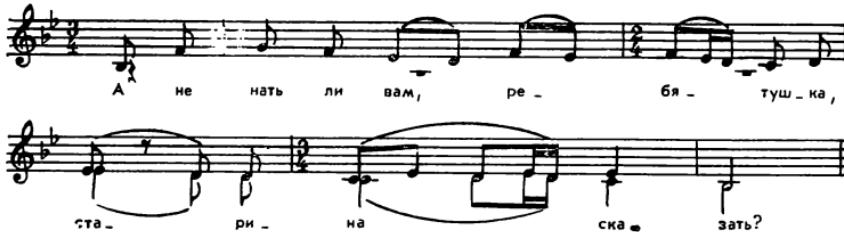
ная гармония проявляется в этих построениях отчетливо и выбор звуков в подголосках и мелодии регулируется ею.



Интересно, что крайние и центральный аккорды в этом обороте образуют последование $t_{3_b} s_{4_b} t_{3_b}$, которое находится в родстве с начальным аккордовым построением и разрешает на расстоянии неустойчивость первого оборота $s|t|s$. Соответствие развития в этой различноматричной песне линий мелодии и подголосков и генеральной гармонии наглядно представлено в следующей записи:

Эпические жанры, и, в частности, былины, по стариинной традиции исполняются не только отдельными сказителями в одиночку, но и распеваются хором. В частности, с хоровым исполнением былин до сих пор можно встретиться на русском Севере (где их называют «старинами»). Былинный напев, приведенный в следующем примере, записан в Архангельской области. Он распевался и при исполнении «скоморошин» и «небылиц»¹.

¹ Небылица цитирована по академическому изданию «Песенный фольклор Мезени» (Л., 1967). В паспортах примеров оно обозначено шифром «П.Ф.М.».



В двухголосии этого примера гармония с общепринятой точки зрения выявлена слабо: кратковременное расслоение мелодии на две линии намечает как гармонический элемент только терцию $c - es$. Это типичный гетерофонный склад. Однако идеальная гармония присутствует в песне и регулирует развитие линий. Достаточно сопоставить построения, разделенные цезурой, и станет ясным тот оборот-матрица, на который ориентируются исполнители.

Musical score for example 52, featuring two staves of music with lyrics in Russian. The lyrics are: 'А не нать ли вам, ре- бя- тушка, ста- ри- на ска- зать?'. Below the staves is the text 'Обороты-матрицы'.

Фактически основой песни является дважды проведенный и при этом измененный — усеченный — идеальный оборот, который, в свою очередь, может быть разделен на два plagальных последования: Т|ИТ и И|Т. Очевидно, что второй «составляющий» оборот — усеченный, данный в обращении варианта первого.

Musical score for example 53, featuring two staves of music. A bracket labeled 'a' is placed under the first staff, and a bracket labeled 'b' is placed under the second staff.

(Оборот a'' в обращении)

Так как эти «составляющие» последования — производные одного оборота-матрицы, вся форма может быть отнесена к одинаковоматричным.

В наиболее древних песнях обороты-матрицы нередко состоят не из аккордов, а из гармонических интервалов. Анализируя древнейшие жанры, можно наблюдать постепенное вызревание аккордовой гармонии, а также зависимость этого процесса от развития мелодии и наоборот (обоюдозависимость гармонии и мелодии). Даже в наиболее распетых и многоголосных календарных песнях гармонические комплексы в матрице не всегда представлены аккордами. Примером может служить майская песня Смоленской области «А гуляйте вы, девочки».

Каждый куплет песни состоит из четырех колонов, каждому колону соответствует трехтактовое музыкальное построение. При повторениях они варьируются, что дает возможность выяснить, какую идеальную гармоническую опору в том или ином разделе песни представляют себе исполнители.

А гуляйте вы, девочки.. „Р.Н.П.С.О.“ № 8

34

The musical score consists of four staves of music. The lyrics are as follows:

А гу - ля - те вы, де - воч - ки,
А гу - ля - те вы, крас - ны - е!
Ой, лё - ли, ля - лё - шень - ки,
А гу - ля - те вы, крас - ны - е!

Оборот-матрица

*) **)

Варианты:

*) **)

В схеме мелодико-гармонического последования, определяющего развитие мелодического рисунка и подголосков песни, аккорды не везде представлены полностью. Наряду с тоническим трезвучием, расположенным в третьем такте оборота-матрицы, здесь встречаются и гармонические интервалы (их больше, чем аккордов): во 2-м такте и в за-такте к 1-му — тоническая терция, а в 1-м такте — квarta, образованная I и IV ступенями, — кварты, лишь намечающая субдоминантовую гармонию. Схема оборота-матрицы, регламентирующей развитие этой одинаковой матричной песни, в данном случае угадывается и в очертании одного отдельно взятого верхнего голоса. Это наблюдение обнадеживает и дает основания для поисков оборота-матрицы в одноголосных песнях.

Записанная в одноголосном варианте смоленская песня-веснянка «Весна красна», так же как и только что рассмотренная майская песня, относится к календарному циклу.

Весна красна, „Р.Н.П.С.О.“, №1

NB

55

1. Вес - на крас - на, тёп - ло - е ле - ти - це.

2. Ле - то тёп - ло - е, зи - ма з хо - лод - на - я.

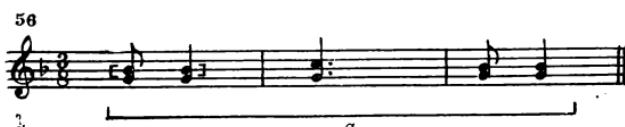
Ой, лё - ли, лё - ли, тёп - ло - е ле - ти - це!

Ой, лё - ли, лё - ли, зи - ма хо - лод - на - я.

При «свертывании» песни в оборот-матрицу обнаруживается, что в ней нет «развитой» гармонии, которую можно представить в виде набора аккордов. Объем напева ограничен квартой. Ни один полный аккорд (в традиционном смысле этого слова) не может возникнуть в таких тесных рамках. Гармония обнаруживается в более элементарных со-звучиях — в идеальных гармонических интервалах. То обстоятельство, что и здесь исполнитель ориентируется на некое идеальное единство, доказывается взаимозаменяемостью тонов при повторениях песни, в данном случае заменой звука *b* на звук *g*. Родство этих тонов осознано (услы-

шано); в представлении певицы они выполняют одну функцию.

Последование, определяющее развитие в первых трехтактах запева и припева, соответствующих словам «весна красна», «лето теплое», «ой, лёли, лёли» (см. пример 55), имеет следующий рисунок: тоника (I ступень лада) сменяется квартой, образованной I и IV ступенями (фрагмент позднейших субдоминант), и переходит в малую терцию, построенную на I ступени лада (фрагмент тонического трезвучия).



Трехтакты, составляющие вторые половины запева и припева, режиссируются сходными, но уменьшенными и усеченными идеальными мелодико-гармоническими оборотами, различающимися только в окончаниях.

Разнообразие ритмических вариантов фактически одного и того же последования интервалов придает мелодико-гармоническому движению очаровательную легкость и изящество.

В целом эта песня может быть рассмотрена как одинаковоматричный организм.

Изобретательно использован мелодико-гармонический оборот в другой весенней смоленской песне «Благослови, мати»¹. Сравнение трех построений, соответствующих трем стихотворным строкам, убеждает в том, что в первых двух из них развитие идет на основе идеальной мелодико-гармонической формулы, образованной тонической терцией и субдоминантовым секстаккордом h-moll'я.

59

Благослови, мати

The musical score consists of three staves of music. The first staff (a) has lyrics: "— Бла_ го_ — сло _ ви, ма _ ти," with 'x' marks over some notes. The second staff (a¹) has lyrics: "Вес _ ну за _ гу _ ка _ ти." The third staff (a²) has lyrics: "— бОг bla _ го _ сло _ вит." Measure numbers 1, 2, and 3 are indicated above the staves.

Оборот-матрица α (α^1)

The notation shows two chords in G major: a C major chord followed by a G major chord. The text 'или' (or) is placed between them.

Впрочем, в данном случае опорная терция может быть рассмотрена и как элемент тонического трезвучия G-dur'a. Тогда вся конструкция будет трактована как T—VI₆.

Третье построение регламентируется оборотом, который представляет собой последование тех же гармонических комплексов, но возникающих в обратном порядке — от S₆ к t (или от VI₆ к T G-dur'a) — и притом в увеличении.

Оборот - матрица построения α

The notation shows a bass note in the first measure, followed by a circled bass note in the second measure, and then a G major chord in the third measure.

В этой одинаковоматричной конструкции, как и во многих других народных песнях, повторяемость одних и тех

¹ Песня цитирована по изданию: Павлова Г. Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной. — М., 1969, № 26.

же оборотов-матриц сочетается с изобретательным варьированием ритма и, казалось бы, с неожиданным использованием типичных «профессионально-музыкальных» полифонических приемов развития формы: оборот в увеличении, оборот в обратном движении.

Скрытые гармонические комплексы присутствуют даже в очень простых песнях. «Закликание весны», записанное К. Квиткой в Курской области, представляет собой напев, развивающийся на трех смежных звуках¹:

61 Закликание весны „Р.Н.М.Т.“, стр. 31

Oй, ку- ли - ки, жа_ во_ ро_ нуш_ки, при_ ле_ тай_ тек нам у в о_ до_ нуш_ки.

Продолжительность заклички невелика: мелодия равна одному шестидольному такту.

62

Ой, ку- ли - ки.

Но даже в таком напеве гармония и мелодия неразделимы. Звуки, образующие мелодию, не только дифференцированы по функциональным признакам (устойчивый — неустойчивый), но уже и объединены в группы в связи с осознанностью функций. Тоны *h* и *g* появляются в аналогичных местах ритмоформулы (формулы стопы, формулы слогового ритма) на ударных слогах и замещают друг друга в сходных (одинаковых) метро-ритмических ситуациях. В данном случае они образуют группу, которая противостоит неустою (звуку *a*), появляющемуся на слабом времени музыкальной формы, «обобщенным» качеством гармонического интервала и качеством составляющих его частей. Эти звуки осознаны как единство. Оборот-матрица в закличке образован унисоном и тонической терцией.

63 Оборот - матрица

¹ В настоящем примере напев тактирован с учетом ритма смены скрытых гармоний. Тактирование отличается от предложенного К. Квиткой: тактовая черта сдвинута на одну восьмую вправо.

Неразвитость напева зависит как от малого объема используемого звукоряда, так и от прямолинейности (однобразия) ритма, возникающей при «точных» редупликациях оборота-матрицы. Здесь же следует добавить, что наиболее древние «примитивные» произведения — одинаково матричны. Это относится и к двум широко распространенным детским песням.

В народной прибаутке «Солнышко» намечается два варианта группировки звуков по признакам «функционального» родства, и сразу трудно сказать, какую из двух формул регулирующего развитие оборота-матрицы следует предпочесть. Формально, приемлемы оба решения:

а) звуку *с* противостоит группа неустоев:

Прибаутка „Солнышко“.

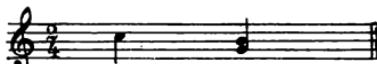
Тень - тень - потеть.

Песенник для малышей.

64 Сост. В. Лавринович, М., 1977.

The musical notation consists of six staves of music in common time (indicated by '2'). Each staff has a treble clef. The lyrics are written below each staff, corresponding to the notes. The first two staves are identical, the third and fourth are identical, the fifth and sixth are identical. The lyrics are: Сол_ ныш_ ко, сол_ ныш_ ко, вы_ гля_ ни в о_, - ко_ шеч_ ко, где тво_ и, дет_ ки?, где ма_ ло_, - лет_ ки?

Оборот-матрица



б) группе устоев *c — g* противостоит неустой *h*:

65

Схема

Аналогичная трудность возникает и при анализе прибаутки «Зайчик». Допустимы две схемы оборота-матрицы:
а) звуки *c — a* образуют устойчивый комплекс, которому подчинен неустойчивый звук (см. пример 66 на с. 119);

б) звуки *c — g* представляют устой, а звук *a* неустой в данной ладовой системе:

67

Схема

Прибаутка „Зайчик“

Тень - тень-потенть.

Песенник для малышей.

Сост. В. Лавринович. М., 1977.

66

a)

Зай - чик,
ты - зай - чик,
Ко - ро - тень - ки
но - ж - ки.
На - э - тих
на - но - ж - ках
Сафь - я - ны
са - по - ж - ки.

Оборот-матрица

са - по - ж - ки.

6)

Зай - чик,
ты - зай - чик,
Ко - ро - тень - ки
но - ж - ки.
На - э - тих
на - но - ж - ках
Сафь - я - ны
са - по - ж - ки.

Оборот-матрица

са - по - ж - ки.

Однако как в первой, так и во второй прибаутке случаи, рассмотренные в пунктах б), предполагают неравномерную смену гармоний, что, вероятно, не характерно для детских считалок, прибауток, закличек, так как противоречит их моторности. Поэтому для обоих песенок целесообразно предпочесть обороты, данные в схемах а) и отражающие согласованность фаз мелодического движения.

Спорные ситуации реже складываются при анализе более развитых напевов. Так, в ярославской календарной се-мицкой песне «Ты не радуйся, дубник-кленник» развитие мелодии определяется plagalным последованием генеральной гармонии $t|s_4\;_6^1$.

¹ Предложенный в примере вариант тактирования отличается от того, который дан авторами хрестоматии.

Ты не ра-дуй-ся, дуб_ник -
— клё_ ник,
Не к те_ бе
мы и - дем,
Не те_ бе
не - сём
По я - ич_ ку - то по крас -
— мень - ко - му.

Оборот -матрица



Вся песня представляет собой симметричную одинаково-матричную конструкцию, которую можно выразить схемой $aa^1a^2a^1a^2a^3aa^1$ (a — оборот-матрица; a^1 , a^2 , a^3 — он же в уменьшении).

В построениях песни, соответствующих букве a , при сравнительно медленной смене гармонических комплексов оживляется движение в мелодии. Здесь возникает наибольшая для данной песни мелодическая волна. На них же приходится и наибольшее количество слов текста. Замедленность «гармонических событий» компенсируется интенсивным мелодическим движением и «развитием» стиха. Именно с этими музыкальными построениями совпадают и наиболее яркие, запоминающиеся слова песни — эпитеты, выразительные «называния», «прозвища»: «дубник-кленик», «яичко красненькое», «березонька», «кудрявая».

Здесь обнаруживаются интересные взаимодействия нескольких «пластов» — образной стороны текста, ритма, чередования слогов, ритма смены гармонии в обороте-матрице, мелодического рисунка и его ритма. Эти связи еще мало изучены и могут стать объектом будущих исследований.

В наиболее развитых лирических песнях ритмическое варьирование оборота-матрицы при редупликациях поражает своей необычностью, неожиданностью и неповторимостью. Этот процесс можно проследить на примере известной песни «Не шуми, мати зелёная дубровушка», классического образца русской народнопесенной культуры.

Не шуми, мати зелёная дубровушка, Р.Н.М.Т., стр. 161

The musical score consists of two staves of music. The top staff is labeled '1. Не шу - ми' and the bottom staff is labeled '2. Дуб - ро - вуш - ка...'. The lyrics are written below the notes. The score is divided into measures by vertical dashed lines. Measure 1 starts with a single note followed by a six-note melodic pattern. Measure 2 begins with a single note followed by a four-note melodic pattern. Measures 3 and 4 show more complex patterns involving eighth and sixteenth notes. Measure 5 features a six-note melodic pattern. Measure 6 shows a variation of the third measure. Measure 7 concludes with a single note. The bottom section, titled 'Оборот-матрица', shows a diagram with seven numbered boxes (1-7) corresponding to the measures above. Below this diagram is a note: '*) Вариант третьего такта' with a small diagram of a melodic line.

Напев возникает в процессе развертывания оборота-матрицы, включающего шесть разных по функциональному значению аккордов (эта песня — одинаковый матричный музыкальный организм). Тоническое трезвучие e-moll'я смени-

няется субдоминантой, которая переходит в созвучие III ступени, но затем возникает снова и тоникализируется в силу того, что за ней следует ее собственная субдоминанта (IV_{5₃}), переходящая в доминанту натурального минора, разрешающуюся в тонику. Таким образом в рамках периода произошла модуляция в тональность субдоминанты (в a-moll); напомним, что в профессиональной музыке это явление встречается редко. Но не только это придает неповторимую прелесть песне. Обаяние напеву сообщает та ритмическая свобода, с которой использовано последование матрица. Это ясно видно по записи: в разных строках примера продолжительность тактов, соответствующих одной и той же гармонии, неодинакова. Так, 2-й такт на второй строке — двухчетвертной, а на третьей аналогичный ему по расположению в матрице такт — вдвое больше; 3-й такт на второй строке содержит три вторых, а соответствующий ему на третьей строке — две четверти. Эти соотношения в целом сохраняются и во втором куплете. Различаются по продолжительности и последние такты второй и третьей строчки, и это несходство повторяется в следующем проведении всего напева. (Такие изменения длительностей внутри матрицы — признак ее ритмической мутации.) «Одноразовые» ритмические изменения можно найти в отдельных тактах, например, во 2-м такте четвертой строки примера.

Однако варьирование оборота-матрицы не ограничивается такими «внутренними» преобразованиями. При редупликациях отсекаются части этой мелодико-гармонической конструкции. Например, в зажине песни используется не весь оборот, а только четыре первые его аккорда в первом куплете и пять первых — во втором. Фрагмент мелодии, записанный на средней строке каждого куплета (см. вторую и пятую строчки примера 69), развивается на основе полного оборота-матрицы (в 1-м такте второй строки куплета он несколько отличается по ритму: усечена первая четверть). Мелодическое развитие построений, записанных в примере на третьей и шестой строчках, регулируется вариантом оборота-матрицы, в котором выпущены первые три аккорда. Подобные усечения оборота не только меняют порядок возникновения аккордов, но и нарушают периодичность. Все это вуалирует в песне цезурность и служит причиной глубоко впечатляющей ее «протяженности» («бесконечная, как Русь», «беспределная, как Русь», как писал о русской песне Гоголь).

Варьируются обороты-матрицы при редупликации и в различноматричных песнях, например в песне «Как за реч-

кой»¹. Как мы видим, развитие напева здесь регламентируется двумя в общем близкими, но все-таки различными последованиеми генеральной гармонии.

40

Как за речкой

Как за речкой, братцы, за рекою,
ба-ния тра... а-ву ко- синт. и да, ой
и ой, да, как ба-нюю-ша тра-вуш-ку он ко-синт,
ма-ша во... чо-ду но- синт.

Обороты - матрицы

a) e)

¹ Песня цитирована по кн.: Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии, с. 58.

Протяжённость второго оборота остается неизменной¹. Первый же дается с разными усечениями (см. первую, третью, седьмую, девятую и десятую строки нотного примера).

Печорская лирическая протяжная песня «Ох, с луговой-то ле было со сторонушки»² развивается на основе оборота-матрицы, включающего пять различных аккордов.

Ох, с луговой -то ле было со сторонушки

71

The musical score consists of two staves of music in G major (two sharps) and common time. The first staff begins with a dotted half note followed by eighth notes. The second staff begins with a quarter note followed by eighth notes. The lyrics are written below the notes, divided by vertical dashed lines corresponding to the changes in harmonic structure. The lyrics are: 'Ох - ы, с лу - го - во - й - то ле бы - ло со - сто - ро ...', 'Ох, да со стоя - ро - ну - ш(и) - ки, Со стоя - ро -', and 'ну - ш(и) - ки -'. The score shows various rhythmic patterns and rests.

Оборот-матрица

A single staff of music in G major (two sharps) and common time, showing a sequence of chords: E major, A major, D major, G major, C major, F major, B major, and E major again. This represents the harmonic matrix from which the main melody is derived.

Это очень развернутый, сложный оборот, начинающийся в E-dur'е и модулирующий в H-dur: D|T|S|D—VI=II|T.

Уместно напомнить, что даже в самых развитых песнях последований генеральной гармонии, как правило, состоят не более чем из трех-четырех несходных аккордов (см. песню «Спор коня с соколом» — примеры 38—41, песню «Ты сосна моя, сосенушка» — примеры 46—50; лишь в пес-

¹ Именно это обстоятельство помогает видеть в нем самостоятельное образование. Однако можно считать, что второй оборот — вариант первого, проведенного в увеличении и одновременно усеченного.

² Песня цитирована по сборнику: Песни Печоры. — М.; Л., 1963, № 1.

не «Не шуми, мати зеленая дубровушка» — пример 69 — набор созвучий в матрице оказался богаче).

И все-таки поначалу печорская песня кажется обычной, «неинтересной», она напоминает «стандартный» период гармонической задачи. Это обусловлено квадратностью строения оборота-матрицы (четырехтакт) и незначительным его метроритмическим варьированием в первых двух — основных — построениях этой одинаковой матричной формы. Но в третьем и четвертом построениях (третья и четвертая строки примера 71) оборот-матрица сильно изменяется: в третьем он сокращается вдвое, а в четвертом вчетверо.

Такое «сбивчивое» кадансирование преодолевает «шаблонность» развития и придает песне своеобразие.

Изменчивость ритмических соотношений внутри оборота генеральной гармонии можно наблюдать и в мезенской исторической песне «И за рекою, за Великою» (см. пример 72).

В этой различноматричной композиции первый оборот генеральной гармонии проводится в каждом «куплете» по четыре раза: дважды в первой фразе (см. построение, соответствующее первому колону стиха — первые строчки примера 72, а также схемы гармонически важных тонов и оборотов-матриц) и по одному разу во второй и четвертой фразах песни. При этом в первой фразе повторяется «усеченный» вариант оборота-матрицы, во второй же и четвертой фразах последование генеральной гармонии подвергается ритмической мутации и одновременно проводится «в увеличении».

Внутри третьей фразы песни проводится и второй мелодико-гармонический оборот (см. третью строчку примера и трети строчки в обеих схемах к нему).

Кроме разнообразного ритмического варьирования первого оборота генеральной гармонии, здесь нужно отметить и ладовую специфику песни: в третьей фразе напева происходит смена тональности — миксолидийский A-dur уступает место дорийскому e-moll'ю, за которым вновь следует главная ладотональность.

Нужно указать и на «большой» набор аккордов (созвучий), использованных в оборотах-матрицах этой песни: их четыре (с унисоном *e* — *e* в обороте-матрице *b* — даже пять).

Проведенный анализ этой песни, как и предыдущих, готовит вывод, что увеличение количества различных по функциям **аккордовых единиц** характерно в основном для протяжных песен.

И за рекою ле, за Великою,, П.Ф.М., № /

72.

1. за - ре - ко - ю ле - за - Да - за - Ве - ли - хо - ю - Злы - за - ят - а - ро -
 2. злы - тв - тв - ры ду - аз... - Ах - ван - ду - ви - ни - ли -
 3. да - на - ду - ван - це - да - Ах - ста - ве... - ой, Ах - ста - ви - се,
 4. з. и - кв - ду - ван - и - че - до - ой, до - ста - ве - ла - се - И - до - ста - ве - ла - се - то...
 5. тв - щв - зя - тел - ку.

Схема гармонически важных тонов мелодии:

a a*

a в увеличении

a

Обороты - матрицы



Ярким примером, который свидетельствует, что в процессе создания песни народными музыкантами учитывались одновременно (параллельно) мелодические и гармонические факторы, что возможность развивать линию поддерживалась чувством заменяемости элементов (чувством гармонии), является известная песня «Про татарский полон»:

Как за речкою да за Дарьею. „Р.Н.М.Т.“, стр.121

73

Как за реч - ко - ю да за Дарь - е - ю Злы та -
та - ро - ве ду - ван ду - ва - ни - ли.

Обычно, анализируя эту мелодию, исследователи обращали внимание на ее ладовую организацию (в частности, на переменность устоев) и на мотивное строение. Однако ни ладовый, ни мотивный анализ не объясняли песни как единого и своеобразного целого. Принципы, объединяющие мотивы-попевки в песню, не были вскрыты и достаточно обоснованы. Например, в учебнике «Анализ музыкальных произведений» В. А. Цуккерман отмечает, что все элементы песни объединены общим для обеих ее половин ладовым устоем — звуком *d*¹. Но ниже он фактически отказывается от этого наблюдения, утверждая, что песня начинается в G-dur'e и модулирует в d-moll дорийский. Действительно, звук *d* в затаакте перед тоническим *g* едва ли обладает тонической функцией и едва ли в начале песни за ним можно признать ту же роль, которую он выполняет в конце. Объединение попевок в мелодию через конструктивный прием обрамления оказалось формальным, внешним и осталось по существу необъясненным.

¹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967, с. 676.

Матричный анализ дал возможность увидеть единство всей песни по-иному. Он же привел и к новому объяснению тонального развития этой песни: вместо цепи тональностей G-dur — e-moll — a-moll — d-moll можно слышать переменность e-moll (вероятно, фригийский) — d-moll (вероятно, дорийский, так как во второй половине песни ни разу не появилась VI ступень лада).

Мелодия «распадается» на две равные по протяженности части. Первая половина песни включает две музыкальные фразы, соответствующие двум колонам текста¹.

74

Схема гармонически важных тонов мелодии

Нетрудно заметить, что начало второй фразы (см. вторую строку примера 74) является вариантом окончания первой. Если сходство этих мотивов, принадлежащих разным фразам, очевидно, то родство мотивов, составляющих одну фразу, приходится доказывать. В мотивах, размещенных на первой строке примера (первая фраза), на первых двух долях обоих тактов, в близких метрических условиях возникает звук *g*, который входит в одну гармонию со звуком *h*, появляющимся на сильной доле 2-го такта.

В мотивах, которые занимают вторую строку примера (вторая фраза), в обоих случаях сходство обнаруживается в затахах: они включают звуки *a*. В свою очередь это указывает на их родство с мотивами первой фразы.

Развитие первой половины примера регламентирует мелодико-гармонический оборот, образованный малым септаккордом (без терции) и минорным трезвучием.

75 Оборот-матрица

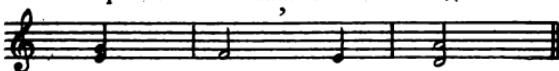
¹ Для удобства каждый шестидольный такт поделен на два трехдольных, и вся песня записана в размере 3/4.

Во второй половине песни развитие мелодии регламентируется оборотом, который является обращением первого последования-матрицы.

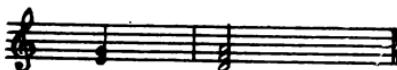
76

Злы та - та - ро - ве
Ду - ван ду - ва - ни - ли.

Схема гармонически важных тонов мелодии



Оборот - матрица



В связи с этим песню можно отнести к одинаковым матричным музыкальным организмам.

Конечно, собственно звучащей аккордики в песне нет, но нельзя не считаться с тем, что звуки мелодии складываются в идеальный гармонический оборот. Нельзя утверждать, что гармония отсутствует в этом напеве. Нельзя оставить без объяснения то обстоятельство, что на сильном времени каждого такта (или на ударном слоге каждой стопы) появляется не какой угодно звук, а, строго, один из тонов трезвучия $e - g - h$ в первой половине напева, и септаккорда $d - f - a - c$ (или трезвучия $d - f - a$) — во второй.

77

Как за реч - ко - ю да за дарь - е - ю Злы та -
- та - ро - ве Ду - ван ду - ва - ни - ли.

Действительно, только в одном такте нарушен ритм смены аккордов матрицы. В 5-м такте песни (см. пример 77) с трезвучием $e - g - h$, возникающем на третьей доле, совпадает звук d . Это противоречит выведенной гармонической схеме или усложняет ее (получается последование из двух септаккордов). Однако следует учесть, что звук e всего лишь смещен с третьей доли на вторую, что делает ритм более плавным, объединяющим два мотива в продолжительную фразу (это отметил в своем анализе песни В. А. Цуккерман). Но подобного смещения звука могло и не произойти. Вполне возможен такой ритмический вариант этого такта, в котором звуки e и d поделят третью четверть¹.

С большей свободой, чем в предыдущей песне, используется один оборот-матрица в вятской свадебной «Как у нашего хозяина». Собственно, особенности варьирования оборота-матрицы и придают этой простой, небогатой разводами песне, свой неповторимый выразительный оттенок.

Как у нашего хозяина. „Н.П.К.О.“ № 75

78

The musical score consists of six staves of music. The first five staves are vocal parts, each with lyrics underneath. The lyrics are: 'Как у', 'на-ше-го', 'хо-зя-и-на', 'да как у', 'на-ше-го', and 'бо-га-то-го'. The sixth staff is a harmonic progression labeled 'Оборот-матрица' (Turnaround-matrix).

Оборот-матрица

¹ Детальное описание этой песни предпринято здесь для того, чтобы появилась возможность показать, что выявление мелодико-гар-

Действительно, в «отпечатке» с оборотом-матрицы, расположенным на первой строке примера, отсутствуют звуки начальной затактовой и заключающей оборот терций, образованных тонами *e* и *g*. Во втором «отпечатке» усечена «зона» только затактовой терции. В третьем «отпечатке» оборот-матрица воспроизведен полностью. В четвертом — с затактом, но без окончания.

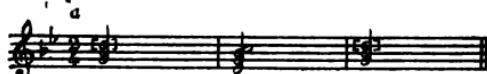
В замечательной по мелодическому рисунку свадебной вятской песне «Что не зайнька» прихотливо развернут один оборот-матрица.

Что не зайнька тропы тропил „Н.П.К.О.“ № 76

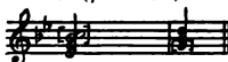
79

Что не зайнька тропы тропил,
Что не соренький,
следы следил.

Оборот-матрица



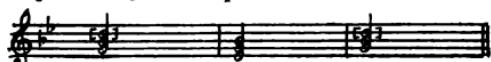
a¹ (усеченный)



a² (усеченный)



Вариант оборота-матрицы



монических оборотов-матриц не есть произвольный акт, который во всех случаях, в силу самого намерения найти гармонизирующие построения, будет давать положительный результат. То обстоятельство, что народные песни «свертываются» на обороты-матрицы, не следует трак-

При подарном сопоставлении четырех музыкальных построений, каждое из которых соответствует одному полустишию текста, намечается гармоническая интервалика, обрисовывающая мягкий plagalный оборот g-moll'я. И здесь различные усечения последования генеральной гармонии приводят к возникновению его разных ритмических вариантов.

В следующей свадебной вятской песне «Кукует кукушечка» также можно увидеть варьирование оборота-матрицы.

Однако эта песня выбрана для анализа по другой причине. Ее напев укладывается в рамки пентатонной гаммы, и было интересно проследить, есть ли вообще гармония в таких песнях, и если есть, то какая она — терцовая ли? Иными словами, встал вопрос о роли гармонии в пентатонических песнях. Он чрезвычайно интересен потому, что имеет отношение не только к русским песням, но и к таким народно-песенным культурам, которые целиком основываются на пентатонике и при этом являются строго одноголосными.

Здесь снова затрагивается проблема: какие обстоятельства явились предпосылкой для развития мелодической линии и как шло это развитие — через накопление новых ступеней мелодического лада, не интегрированных в группы, или все-таки и здесь намечались «идеальные» группы звуков, которые не реализовались в аккордике и гармонической интервалике?

Что же получится, если сопоставить сходные по мелодическому рисунку построения, соответствующие четырем «стиховым» колонам?

Оказывается, что и этот пентатонический напев развивается на основе оборота-матрицы, состоящего из звучий, в принципе, терцового строения: тонического квартсекстакорда Es-dur'а и неполного (без терции) трезвучия II ступени.

товать как указание на очевидную возможность все и всегда «собирать в гармошку», во всех без исключения построениях песен находить согласования. Для доказательства несправедливости такого поверхностного вывода предлагаем выписать одну под другой две половины этой народной мелодии: они образуют жесткие, нетипичные для русских песен сочетания, противоречащие нормам русской народнопесенной гармонии.

Kу - ку - ет ку - ку - шеч - ка
за са - дом,
Ку - ку - ет ку - ку - шеч - ка
за зе - ле - ным.

Оборот - матрица

*)
*) Вариант такта

Первый и третий колоны текста распеваются на основе «полного» мелодико-гармонического последования. В построениях, соответствующих второму и четвертому колонам, воспроизводится усеченный вариант оборота-матрицы (выпущен начальный тakt). Кроме того, первое из этих усеченных последований дополнено еще одним повторением трезвучия II ступени (см. вторую строку примера 80).

Эта песня может служить примером изобразительности в народном музыкальном искусстве: чередование двух аккордов в матрице имитирует кукование кукушки. Действительно, в следующем примере видно, что подражание пению птицы передано не столько мелодией, сколько гармонией (ритмом гармонических смен), а это еще раз говорит о том, что народные музыканты слышат скрытую в мелодии гармонию.

Ку - ку - ет ку - ку - шеч - ка



Известная свадебная песня «Не было ветру», записанная в прошлом столетии М. А. Балакиревым в Нижегородской губернии, представляет образец «средневолжского» локального стиля.

82

Не было ветру., Р.Н.М.Т., стр. 85

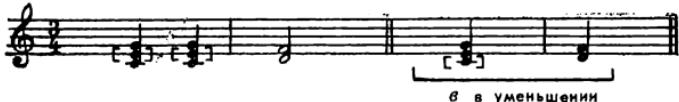
Обороты - матрицы:
для построения а



для построения а¹



для построений b и b^1



Вместе с тем, «обобщенное» гармоническое построение (аккордика и ее связи) и приемы его метро-ритмического варьирования принципиально не отличаются от тех, которые встречаются в русских песнях других областей. Вероятно, стилистическую специфику следует искать в деталях строения, ритмического варьирования и воспроизведения матриц, но это не входит в задачу настоящего исследования.

Мелодическое развитие в первом построении песни, соответствующем первому стиху текста, регламентируется дважды проведенным оборотом t VII натурального d-moll'я (см. фрагмент а в примере 82). Во втором построении ритм смены тех же самых гармоний ущен, так как сокращена продолжительность начальной тоники и при повторении оборота-матрицы снято трезвучие VII ступени. Все это привело к новому соотношению текстовых и музыкальных акцентов (так как повторенный стих не изменился по продолжительности) и к образованию нового мелодико-гармонического построения a^1 .

Третья и четвертая стихотворные строки распеваются на основе четыре раза проведенного и при этом варьированного оборота VII t (см. b и b^1). Это последование представляет «усеченный» вариант матрицы, регламентировавшей музыкальный процесс в построении a^1 . Здесь мелодико-гармоническое последование проведено дважды — в натуральную величину и в уменьшении. Анализ позволяет сделать вывод, что и эта песня может быть отнесена к однокомматричным конструкциям.

Интересно проследить, какие идеальные гармонические комплексы регулируют развитие мелодии замечательной смоленской свадебной песни «Из-за лесу, лесу темного», гениально разработанной М. И. Глинкой в «Камаринской».

Понятно, что вариации Глинки отражают более высокий уровень гармонического мышления. В частности, аккордовое колорирование одного и того же напева, развитая модуляционная техника и тому подобные средства отсутствуют в народном музыкальном искусстве. Однако, несмотря на свою скромность, «народная гармонизация» привлекает изяществом и красотой.

Из за лесу, лесу темного
„Р.Н.М.Т.“, стр. 83

33

The musical score consists of five staves of music in common time (indicated by '33') and G major (indicated by a treble clef). The lyrics are written below each staff, corresponding to specific notes or groups of notes. The lyrics are: 'Из - за', 'ле - су, ле - су', 'тём - но -', '- го, Из - за', 'са - ди - ку', and '— лё — но — го,'. There are several labels on the right side of the staves: 'a', 'a¹', 'a²', 'a³', 'a⁴', and 'e'. The first four labels correspond to the first four staves, while 'e' corresponds to the fifth staff. The label 'a' is positioned above the first staff, 'a¹' above the second, 'a²' above the third, 'a³' above the fourth, and 'a⁴' above the fifth. The label 'e' is positioned below the fifth staff.

Обороты - матрицы

The musical score shows two staves of music in common time (indicated by '33') and G major (indicated by a treble clef). The first staff is labeled 'a' and the second staff is labeled 'e'. Both staves show a single chord consisting of three notes: G, B, and D. The staff for 'a' has a bass note G, while the staff for 'e' has a bass note D.

Песня представляет собой шеститакт, начинающийся за- тактом. Замечательна та планомерность, с которой на слабых, третьих долях в затахте и в первых четырех тактах появляются звуки терцового ряда $f - a - c - es$.

Только в предпоследнем — 5-м — такте песни они «вы-тесняются» со своего места на сильную долю следующего такта. Этот сдвиг приводит к перемене устоев и порождает новый оборот-матрицу. Это придает песне необычность: напев заканчивается на септиме тоникализированного ма-лого мажорного септаккорда в миксолидийском F-dur'e. Фактически, проведение этого оборота-матрицы выполняет роль каденции.

Подмосковная свадебная песня «На море утешка купа-лася», так же как и многие песни других областей, разви-вается на основе всего лишь одного гармонического оборо-та-матрицы.



Оборот-матрица



Плагальное последование при воспроизведениях матрицы в песне изменяется: на второй, третьей и пятой, шестой строках примера оно проведено «усеченным». При этом один раз — в увеличении. Свообразие, индивидуальные черты, придает песне и заменяя в обороте-матрице тоники на трезвучие VI ступени, а также переменный метр. В заонежской былине «О Вольге и Микуле» развертываются два родственных гармонических оборота-матрицы.

Второе из этих последований представляет собой обращение первого (поэтому форму можно трактовать и как однапакоматричную). Оно появляется на протяжении напева, состоящего из восьми мотивов, один раз — на четвертой строке примера — и связано с наиболее важными словами текста: «переставился» («Святослав переставился»), «мудростей» («Похотелся Вольге много мудростей»). Оно выделяет, подчеркивает их перебоем в ритме смены скрытых гармоний.

Для музыкальной драматургии напева этот перебой чрезвычайно важен: он освежает, обновляет оборот и связывает, цементирует две группы вариаций на идеальное гармоническое последование, образованное тоническим трезвучием и трезвучием II ступени дорийского b-moll'я.

48

О Вольге и Минуле, Р.Н.М.Т., стр. 306.

Обороты-матрицы

Обзор одноголосных песен завершим анализом волжской (нижегородской) бурлацкой песни «Эй, ухнем»¹.

Эта известная трудовая песня изложена в простой двухчастной репризной форме. Первая ее часть и реприза развиваются на основе plagальных оборотов натурального d-moll'я (см. схему а в примере 86). Во второй части редуцируются еще два последования: автентическое в B-dur'e и plagальное в d-moll'e (см. соответственно схемы б и с в примере 86). Песня относится к различноматричным формам.

¹ Тактирование, данное в примере, отличается от записи М. А. Балакирева и учитывает ритм рабочих движений. В припеве, в разделах б в затах размещаются фрагменты доминантовой гармонии. Это предъем к доминанте, появляющейся на сильной доле. Аналогичный предъем к тонической гармонии возникает в 1-м и 3-м тактах припева. Такие продолжительные предъемы характерны для бурлацких припевов и представляют одну из их особенностей.

Эй, ух - нем!

Эй, ух - нем!

Е - щё рэ - зик!

Е - щё рэз!

Рэ - зовь - ём мы бе - рё - зу!

Рэ - зовь - ём мы куд - ря - ву!

Ай да, да ай да!

Ай да, да ай да!

Рэ - зовь - ём мы

куд - ря - ву!

Обороты - матрицы

a. d-moll e. B-dur c. d-moll

На основании анализа многоголосных и одноголосных песен, относящихся к разным жанрам и разным локальным (местным) стилям, можно сделать следующие выводы.

1. Песня, как и припевка, представляет собой организм, возникающий в процессе воспроизведения одного или нескольких оборотов-матриц.

2. В большинстве своем русские песни — одинакоматричные организмы.

3. В песнях обороты-матрицы редуплицируются, как правило, не менее четырех раз.

4. Строение оборотов-матриц в песнях сложнее, чем в припевках: они включают иногда до пяти-шести аккордов (созвучий); в матрицах песен встречаются модулирующие последования.

5. В песнях обороты-матрицы варьируются более интенсивно, чем в припевках.

6. В песнях используются разнообразные приемы мутации матриц.

7. Песни — это циклы вариаций на скрытую «идеальную» генеральную гармонию остинato, на остинатные мелодико-гармонические обороты: одинакоматричные песни — обычные (простые) вариации, различноматричные — двойные, тройные и т. д.

Теперь, после этих выводов, теоретики, говорящие о свободе народной песни от гармонического фактора, чтобы сделать сколько-нибудь содержательными подобные утверждения, должны будут доказать несочетаемость малых построений песни или доказать, что сочетаемость не есть проявление гармонии; доказать несвертываемость песни в обороты-матрицы или убедить музыкантов в принципиальной недопустимости подобной процедуры в отношении песни; доказать, что в народной песне вертикали не ориентированы на терцовое строение. При этом появившиеся в последние годы расшифровки многоканальных записей народных песен не могут служить доказательством «жесткости» или нетерцности народной гармонии, так как расшифровка отдельных голосов без учета контекста, в котором они находятся, ведет к абсолютизации звучания отдельных частей народнопесенной партитуры (нарушается соотношение части и целого). Кроме того, расшифровка каждого отдельного голоса не дает желаемой объективной картины, так как нотирующий песню музыкант не может исключить себя, особенности своего слуха, и не может избежать ошибок, вытекающих из необходимости корректировки высот, «подтягивания» того или иного звука, записанного на пленке, до зоны определенного нотного знака. Корректировка высоты не снимается при подобной расшифровке, но начинаетносить случайный, не учитывающий контекста, характер. При составлении партитуры из линий, отдельно расшифрованных и «деформированных» таким «подтягиванием» тонов, после записи, например, от трех исполнителей могут возникнуть вместо унисонов хроматические кластеры типа *des* — *d* — *dis*; вместо малых терций — кластеры *c* — *cis* — *cisis* — *es* — *e* — *eis*; вместо трезвучий — *c* — *cis* — *cisis* — *es* — *e* —

eis — g — gis — gisis. Но подобные фонические эффекты едва ли можно считать нормой для народного инструментального и вокального искусства (этому противоречит практика хорошо спевшихся ансамблей и принципы настройки народных инструментов, на которых исполняются созвучия, наконец, сами эти созвучия).

Закономерность распределения звуков в музыкальных формах русских народных песен

Подведем некоторые итоги.

В предшествующих разделах главы экспериментальным путем было установлено, что построения, принадлежащие одной музыкальной форме, одному произведению, естественно сочетаются по вертикали, образуя последования генеральной гармонии (обороты-матрицы). Это дало основание утверждать, что каждое из таких построений является неполным, фрагментарным воспроизведением оборота-матрицы, а вся музыкальная композиция представляет собой объединенный ряд «отпечатков» с такого «стереотипа». Так возникло новое решение проблемы целостности музыкального организма: каждая припевка или песня оказалась циклом вариаций (или одной вариацией) на скрытое в мелодическом движении и регламентирующее его развитие мелодико-гармоническое последование остинато. В свою очередь это позволило трактовать оборот-матрицу как своеобразное комплексное представление о песне. Существующее в сознании (или подсознании) народных исполнителей и «овеществляющееся» в каждом отдельном построении (мотиве, фразе), такое представление помогает музыкантам, несмотря на непрестанную изменяемость мелодии и подголосков в процессе импровизации, добиваться их естественного согласованного звучания. Оборот-матрица оказался своеобразным «геном», в котором закодирована обобщенная программа развития всего музыкального организма или его части.

Объяснение музыкальной формы как результата редупликаций оборота-матрицы, одного или нескольких, привело к заключению о том, что в каждом конкретном случае последование генеральной гармонии выступает как мера отдельного музыкального произведения (не являясь всеобщей единицей измерения — эталоном — музыкального времени-пространства).

Выявление единицы, пригодной для «измерения» отдельного произведения, позволило установить закономерность

распределения звуков в музыкальных формах русских народных песен. Однако прежде чем дать ее формулировку, необходимо объяснить некоторые особенности используемой терминологии.

При воспроизведении «неусеченных» оборотов-матриц каждый аккорд (созвучие) повторяется через неизменные, одинаковые промежутки времени. При «усечениях» регламентирующего развитие песни идеального мелодико-гармонического последования эти временные расстояния сокращаются; при ритмической мутации они меняются несколько иным образом. Возникшие в результате таких процедур временные интервалы в данном случае должны быть рассмотрены и как «одинаковые» (чем подчеркивается их прямое отношение к основному виду оборота-матрицы), и как измененные. Условно их можно назвать «одинаковыми-варьированными». При редупликации последования генеральной гармонии «в увеличении» или «в уменьшении» расстояние между аккордом и его повторением также изменяется: соответственно, оно увеличивается или уменьшается на кратное число единиц, обозначенных в тактовом размере первого оборота-матрицы. Такие временные отрезки можно назвать «кратными». Если оборот-матрица дан в обратном движении, то гармонирующие между собой элементы этого мелодико-гармонического последования будут расположены симметрично (зеркально). Таким временным интервалам можно условно дать наименование «симметричных» (или «обращенных»). Наконец, в различноматричных формах введение нового оборота-матрицы отодвигает редупликацию предыдущего. И здесь временные интервалы между повторениями аккордов (созвучий) воспроизводящего оборота-матрицы оказываются измененными. Их условно можно назвать «раздвинутыми» («расширенными»).

Закономерность распределения звуков и созвучий в музыкальных формах русских народных песен получила следующее выражение: в развитых (неодноматричных) народных песнях в моменты, удаленные на одинаковые, «одинаковые-варьированные», «кратные», «обращенные» или «раздвинутые» интервалы времени, в мелодии и сопровождающих голосах возникают в качестве опорных звуки, принадлежащие одному и тому же идеальному аккорду из идеально-го мелодико-гармонического оборота.



3

**Некоторые аспекты
использования результатов
матричного анализа
русских народных песен
в сфере музыкоznания**

**Соотношение народнопесенной гармонии
с композиторской в обработках,
сделанных русскими классиками**

Вопросам гармонизации русской народной песни в обработках и в произведениях, включающих фольклорный материал как тематическую основу сочинения, посвящено немало страниц в музыковедческой литературе. Сюда относятся фрагменты из многочисленных исследований, характеризующих творчество того или иного композитора или отдельное сочинение. Особенно много внимания этому вопросу уделено в публикациях, содержащих специально направленный анализ музыкально-выразительных средств, использованных русскими композиторами-классиками в известных сборниках русских песен. К такого рода публикациям относятся теоретические сочинения С. В. Евсеева «Русские народные песни в обработке А. Лядова» (М., 1965) и «Народные песни в обработке П. И. Чайковского» (М., 1973). Однако специальной работы, в которой центральной проблемой была бы проблема гармонии, примененной в обработках народных песен, до сих пор не опубликовано¹.

В связи с выявлением закономерности распределения звуков и созвучий в музыкальной форме русских песен, у этой проблемы открылись новые грани. В обстоятельном исследовании, которое необходимо провести в будущем, окажется возможным сравнить народнопесенную (матричную) гармонию и аккордовые средства, выбранные композиторами. На этом основании можно будет судить о том, какие авторы ближе к народному оригиналу, какие изменения народной гармонии возникают в их обработках и по какой

¹ Лишь в 1980 г. в Ленинграде была подготовлена и защищена диссертация Т. Н. Тимонен «Общие проблемы гармонической обработки монодийных народных напевов. Опыт композиторов Карелии».

причине. Будут выяснены (уточнены) нормы и приемы аранжировки. Ответ на эти вопросы в равной степени важен для истории музыки, изучающей проблемы эволюции стилей, для теории музыки и даже для композиторской практики, так как он дает новый материал для размышлений на тему «народная песня и композиторский замысел».

Естественно, что композитор может дать свою трактовку песне (дать «инородную» гармонию. — Термин В. А. Цуккермана), предложить свой гармонический наряд в соответствии с гармоническим планом целого. В действительности так и бывает: если композитор делает обработку, а не аранжировку, то, как правило, создает новую гармоническую «версию», отличную от гармонии оригинала. Новая гармония может мало изменить природную интонацию песни или принципиально преобразить ее «облик» — и то, и другое допустимо. Сохранение подлинной песенной интонации — требование, которое правомерно применять лишь к аранжировке. В отношении обработки целесообразно ограничиться запросами другого рода: она должна быть не менее совершенна, чем тот песенный оригинал, на основе которого она создана или, по крайней мере, приближаться к нему. Однако полное отрицание внутреннего гармонического закона обрабатываемой песни может привести к разрушению структуры ее мелодии, то есть к результату, который противоречит нормам жанра обработки. Вероятно, композитор имеет право не следовать строго тому, что предлагает ему народная песня в области гармонических средств, но не может совсем пренебрегать тем, что она говорит о своей высотно-временной (пространственно-временной) организации. В связи с этим интересно посмотреть, в какой мере русские композиторы-классики опирались на народнопесенную генеральную гармонию, используя материалы народного музыкального творчества в своих сочинениях.

Понятно, что наиболее показательным является сравнительный анализ двух композиторских «прочтений» одного напева. Для этого можно воспользоваться сопоставлением обработок известной свадебной песни «Из-за лесу, лесу темного» («Из-за гор, гор»), сделанных М. И. Глинкой в фантазии «Камаринская» и Н. А. Римским-Корсаковым в сборнике «100 русских народных песен».

Во второй главе этой книги песня «Из-за лесу, лесу темного» была проанализирована, был выявлен оборот генеральной гармонии, регламентирующий развитие напева (см. пример 83).

Для того, чтобы было удобно сравнивать глинкинскую, корсаковскую гармонизации и народнопесенную гармонию, все три гармонические версии в нотном примере сведены в одну тональность и записаны ранжиром; при этом в народной песне под каждым звуком мелодии выписано соответствующее созвучие из оборота-матрицы.

Глинка

87 1^а.

1 2 3 4 5

1^б.

1 2 3 4 5

Римский-Корсаков

2.

1 2 3 4 5

1^а.

1 2

Народная песня

3.

Из - за лесу, ле - су тем - но - го, Из - за са - ди - ку зе - ля - но - го.

, Гармонизация "песни аккордами оборота-матрицы"

1 2 3 4 5 0 7 9 0 10 11 12 4 13 14

Нетрудно заметить, что окончания мелодии во всех версиях различны. Глинка перенес в начало песни последний такт вместе с относящимся к нему затактом. Римский-Корсаков закончил песню, опустив в последней вариации вторую половину народной мелодии. Чем вызваны эти операции? Вероятно, это связано с необычностью окончания народного напева: последнему звуку песни соответствует малый мажорный септаккорд оборота-матрицы, по нормам музыки XIX столетия непригодный для завершения музыкальных форм. Музыкальное чувство композиторов требовало разрешения подобного созвучия, что противоречило логике развития формы (на разрешение не хватало времени, любой аккорд или звук, прибавленный в конце народного напева, был лишним в форме, так как нарушал свойственную песне фазность мелодико-гармонического развития). Композиторы, каждый по-своему, нашли компромиссные решения для того, чтобы этот диссонанс (по их ощущению неустой) убрать из каданса: Глинка сделал своеобразную «трансплантацию» в мелодии, но сохранил количество фаз мелодико-гармонического движения таким, какое дано в песне; Римский-Корсаков в большей степени изменил строение народной мелодии, опустив в третьей вариации три звена, три воспроизведения оборота-матрицы. Это несколько нарушило равновесие формы, что слышно при исполнении этой обработки.

Но для русской народной песни окончание на септаккорде и, в частности, малом мажорном септаккорде тоники миксолидийского мажора можно считать нормой. Особенно ясно проявляется это в инструментально-вокальных и чисто инструментальных произведениях народной музыки. Так, в гармошечных сопровождениях к частушкам, как правило, опирающихся на гармоническую формулу русской пляски STDT в качестве тоники выступает малый мажорный септаккорд¹.



¹ Наигрыш гармониста, подготавливающий вступление солиста, взят из упоминавшегося сборника «Песни Печоры» (с. 342).



Интересно, что П. И. Чайковский, имитируя народное музицирование в пьесе «Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома», всю композицию завершает многократным повторением такого же септаккорда, который звучит как своеобразная диссонирующая тоника. Кстати, пьеса, как и многие крестьянские русские песни, построена на чередовании трех созвучий; композитор словно выписал оборот-матрицу одной из них:

Итак, завершение напева на звуке, входящем в диссонирующее созвучие оборота-матрицы, в принципе не противоречит нормам народного музыкального искусства.

Оборот-матрица, регламентирующий развитие песни «Из-за лесу, лесу темного», включает два аккорда, основные тоны которых находятся в секундовом соотношении. На сильных долях музыкальной формы (или в «опорных», узловых моментах музыкального процесса) почти всюду находится созвучие $a - c - d - f - a$. Как правило, оно по длительности вдвое превышает другой гармонический комплекс $- c - e - g - b$, занимающий слабые доли тактов. В связи с этим последование аккордов оборота-матрицы приобретает окраску минорного оборота, образованного тоническим септаккордом (или его обращением) и септаккордом натуральной VII ступени. Лишь в самом конце песни из-за перемещения созвучия $c - e - g - b$ на сильную долю, получившегося в результате проведения последнего оборота-мат-

рицы в обратном движении, возникает переменность функций и бывший септаккорд VII ступени становится тоническим септаккордом миксолидийского мажора.

Начальный тонический аккорд $a - c - d - f - a$ можно представить как бы расслаивающимся на два созвучия, находящиеся в терцовой связи: $a - c - f$ и $d - f - a$. Это дает основания и для параллельной переменности и для гармонического варьирования. Из возможных (полученных после расслоения народнопесенной диссонирующей тоники) оборотов-матриц для начала и окончания темы М. И. Глинка выбрал последование $T_{3_5} - D_7$ по F-dur'y, — последование, обладающее колоритом, близким к наиболее типичным гармоническим оборотам европейского профессионального искусства, музыке Гайдна, Моцарта, Бетховена. (Вместе с тем, композитор не отказался от параллельного минора и сделал отклонение в тоальность VI ступени, см. такт 5 в примере 87 1а и 1б.) Н. А. Римский-Корсаков воспользовался иной возможностью, представленной в народнопесенном обороте-матрице: он взял натурально-минорный оборот $t_{3_5} - VII_7$ по d-moll'ю или $VI_{3_5} - D_7$ по F-dur'y. Это секундовое отношение созвучий в большей степени напоминает типичные связи аккордов в народнопесенных последованиях генеральной гармонии. Однако, рассмотрев внимательнее все три гармонические версии, мы можем утверждать, что М. И. Глинка ближе, чем Н. А. Римский-Корсаков, к народному варианту гармонизации: созвучия, возникающие в его вариациях на сильных долях, совпадают с народнопесенными гармониями или родственны им. Хроматические созвучия используются композитором на легких долях и так, что связь опорного аккорда с предшествующим напоминает (копирует) народнопесенный оборот: хроматические звуки введены так, что не стирают диатоники в оборотах-матрицах.

В народной песне при одноразовом проведении напева проходят четырнадцать аккордов. В первой и второй вариациях из «Камаринской» только по четыре раза, соответственно в каждой из них, возникают отклонения от народнопесенных созвучий¹. В третьей вариации их пять. Следовательно, из сорока двух гармонических комплексов, появляющихся при троекратном проведении народной песни, в трех вариациях Глинкой использованы двадцать девять (если не брать в расчет третью вариацию как включающую полифонические элементы и приемы — микстовое проведение).

¹ В примере они отмечены цифрами, в прямых скобках.

ние начала темы, педали, — то из двадцати восьми созвучий народной песни совпадут с композиторскими двадцатью). У Н. А. Римского-Корсакова больше «нарушений»: на две вариации (вернее, две с половиной, так как тема проведена два раза полностью и один наполовину), в которых должно было появиться тридцать пять народнопесенных гармоний, приходится двенадцать несовпадений. Кроме того, в двух местах возникает «нарушение» народнопесенных созвучий из-за задержания, которое надолго отодвигает основной комплекс. «Нарушением» стиля песни является и окончание ее в тональности III ступени (созвучие III ступени не входит в оборот-матрицу). Римский-Корсаков ввел оборот IV—I в тональности III ступени, явно отклонившись от логики народного напева. Наконец, композитор использовал хроматику так, что снял характерные для народной песни натурально-ладовые минорные обороты там, где они предполагались: см., например, отклонение в d-moll, осуществленное с помощью уменьшенного вводного септаккорда гармонического минора¹.

Итак, оба композитора опирались на «природную» диатоническую гармонию песни, но использовали ее по-разному и неодинаково украсили ее хроматическими элементами.

Современные подходы к обработке народной песни допускают возникновение на основе принципа так называемой «тематической гармонии» различных кластеров, образуемых собранными в вертикаль тонами мелодии, составляющими фразу или другое «синтаксическое» образование напева. Так, рассматриваемая свадебная песня могла бы получить сопровождение, образованное двумя созвучиями — 1) $a - c - d - e - f - g - a$ (оно соответствует фразе «Из-за лесу, лесу темного») и 2) $c - d - e - f - g - a - b$ (оно соответствует фразе «Из-за садику зеленого») или четырьмя созвучиями — 1) $c - d - e - f - g - a$ («Из-за лесу, лесу»), 2) $a - c - e - f$ («темного»), 3) $c - d - e - f$ («Из-за садику»), 4) $c - f - g - a - b - c$ («зеленого»).

О том, какие гармонизации (М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова или, условно «новые») в большей степени соответствуют нормам мышления народных музыкантов, ясно говорит их сопоставление с мелодико-гармоническим оборотом, регламентирующим развитие мелодии этой песни.

Проведенный анализ гармонизаций народной песни — лишь начало движения в избранном направлении. Обозначена и проверена в действии определенная позиция, которая

¹ Все эти отклонения обозначены в примере двойной скобкой.

позволит провести исследования на разном материале, охватив широкий круг музыкальных явлений отечественной и зарубежной классики.

О нотной записи русских народных песен

Рассмотренные в этой работе закономерности позволяют обратиться к некоторым спорным вопросам нотной записи русских народных песен, имеющим принципиальное значение.

Общеизвестно, что система нотной записи является результатом общественной договоренности. Эта система знаков отсылает исполнителя или читателя-музыканта к определенным действиям (озвучиванию) или к результатам подобных действий (звучанию). При этом очевидно, что знаки данной системы должны использоваться всегда в оговоренном смысле — иначе распадется та ситуация, которую принято называть знаковой. Понятно, что для выполнения своей функции знак должен быть дан в таком контексте, который исключал бы возможность возникновения других его трактовок. Это общее рассуждение необходимо было привести для того, чтобы напомнить, что смысл знака (в частности, и смысл термина: термин — знак определенного понятия) не должен произвольно меняться теми, кто обращается к той или иной системе обозначений чего-либо (например, к письменности). Вместе с тем изменение смысла общепринятых знаков в практике нотирования народных песен и изменение смысла терминов в теоретической музико-ведческой литературе, связанной с фольклором, можно видеть довольно часто. Здесь неуместно обсуждать терминологическую проблему широко, всесторонне. Однако оговорить границы значений некоторых терминов, непосредственно относящихся к вопросам нотной записи, необходимо.

Вероятно, ни у кого не возникнет возражения против мысли, что тактирование музыкальных произведений (и, в частности, народных песен) связано с решением проблем ритма в самом широком значении этого термина. Следовательно, в отношении народной песни нас прежде всего должен интересовать вопрос о том, что в этих народных произведениях организовано ритмически. В каждой русской песне (даже одноголосной) можно выделить несколько ритмических пластов: а) ритм распевания текста (слоговой ритм); б) ритм мелодической линии или линий и подголосков; в) ритм генеральной гармонии. К этим наиваж-

нейшим для песни ритмическим пластам иногда подключается ритм труда (трудовые песни) или ритм движения (хороводные и плясовые песни, марши).

Итак, нас интересует соотношение различных ритмических пластов в песне. На первый взгляд, они представляются самостоятельными, независимыми друг от друга, так как сильно разнятся между собой по рисунку. Например, в первом построении песни «Давно сказано» (см. пример 42) эти пласти сочетаются следующим образом:



Ритм мелодической линии (и линий подголосков) обычно прихотлив, узорчат, изменчив в большей степени, чем ритм смены гармоний в матрице или ритм распевания слов текста. Слоговой ритм и ритм генеральной гармонии стабильны. Их рисунок чаще всего довольно прост: в нем часто господствует та или иная формула.

Ритм смены гармоний в обороте-матрице и слоговой ритм могут совпадать по рисунку, но нередко они отличаются. В песне «Про татарский полон» (см. пример 73) ритм этих пластов почти одинаков. В песне «Давно сказано» гармонии меняются медленнее, чем слоги. Однако ритм смены гармоний может быть и интенсивнее, чем ритм смены слов. Подобное соотношение можно наблюдать в протяжных песнях, где слоги текста сильно распеваются. Например, в казачьей песне «Ой, да ты, кормилец наш, славный Тихий Дон» (см. пример 37), слово «тихий» распевается на протяжении пяти тактов (по записи А. М. Листопадова), при этом трижды проводится последование генеральной гармонии $\text{II}_2 t$ (каждое из трех проведений отделено вздохом-цезурой):



Являясь, на первый взгляд, самостоятельными, перечисленные ритмические пласти взаимодействуют, сочета-

ются друг с другом. Каждый из них имеет свою структуру, но эти структуры соотнесены между собой, то есть входят в единую систему более высокого порядка. Так, ритм мелодии явно скоординирован с ритмом смены гармоний в обороте-матрице: длительность гармонического комплекса в обороте-матрице определяет границы, в которых варьируется (как угодно свободно) соответствующий ей отрезок мелодической линии. Ритм мелодии — своеобразный орнамент, данный на фоне ритма смены гармоний и слогового ритма.

Ритм чередования слогов и ритм гармонических смен также соотнесены между собой: грани смены слогов и стоп совпадают, как правило, с гранями смены опорных (основных для оборота-матрицы) гармоний — именно опорных (основных) гармоний оборота-матрицы, определяющих функцию данного отрезка мелодии, а не колорирующих гармонических комплексов, которые могут возникнуть как бы в процессе распевания, орнаментации основного гармонического созвучия. Например, в песне «Давно сказано» (см. пример 42) ритм смены «стоп» (условно — трехстопный хорей) соотнесен с ритмом смены гармонии таким образом, что на «стопу» приходится одна гармония оборота-матрицы. В песне «Ой, да ты, кормилец наш, славный Тихий Дон» смена слогов в слове «тихий» (см. приведенную схему) совпадает со сменой гармонии в обороте-матрице.

В связи со сказанным возникают вопросы: какие же ритмические пласти должны тактироваться? Какой пласт должен определить вариант тактирования? Для того, чтобы ответить на них, следует уточнить — что понимается под терминами «тактовая черта», «такт», «размер», «метр», «пульсация».

Пульсация (от слова «пульс», лат. *pulsus* — удар, толчок) — чередование ударных и безударных (сильных и слабых) долей времени в музыкальном процессе.

Метр (мера) — единица измерения пульсации, единица, предполагающая равенство составляющих ее чередующихся долей; по «протяженности» она равна фазе пульсации (от одной сильной доли до другой)¹.

¹ Принятое в школьных курсах (в учебниках) элементарной теории музыки определение метра как чередования тяжелых и легких долей неверно, так как в этом случае понятия метр и пульсация оказываются тождественными, а чередование (то есть процесс) не может быть мерой (метром) этого же процесса.

«Метрированная» («хронометрированная») пульсация — чередование равных по протяженности, но различных по силе тяжести, акцентности долей времени — по отношению к ритму, то есть чередованию разных длительностей, в свою очередь выступает как мера. Поэтому метр — мера ритма¹, а не только мера пульсации.

Размер — знак, через числовые параметры характеризующий метр (это — характеристика фазы пульсации в конкретных величинах).

Такт — отраженная в нотописи фаза пульсации.

Тактовая черта — письменный знак, указывающий на положение (расположение) сильной доли в фазе пульсации: общеизвестно, что тактовая черта ставится перед сильной долей.

Музыканты-теоретики подчеркивают связь тактовой черты с собственно музыкальным движением, для фиксации которого и была создана принятая в наше время система нотной записи.

Вместе с тем, в музыкальной фольклористике знак тактовой черты нередко выполняет другие функции: он оказывается неким разделительным знаком, указывающим границы повторяющейся формулы слогового ритма. Более того, в некоторых случаях фольклористы вертикальной чертой («якобы тактовой», «в виде тактовой») отделяют одно от другого построения песни, соответствующие полустишиям текста. Очевидно, что в этих случаях вертикальная черта выполняет роль знака цезуры (напомним, что для этого есть специальные обозначения: V, лиги и т. д.)².

Однако не ритм распевания слогов, ритм растягивания слога (термин Е. В. Гиппиуса) должен определять нормы тактирования (при этом изучать его необходимо — он один из компонентов песни). Ведь уже в самой народной музыке немало жанров, в которых отсутствуют слова. Понятно, что в таких случаях ритм распевания слогов не может определять норм тактирования. Вместе с тем, оно необходимо. Кроме того, нам представляется, что нормы тактирования должны быть едиными для разных жанров народ-

¹ В книге В. Н. Холоповой метр определен как «мера ритма», имеющая «две первичные основы: 1) равномерный отсчет какой-либо временной единицей, реально слышимой или воображаемой; 2) соотношение ударного и безударного моментов, или акцентируемого и неакцентируемого» (Холопова В. Н. Вопросы ритма в музыке композиторов XX века. — М., 1974, с. 58).

² Подробнее об этом см. в работе К. Квитки «О постановке тактовой черты» (в кн.: Квітка К. Избранные труды в двух томах. — М., 1973, т. 2, с. 40—46).

ной музыки. Наконец, они не должны противоречить и общей теории музыки. И еще одно замечание: иногда тактирование на основании анализа слогового ритма приводит к бессмысленным результатам. Например, в протяжных песнях при долгих распеваниях одного слога возникают огромные по протяженности такты, которые не дают возможности понять музыкальную организацию песни (см. например, песню «Ой, да ты, кормилец наш, славный Тихий Дон»).

Основной задачей трактирования должно быть отражение процесса пульсации (равномерной или переменной) тяжелых и легких долей в музыке. Тактирование не должно противоречить логике мелодико-гармонического развития в музыкальной форме. Поэтому для тактирования наиболее важным оказывается анализ ритмических пластов мелодии и генеральной гармонии.

Неверное выставление тактовой черты принципиально меняет интонационный, то есть, по сути, музыкальный, характер песен. В качестве примера можно взять припевку гребцов «Раз первой!» (см. пример 27). Если тактировать напев без затаакта (с тем, чтобы не нарушать норм ударности в тексте в словах «ухнем», «грянем»), то ямбическая стопа превращается в хореическую. Такой рисунок акцентов характерен для интонации стона, стенания, бессилия и принципиально противоречит интонационному характеру бурлацких музыкальных команд (волевому, призывному, императивному). Более того, если попробовать выполнять работу под таким образом акцентированную припевку, то сразу ощущается неудобство и появляется какая-то неловкость движений (своеобразная иноходь), свойственная людям, никогда не выполнявшим физической работы.

Изменение характера припевки в связи с разным тактированием ясно показывает и то, что неверна существующая в среде фольклористов мысль об отсутствии пульсации в народной песне: если бы пульсации в народной песне не было, то смещением акцентированных (сильных) долей невозможно было бы изменить интонационный характер напева. Действительность же говорит о том, что подобные смещения очень сильно влияют на интонационность во всех жанрах русской народной музыки.

Каким же образом тактировать песни?

Тактовая черта должна отразить пульсацию сильных и слабых долей в мелодико-гармоническом процессе. При этом следует помнить, что пульсация может быть стабильной (равномерной) и сбивчивой (переменной). Опираясь на матричный анализ песен (на выявление оборотов ге-

нёральной гармонии), нетрудно услышать (почувствовать), какое из созвучий возникает на сильном, «опорном» времени. Так, в песне «Из-за лесу, лесу темного» (см. пример 83) из сборника Н. А. Римского-Корсакова после выведения оборота-матрицы появляются основания для записи напева на три четверти: созвучие оборота-матрицы $f - a - c - es$ возникает на слабом времени музыкальной формы. В песне «Давно сказано» (см. пример 42) вместо размера $7/4$, выписанного составителями хрестоматии «Русское народное музыкальное творчество», можно поставить размер $3/4$ и каждую фразу песни записать в трехтакте, у которого длительность последнего такта регулярно сокращается: такое решение подсказывает ритм чередования гармонических комплексов в обороте-матрице.

Обратимся к другому вопросу, вызывающему споры. Выявление оборотов генеральной гармонии помогает и при определении ладовой организации той или иной песни, подчас очень древней, где звукоряды не являются семиступенными. В одних случаях оно дает основания для однозначного решения этой проблемы, в других — позволяет вынести на обсуждение новые трактовки лада.

Выше отмечалось, что матричный анализ можно проводить без ладо-функционального. Но может быть не только музыковед при подобных исследованиях, но и собиратель в популярных публикациях не должен определять ладотональность? Может быть оставить эту работу читателю? Может быть вернее уйти от проблемы определения лада, заняв позицию, кажущуюся на первый взгляд объективной, при которой расшифровщик отказывается от выставления знаков при ключе¹, или воспользоваться другим приемом, приводящим к тому же результату: выписать в ключе все знаки, которые встречаются в напеве?

Но, во-первых, собиратель имеет право указать на свое «слышание» подобных мелодий. При этом ладовая ориентация, данная им в нотации, не устранит возможности многозначно трактовать лад, не лишит читателя иного возможного слышания, оценки лада (споры по поводу ладовых характеристик опубликованных песен подтверждают это). Во-вторых, нередко собиратель-исследователь музыкального фольклора сталкивается с ситуацией, когда тот или иной вариант песни — лишь фрагмент целого му-

¹ Общеизвестно, что определенное количество ключевых знаков указывают — в сочетании с нотным текстом — на ладотональность, в которой звучит та или иная песня.

зыкального организма. Ему известны и более полные варианты этого произведения и, ориентируясь на них, он должен высказать свое суждение (через систему нотных знаков), свою трактовку лада, чтобы помочь исполнителю и читателю войти в нужную интонационную зону. Например, если выписать вариант бурлацкой припевки, в которой использовано всего два звука (*d* — *c*), то у многих, увидевших такую запись, возникнет мысль, что это элементарная ладовая система с центром *c* (см. пример 3л). Однако, из суммы припевок, данных в примере 3, ясно, что это не самостоятельный музыкальный организм, а лишь фрагмент многоголосной припевки (см. пример 3б). Следовательно, оценивать многоголосную команду необходимо в ее связи с многоголосным вариантом. Ладовая оценка меняется и возникают два, казалось бы, неожиданных и на первый взгляд, одинаково возможных (естественных) ее варианта: 1) припевка звучит в F-dur'е миксолидийском; 2) ладотональность припевки B-dur (с окончанием на доминантовом звучании). Однако, учитывая, что бурлацкие припевки — команды, которым свойственна императивная интонация, придется признать, что они должны оканчиваться на тонике, расположенной на сильном времени такта или в тяжелом такте (иначе изменится выразительность, пропадет повелительный тон). В связи с этим оказывается правильным лишь суждение, что лад припевки миксолидийский F-dur. А это, соответственно, необходимо отразить в записи: поставить при ключе *си-бемоль*, но не выносить к ключу *ми-бемоль* — иначе возникнет ориентация на B-dur. Отказ от выставления ключевых знаков в подобных случаях является сознательной или неосознанной дезинформацией читателей-музыкантов.

Понятно, что нечто подобное может происходить и при записи народных песен других жанров.

В простенькой детской песенке «Зайчик, ты зайчик» (см. пример 6бб) после того, как выведен оборот генеральной гармонии, становится ясным, что возможно не только традиционное слышание напева в D-dur'е, но допустимы иные трактовки лада¹. В данном случае выявление генеральной гармонии не снимает ладовой многозначности, но вводит трактовки, среди которых находится и та, которой, на наш

¹ О различном строении матриц, приводящем к несходной оценке лада, см. на с. 117—119. Кроме D-dur'a теперь можно услышать: а) h-moll натуральный, б) A-dur, вероятно, миксолидийский. в) a-moll, г) G-dur, е) переменность h—A, ж) переменность G—a, з) лидийский F-dur, и) C-dur и т. п.

взгляд, следует отдать предпочтение. В песенке отчетливо намечается ладотональный контур: терция *h* — *d* (опора, возникающая на сильном времени) тоникализируется и противопоставляется звуку *a* (неустой, занимающий слабое время музыкальной формы)¹. Если тоникой является терция *h* — *d*, то естественно предположить, что ладотональность песни — h-moll, вероятно, натуральный (условно: натуральный минор, представленный неполным звукорядом; нужно договориться, как называть подобные ладовые конструкции). Но уже для того, чтобы по записи стало ясно, что здесь тоника — звук *h*, нужно поставить соответствующие ключевые знаки, ориентирующие читателя на слышание устоя. Видимо, нужно поставить в ключе два диеза, несмотря на то, что звуков *fis* и *cis* в напеве нет.

Итак, ладоинтонационная ориентация читателя в одних случаях необходима, в других (при ладовой многозначности) допустима, и отказываться от практики выставления при ключе знаков, соответствующих той или иной ладотональности, нецелесообразно.

Опыт матричного анализа произведений нерусских народнопесенных культур

Музыкальное творчество каждого народа столь обширно, что его исследование даже с какой-либо одной стороны требует усилий большого коллектива специалистов и больших затрат времени. Не представляет исключения и намеченная в этом разделе проблема. В таких условиях приходится пользоваться методом проб. Вывод, полученный на основе подобного анализа, будет безусловно предварительным по своему характеру. Но, вместе с тем, он даст ответ на вопрос — можно ли, в принципе, подобным образом изучать иные народнопесенные культуры.

С этой точки зрения особенно интересно проанализиро-

¹ Теоретикам известна связь метрической акцентности и лада. Теме связи лада и ритма посвящен раздел исследования Е. В. Назайкинского «О некоторых методах изучения наиболее общих закономерностей в народной музыке» (в сб.: Музыкальная фольклористика. — М., 1973, вып. 1). Понятие переменности функции лада (термин Ю. Н. Тюлина) тоже отражает эту связь. Определяя ладотональность песни, нельзя не учитывать метроритмические характеристики музыкального процесса. Звуки, расположенные на сильном времени музыкальной формы, имеют тенденцию тоникализироваться.

вать образцы тех народнопесенных культур, которые считаются по природе монодическими. Интересно изучить проявление одних и тех же ладовых систем в творчестве разных народов и выявить национальную специфику их применения: раскрыть, например, чем же разнятся русские, башкирские и шотландские пентатонные песни и т. п.

Итак, в этом разделе главы выясняется возможность применения «матричного» метода анализа к разным и даже принципиально неродственным культурам.

Начать движение в этом направлении лучше с анализа песен славянских народов, с произведений по своим корням родственных русской народной музыке. Для примера можно остановиться на словацкой песне «Летела гусичка»¹. Это удобно и потому, что мы располагаем музыковедческим анализом песни и двумя гармонизациями напева, выполненными чехословацкими музыкантами.

90

1
a a c a b
Le - tě - la hu - sič - ka, le - tě - la
Петела уточка, летела

2
b c a a b
s vý - so - ka, pe - mo - hla pre - le - tět, spa - dla - do
с высока, не смогла долететь, упала

3
c a a c a b
ro - to - ka. ně - te se, pa - nen - ky, uč - te se
на воду. Учитесь, девушки, учитесь

4
b c a a b
rej - do - vat, bu - dou vás mla - den - ci, bu - dou vas mi - lo - vat.
себя не ронять, будут вас молодцы, будут любить.

¹ Песня цитирована по книге Карела Янечека «Мелодика»: J a n e č e k Karel. Melodika. — Praha, 1956, s. 111.

Для того, чтобы обнаружить гармонирующие построения песни, нужно сопоставить фрагменты мелодии, соответствующие колонам стиха (речевые и музыкальные синтагмы), и записать их ранжиром, то есть поступить так же, как мы поступали с русскими песнями.



Схема гармонически важных тонов мелодии



Обороты - матрицы



Очевидно, что вторая фраза запева (запев включает четыре двутакта) гармонически родственна первой и третьей фразам припева (припев тоже состоит из четырех фраз). Их развитие регламентируется оборотом-матрицей а. Четвертая фраза запева родственна второй и четвертой фразам припева. Они развиваются на основе оборота-матрицы б. В схеме приведенного примера выписаны опорные звуки мелодии. Они образовали своеобразное двухголосие, по рисунку напоминающее темы из Трио менютов гайдновских и моцартовских симфоний — например, тему из Трио второй части симфонии Моцарта g-moll (здесь намечается один из переходов от изучения народных песен к «матричному» анализу профессиональной музыки, к исследованию родства произведений фольклорной и профессиональной музыки).

Обращаясь к характеристике выписанного последования аккордов в оборотах-матрицах, нужно отметить особый изящный, грациозный ритм в смене созвучий, наме-

ченных мелодией. В запеве тоническая гармония выделяется на протяжении трех тактов, а в четвертом возникают две новые гармонии, вторая из которых устойчива, но появляется на слабом времени — женское окончание мотива, передающее особую лукавую нежность. Аналогично меняются созвучия и в конце второй половины запева (четвертая фраза), и во всех фразах припева, где четыре раза воспроизводится усеченный оборот-матрица.

К чести народных музыкантов нужно отметить, что их «гармонизация» тоньше, выразительней гармонических версий, предложенных профессиональными композиторами¹.

92

Martinovsky

1. Т Д

Seidel

2. Т Т Д Д Д Д

Народная гармонизация^н

1. Т Д Д Т Т Н Д

2. Т Д Д Т Т Н Д

Кроме того, что в обработках доминанты представлены как трезвучия и септаккорды V ступени, а не как созвучия с уменьшенным трезвучием, построенным на VII ступени, у профессионалов несколько упрощен ритм гармонических смен, что и привело к «огрублению» (примитивизации) интонационного характера песни.

¹ В упоминавшейся книге «Мелодика» К. Янечек приводит гармонические схемы, предложенные Я. Мартиновски и Я. Сейделем;

Итак, в некоторых славянских песнях работает та же закономерность, которая организует процесс формообразования в русских песнях. Но действует ли она в неславянских музыкальных культурах?

Выписанные ранжиром фразы венгерской песни, гармонизованной Б. Бартоком¹, тоже «созвучны» и выявляют оборот генеральной гармонии — последование натурального d-moll'я.

93

MI-kor gu-las-boi-tar vol-tam
Gu-la mel-let el-a lud-tam
Fol-eb-red-tem ej-sel-táj-ba
Eqy-bar-mon sines az-al-las-ba

Схема гармонически важных тонов мелодии

Интересно, что в гармонизации Б. Бартока из восьми созвучий, сопровождающих первую фразу мелодии, два не совпали с народнопесенными гармоническими элементами.

Кроме того, звук, возникающий в последовании генеральной гармонии на второй доле 1-го такта, «раскрашен» аккордом, который, будучи поставленным в оборот-матрицу, противоречит окружению своим стилевым колоритом. В связи с этим можно считать, что уже при гармонизации

«Я. Мартиновски почувствовал скрытую гармонию песни так (по-тактино): в первой части ТТ (D →) II DDDT, во второй части TDDT TIIIDT; Я. Сейдель и еще проще: TTTD DDDT; TDDT TDDT» (указ. соч., с. 115).

¹ Барток Б., оп. 6, № 4, Багатель.

пёрвой фразы не совпадают с народнопесенными созвучиями три аккорда.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'NB' above the first two measures and 'Б. Барток' to the right. The bottom staff is labeled 'Народная „гармонизация“' below it. Measure 1 consists of a single note followed by a dashed vertical line, then a double bar line with a repeat sign, and another double bar line with a repeat sign. Measure 2 starts with a note, followed by a note with a sharp sign, then a note with a flat sign, and finally a note with a sharp sign. The notation uses a treble clef and a 2/4 time signature.

Это говорит о довольно свободном прочтении («слышании») народной песни венгерским музыкантом, что вызвано, вероятно, общим композиционным замыслом.

Особый интерес представляет анализ песен, относящихся к культурам, считающимся принципиально монодическими. Действуют ли в произведениях этого склада законы идеальной гармонии, регламентирующие развитие линии? Если да, то какова эта генеральная гармония, например, в пентатонных монодических песнях, каковы ее созвучия — терцовые ли они по структуре? Если такая гармония есть, то не ее ли существование является причиной, которая толкает народных музыкантов к освоению многоголосной гармонической музыки (например, к освоению гармошек татарскими музыкантами)?

Изучение материала, подготавливающее ответы на эти вопросы, можно начать с анализа башкирской народной песни «Таштугай»¹. Выписав ранжиром фразы песни (чаще всего они соответствуют «обобщенной» формуле слоговых времен), можно увидеть, что на сильных долях (первая половина тактов) возникают в качестве опорных звуки тонического трезвучия, а на слабых долях (вторые половины тактов) опорные тоны образуют септаккорд VI ступени.

¹ Песня цитирована по статье: Камаев Ф. Стилевые и жанровые особенности башкирского музыкального фольклора. — В кн.: Научные записки Уфимского государственного института искусств. — Уфа, 1973. Оттуда же взяты и другие башкирские песни, приводимые ниже в примерах № 96—98.

95 $J = 96$

Таш - ту - гай - ка -
вгн - нэ - (е)н
ай - ке -
- ку - га - (е)н
таш - та
уты - ры - (ы)н
сам - ра (и)
та - (вл) - та -
- (е)н - ма(й)

Оборот-матрица

Вариант

Созвучия, составляющие оборот-матрицу, безусловно терцовые: звук *cis*, появляющийся на сильном времени (см. восьмую строку примера) на момент нарушает терцовую структуру созвучия генеральной гармонии, но быстро переходит в звук *dis* и воспринимается на слух как неприготовленное задержание. Аккорды, образующие оборот-матрицу,

находятся в терцовом соотношении. Это новый тип аккордовых связей: он не характерен для русских песен. Не встретился он и в словацкой и венгерской песнях. Возможно, что это свойственный башкирской музыке тип отношений аккордов в последованиях генеральной гармонии. Действительно, и в других башкирских песнях мы находим подобные обороты. Например, в «Тыныс булкын илэбез»:

96 $\text{J} = 144$

Ты - ныс бул_кын и _ ла_без у - ны як_ шы бе - ле_гэз

Ты ныс_лык як - лы не_ше - лэр хез_ мэт ярш - ка ил - ле_гэз.

97 а) Первая половина песни

Ты - ныс
бул - кын
и - ла -
- без
у - ны
як - шы
бе - ле -
- гэз

б) Вторая половина песни

Ты ныс - лык як -
лы не - ше - лэр
хез - мэт ярш - ка
ил - ле - гэз.

Оборот-матрица

или

Оборот-матрица

Первая половина напева «режиссируется» оборотом I₄₆—VI₃₄, который во второй половине повторен в новом метроритмическом варианте.

Терцовый тип связей обнаруживает себя и в более сложных по строению оборотах-матрицах. Так, в песне «Салимакай» мелодия развивается на основе двух различных оборотов-режиссеров и в каждый из них включено последование созвучий терцового соотношения.

В китайских народных песнях также можно обнаружить обороты генеральной гармонии. В частности, они просматриваются в пентатонных мелодиях. В песне о слепом колдуне¹ при сопоставлении отдельных фраз напева выявляются два оборота-матрицы, сходных по «аккордовому» составу, но различных по количеству созвучий и их ритмической организации. (См. пример 99.)

В первом обороте-матрице звук *g* противопоставлен созвучию терцовой структуры *a*—*c*—*e*—*g* и, вероятно, должен был бы гармонировать со звуком *d* (нужно изучить варианты этой песни). Во втором обороте-матрице терцовому созвучию *e*—*g*—*a*—*c* противопоставлена квартад—*g*.

¹ Песня цитирована по изданию: Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. — М., 1956, т. 1, с. 20.

99 Медленно



Обороты - матрицы



Лирическая китайская песня «Провожание»¹ также развивается на основе пентатоники.



Устоем является звук *f*, завершающий мелодию. Сопоставив фразы напева, можно выявить оборот генеральной гармонии.

¹ Песня цитирована по упоминавшейся книге Р. И. Грубера (с. 20–21). Она дана в редакции, предложенной автором этих строк.



Оборот - матрица



На четвертой и восьмой строках примера отражено воспроизведение полного варианта оборота-матрицы; на остальных — варианты «усеченного» последования. Его образуют, по существу, два разных звучания: неустойчивая терция $g-b$ (или родственный ей малый минорный септаккорд $g-b-d-f$) и тоническая квинта $f-c$.

Но может быть генеральная гармония не действует в пентатонных песнях, родиной которых являются западноевропейские земли? Возьмем шотландскую песню¹.

¹ Цит. по изд.: Folk songs of England, Ireland, Wales, Selected and edited by William Coll. Doubleday. — New-Jork, 1961, p. 162—163.

„Speed, bonnie boat, like a bird on the wing / Onward the sailors cry! -
 „Carry the lad that's born to be king, / Over the sea to Sky! Fine
 Loud the winds howl, loud the waves roar / Thunder cloud's rend the air
 Baf-fled our foes stand on the shore, / Fol-low they will not dare.

Сравнив двутакты, образующие мелодию, нетрудно заметить, что развитие песни регламентируется двумя разными оборотами-матрицами.

Обороты - матрицы

Замечательна ладовая перестройка в первых двух двутактах. Первый из них звучит в тональности G-dur: тоническая секста переходит в терцию VI ступени, сменяемую квинтой доминанты¹. При повторении этого последования происходит перемена функций: доминантовая квинта начинает звучать как тоническая, а предшествующие ей созвучия приобретают явно субдоминантовый оттенок

¹ Для удобства гармоническая функциональность пентатонных на- певов характеризуется здесь в диатонической системе.

(IV—II). Второй оборот-матрица звучит в тональности параллельного минора по отношению к начальной тонике. Интересно, что второе созвучие оборота-матрицы — субдоминантовая кварта. Этот неустой требует разрешения-продолжения. Мелодия возвращается в своем движении к первым двум двутактам, что образует в целом своеобразную трехчастность напева.

В шотландской песне появились новые типы функциональных связей, не встречавшиеся в других проанализированных песнях: I—VI—V в начале и IV—II—I при повторении оборота-матрицы, а также I—IV.

Итак, в последованиях генеральной гармонии, принадлежащих песням различных народов, используются созвучия терцовой структуры¹, находящиеся в разных интервальных (высотных) отношениях друг с другом. Вместе с тем понятно, что для формирования национального колорита чрезвычайно важен не только тип высотных связей между созвучиями, образующими обороты-матрицы, но и типы их временных (ритмических) отношений и расположение созвучий в форме (отношение с пульсацией). Естественно, что для ответа на возникающие вопросы о специфике строения оборотов-матриц следует провести обстоятельное изучение разных культур. Однако уже сейчас можно наметить первые выводы, которые помогут организовать дальнейшее исследование музыки в намеченном направлении. Так, можно сделать обобщение, что в русских пентатонных песнях в оборотах-матрицах тоника представлена трезвучием или септаккордом с терзовым тоном, а созвучия нетонические (II ступень в мажоре или VII в миноре) без терции. Как правило, кварты-квинты занимают легкие доли тактов в последованиях генеральной гармонии.



¹ Этот вывод подтверждается и анализом непентатонических песен, относящихся к разным культурам народов Средней Азии: в 1982 году был произведен опыт свертывания узбекских, казахских, туркменских, таджикских и киргизских песен. С некоторыми из них в таком виде удалось ознакомить «экспертов» — лиц той или иной национальности, хорошо знающих свою родную песенную культуру. Почти все «гармонизации» были оценены как соответствующие специфике национального стиля.

Отсюда родство этой пентатоники диатонике: на сильных долях, к которым невольно слушатель относится с пристальным вниманием, появляются созвучия, совпадающие с гармониями диатонических мажора или минора; главнейшие созвучия (тонические) совпадают в пентатонике такого типа и в диатонике, и отсюда их близость, общность колорита.

В китайских песнях, наоборот, тонические созвучия часто представлены в оборотах-матрицах без терции, как кварты, квинты, унисоны (по характеру фонизма они звонкие и пустые), а побочные (на легких долях) даны в виде трезвучий или септаккордов:



Соотношение созвучий в китайских песнях, так же как и в русских, вероятно, чаще всего большесекундовое. Однако различны связи этих созвучий с метроритмом, то есть положение в форме относительно сильной доли. Это и приводит к разнице в ладовом колорите, несмотря на общность звукорядов.

В гармонической окраске оборотов-матриц светится национальный колорит того или иного напева. Это понятно: ведь последования генеральной гармонии выведены из со-поставленных мелодических мотивов и фраз. В большей степени удивительно то, что слушатель по одной мелодии, без выявления скрытых вертикалей, схватывает, чувствует оттенок гармонических звучаний, свойственных оборотам-матрицам той или иной песенной культуры. На основе подобного ощущения он оценивает — соответствуют ли средства, примененные композитором в обработке, мелодической линии песни, не изменился ли национальный характер мелодии предложенными профессиональным музыкантом вертикалями.

В башкирских пентатонных песнях созвучия, образующие оборот-матрицу, представлены, как правило, полными терцовыми комплексами, находящимися в терцовом соотношении. Без терций встречаются чаще нетонические созвучия, возникающие как на сильных, так и на слабых долях тактов.

В шотландской песне, дающей пример новых функциональных связей, как терцовые полные, так и неполные «аккорды» (кварты и квинты) могут на равных основаниях выступать и как тонические и как неустойчивые.

Интересно и другое: отдельные мелодические обороты, вернее, последования высот — так называемые попевки, могут совпадать в песнях, принадлежащих разным народам, но типы их связей в мелодическом рисунке, как и само их строение, различны. В специфике гармонирования частей и целого (она отражается в оборотах-матрицах) — одна из причин того, почему при общности звукорядов (например, пентатонике), а нередко и отдельных мелодических ячеек, песни разных народов различаются по национальному колориту.

Другая причина этого несходства заключена в своеобразии принципов, на основе которых «прорисовывается», «прочерчивается» мелодический узор песни. Специфика «декорирования» оборотов-матриц еще не изучена, и ее определение является очередной проблемой.

В общем, можно было бы продолжить матричный анализ и привести примеры сочетаемости (гармонирования) построений в английских, немецких, французских и иных песнях, но и так уже ясно, что установленная в процессе анализа русских песен закономерность действует не только в русском песенном фольклоре. Насколько широко (как часто) она проявляется в других культурах — это могла бы установить статистика после большой аналитической работы. В принципе же, на основе предложенной теории можно создать своеобразную «периодическую таблицу оборотов-матриц» и использовать ее при решении проблемы каталогизации народных напевов одной культуры, классификации разных национальных культур, классификации песен разных жанров и т. п.

О применении новых данных, полученных при изучении русского песенного фольклора, в музыкально-теоретических курсах

О воспитательном значении фольклора и о его роли в творчестве профессиональных музыкантов написано и сказано много. Здесь подчеркнем, что деятельность по освоению в педагогическом процессе произведений русского народного музыкального творчества мотивирована пониманием особой важности фольклора для композиторского творчества, запечатленном в афоризме М. И. Глинки: музыку создает народ, а композиторы ее только аранжируют.

Выводы, сделанные в этой работе, дают новые возможности для изучения и использования фольклорных материалов в музыкально-теоретических курсах.

Естественно, что эти выводы прежде всего должны отразиться в курсе «Народное музыкальное творчество» (анализ песен и теоретические положения). В более «практических» по своему существу дисциплинах на основе полученных данных можно выполнять различные творческие упражнения.

В курсе «Мелодика» можно не только анализировать строение народных песен, но и сочинять композиции в определенном локальном или так называемом «общерусском» стиле. Первоначально такой опыт был проведен на первом курсе отделения дирижеров-руководителей народных хоров в ГМПИ им. Гнесиных еще в 1973 году. Студенты работали по следующей методике:

1) брали народнопесенный стих и определяли его стопную организацию или выявляли наиболее естественные ударения в словах;

2) намечали ритм распевания слогов; намечали формулу слогового ритма, в некоторой степени учитывая ударность в словах;

3) намечали аккордику оборота-матрицы и ритм смены зозвучий в нем;

4) выписывали схему мелодических опор, учитывая общие законы строения мелодических линий;

5) украшали эту схему неаккордовыми звуками.

Использовался и вариант методики, в котором после того, как был намечен оборот-матрица, студенты импровизировали попевки, ориентируясь на подыгрываемый на инструменте оборот генеральной гармонии. В этом случае возникала ситуация, отчасти напоминающая ту, которая складывается в практике народного музенирования.

Полученные сочинения, исполненные самими студентами, были записаны на магнитофонную ленту и неоднократно звучали на различных конференциях. Здесь же можно предложить их в нотографическом варианте.

108

В. Капаев

a)

А ба ю, ба ю, ба ю, жи вет му жи к

на кра ю,³ Он не бе³ де н,

не бо га ты,¹ у не го мно го ро бят,

Е. Семитуркина

6) 

Н. Илларионова

B) 

В. Капаев

T) 

В. Алексеев

Д) 

Е. Туманова

Е) 

В. Капаев

Ж) Молодка, молодка, моло-день-ка-я,
С кем же мне, молодке,noch-ку но-че-ватель..

Т. Кирюшина

3) Что пой-дем-те-ка мы, ре-
бя- туш-ки, во- тём-ный лес гу- лять.

Импровизацию песни на оборот-матрицу, подыгрываемый на фортепиано или заранее «выученный», можно, вероятно, использовать и на уроках сольфеджио. Небольшой ансамбль по импровизации был создан на 1 курсе ГМПИ им. Гнесиных (отделения дирижеров народных хоров) в 1973/74 учебном году, и возможность подобного музцирования была проверена на практике: импровизировались как одноголосные, так и многоголосные песни. С 1981/82 учебного года аналогичный эксперимент проводится на уроках хора в школе искусств № 3 Москвы.

Сочинение мелодий, начатое в курсе «мелодика», может быть продолжено в курсе «полифония» при написании тем для канонов и фуг.

Если фазы мелодико-гармонического процесса совпадают, то получить канон весьма просто: для того, чтобы он возник в «одинаковоматричных» музыкальных композициях, риспоста должна отставать от пропости на одну, две, три и т. д. фазы мелодико-гармонического процесса (различные параметры Ig говорят о возможности проведения стретт).

Делая канон из песни «Давно сказано», наиболее целесообразно риспосту ввести в момент звучания третьей или четвертой фазы пропости.



Таким же способом получаются каноны и из одинаковых матричных на-
левов, сочиненных студентами в стиле русских песен.

Нетрудно представить, что в экспозициях фуг постепенно, в про-
цессе подключения голосов, выявляется гармоническое последование,
«регламентирующее» развитие линий. Поэтому в учебных целях при
написании этих полифонических форм можно отталкиваться от гене-
ральной гармонии (по крайней мере, включить и подобный метод на-
ряду с «чисто линеарным» подходом).

В курсе «гармония» полученные сведения могут быть полезны при решении задач по гармонизации народных песен (кстати, их следует учитывать и при обработке песен в курсе «аранжировка», существующем в программах отделения дирижеров). Здесь же возможны и аналитические работы по сравнению народнопесенной гармонии с различными авторскими версиями.

Новые данные о народной песне помогут и в практической работе при расшифровке фонограмм, привезенных из фольклорных экспедиций. В частности, выявление генеральной гармонии будет способствовать уяснению пульсации в мелодико-гармоническом процессе. В свою очередь это поможет при тактировании песен.

Выявление оборотов-матриц в народной и профессиональной музыке позволяет лучше понять фазность музыкального процесса. Ее важно учитывать исполнителям, так как перед ними стоят проблемы фразировки. Об этом можно говорить и в теоретических курсах. Да и на занятиях по специальности в исполнительских классах препо-

даватель, по существу, выступающий перед студентом в качестве теоретика исполнительства, может проводить анализ фаз мелодико-гармонического процесса, таким образом воспитывая чувство фразировки и корректируя отдельные исполнительские решения определенными теоретическими построениями. Такой анализ может стать ключом к подлинно художественной интерпретации классической музыки, в частности сочинений великих русских композиторов. Действительно, без верно воспитанного чувства фразировки, без знания норм, обеспечивающих проявление национального колорита, невозможно осознание выразительности и смысла не только народной, но и классической музыки. Поясним эту мысль на примере. Обратимся к финалу 4-й симфонии Чайковского и к использованной в нем теме хороводной песни «Во поле береза стояла». Лежащий в основе данной песни «балалаечный наигрыш» «запrogramмирован» в обороте-матрице.



Оборот - матрица



Этот наигрыш очень тонко преломляется в фактуре, которую избрал композитор для первого проведения этой темы, представляющей, как известно, по замыслу композитора, образ народа, народной жизни, объективной действительности:



Между тем в практике очень часто из-за неверных исполнительских решений (неточной артикуляции) «наигрыш», условно говоря, исключается из партитуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить пример а, отражающий ошибочную трактовку, с примером б, в котором показано, что композиторская гармонизация согласована с народнопесенной мелодико-гармонической формулой.

a)

1 C-dur V I

a - moll

b)

V I V I V I

a - moll

Но осознавал ли сам композитор народнопесенную «гармоническую версию» и рассчитывал ли представить ее в первом проведении песни? Эти вопросы могут возникнуть у исполнителя, и на них нужно дать ответ.

О том, что П. И. Чайковский понимал логику чередования гармоний, свойственную этой песне, свидетельствуют построения, соответствующие тактам 187—190 партитуры. При проведении песни каноном (а его возникновение обеспечивает сдвиг мелодико-гармонического движения по горизонтали на время, соответствующее длительности оборота-матрицы) природная песенная мелодико-гармония реализуется композитором настолько определенно, что не оставляет возможности для иных трактовок функционального значения аккордов и ритма их смены. Народнопесенная и композиторская версии в основном совпадают. Разница состоит лишь в том, что неполный (без терции) аккорд доминанты, выписанный в обороте-матрице, композитор «заменяет» полным звучанием то гармонического, то мелодического минора, а тоническое трезвучие в некоторых случаях он превращает в тонику с секстой мелодического минора. Но не только этот раздел финала подтверждает справедливость высказанного суждения: те же самые гармонические обороты (или производные от них) использованы композитором во всех разработочных разделах, подготовляющих появление первой темы финала — темы рефrena¹ (см. такты 18—25, 103—104, 108—109, 112, 199—222, 239—249).

Утвердительный ответ нужно дать и на второй вопрос. Исходя из программы части, П. И. Чайковский не мог не представить в первом проведении народной песни ее природную «гармонию», так как порядком расположения вариаций он обозначил идею выхода героя в «реальный мир», «в народ»: тема и последняя вариация², отражающие народнопесенную «гармонизацию», характеризуют образ народа, среды, которую наблюдает герой. Между ними размещены вариации, передающие тот же образ, но «преломленный в сознании героя» и «деформированный» им. Для этих вариаций (b-moll — такты 60—91; Ges-dur — такты 92—99; d-moll — такты 149—164) композитор избрал гармонические средства, нетипичные для народнопесенной

¹ Форму финала целесообразно рассматривать как рондо, в эпизодах которого рассредоточен цикл разнохарактерных вариаций на хороводную песню, развертывание которого прерывается вторжением темы рока.

² См. вариацию g-moll, такты 187—190.

«версии», средства, несущие субъективную интонацию.

Непроизвольное исключение исполнителями объективной народнопесенной интонации в первом проведении хороводной песни ведет к искажению программы финала, к искажению замысла композитора, который он изложил в письме к Н. Ф. фон Мекк («Если ты в самом себе не находишь мотивов для радости, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри как они умеют веселиться...»), ведет к разрушению философской и социально-этической концепции этого выдающегося памятника музыкальной культуры.

Этим примером применения теории мелодико-гармонического строения музыкального произведения к решению проблем интерпретации музыки и обоснования художественного замысла сочинения с помощью технологического анализа можно закончить наше исследование.

Может быть этот пример поможет восстановить утраченное доверие к технологическому уровню искусствоведческого анализа, к уровню, на котором рассматривались музыкальные произведения в данной работе и который прежде всего необходим для верного прочтения оставленных нам великими музыкантами прошлого нотных текстов.



Вместо заключения

Рассмотрение вопроса об обьюдозависимости горизонтали и вертикали в музыкальном процессе и установление закономерности распределения звуков и созвучий в музыкальной форме породили в свою очередь новые проблемы, которые требуют дальнейшего изучения:

1. Как строение оборотов-матриц связано с выразительностью музыкального произведения — со смыслом?
2. На основе каких принципов образуются обороты-матрицы, включающие разные аккорды, и в том числе разнотональные, приводящие к модуляциям в музыкальной форме?
3. Каковы закономерности мутаций и сокращений (усечений) матриц при редупликациях? Почему, например, в одних случаях выпускается начальный аккорд последования, а в других — конечный?
4. Каковы законы варьирования ритма смены аккордов в обороте генеральной гармонии? Почему в том или ином месте дается оборот-матрица «в увеличении», а не «в уменьшении», и наоборот?
5. Как образуются различноматричные формы? По какому принципу выбираются в одну музыкальную форму различные обороты-матрицы, и от чего зависит порядок их возникновения?
6. На каком основании в то или иное время в мелодии возникают те, а не иные звуки аккордов, образующих последование генеральной гармонии? Как образуются рисунки мелодических опор, и каковы закономерности их формирования?
7. По каким принципам идет варьирование мелодических остовов неаккордовыми звуками?

Решение этих вопросов, в числе многих других, поможет продвинуться дальше на пути познания тайн музыкального искусства.

Завершая книгу, в которой рассматривались довольно «скучные материи» и в которой возможность говорить о выразительности и поэтичности народной музыки представлялась нечасто, автор надеется на то, что читатель увидит в выстраивании изложенной здесь теории не желание «помудрствовать лукаво», а стремление понять ход скрытых в глубине песни механизмов, чтобы глубже почувствовать ее чарующую Красоту и научиться слышать присущую ей природную Гармонию. Такое слышание поможет не только постичь и оценить подлинное национальное своеобразие музыки, памятников музыкальной культуры как фольклорного, так и профессионального происхождения, но и правильно понять их художественный смысл.



ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Алексеев В. — 173
Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) — 9, 16,
25, 26, 33, 86
Астахов А. П. — 2, 50
- Балакирев М. А. — 17, 134, 138
Банин А. А. — 39, 40, 65, 68
Барток Б. — 161
Бачинская Н. М. — 100
Бершадская Т. С. — 33, 34, 38, 39, 48
Бетховен Л. ван — 148
Браз С. Л. — 94
Бюхер К. — 58
- Гайдн И. — 148
Гарбузов Н. А. — 10, 11
Гиппиус Е. В. — 12, 14, 27, 39, 40, 153
Глинка М. И. — 31, 89, 135, 144, 146,
148, 149, 171
Глинкина А. И. — 115
Гоголь Н. В. — 122
Горковенко А. А. — 39, 40
Гошковский В. Л. — 51
Григорьев С. С. — 11, 12, 34, 35, 46, 47
Грубер Р. И. — 165
- Денисов Э. В. — 47
- Евсеев С. В. — 13, 24, 30, 143
- Илларionова Н. — 2, 173
Истомин И. А. — 3, 35, 65
- Камаев Ф. — 162
Капаев В. — 172, 173, 174
Кастальский А. Д. — 16, 23, 24, 25, 30,
31
Квятка К. В. — 116, 153
Кириллова В. А. — 50
Кириюшина Т. — 2, 174
Колл В. (Coll W.) — 167
Котикова Н. Л. — 45
Кулаковский Л. В. — 13, 27, 28, 29, 30,
42, 59
Курт Э. — 9, 10, 25, 26
- Лавринович В. — 117, 119
Лараш Г. А. — 9, 15, 16
Леман А. С. — 2
Линева Е. Э. — 19, 20, 21, 22, 23, 26,
28, 59, 60
Листопадов А. М. — 19, 20, 21, 23, 26,
42, 59, 151
Лопатин Н. М. — 18, 19, 23, 78
Лосев А. Ф. — 7
Льзов Н. А. — 13, 14
Лядов А. К. — 143
- Мазель Л. А. — 9, 31, 32, 33, 37, 44, 78,
79, 127
- Макарьевский Тихон — 17
Мартиновски Я. — 160, 161
Маттесон И. — 9
Мезенец Александр — 17
Мекк Н. Ф. фон — 179
Мельгунов Ю. Н. — 16, 17, 18, 19, 20,
21, 22, 23, 28, 42, 59
Молчанов И. Е. — 14
Мохирев И. — 94
Моцарт В. — 148, 159
- Назайкинский Е. В. — 2, 6, 49, 93, 157
- Одоевский В. Ф. — 14, 15, 16, 17
Орлова Е. — 50
- Павлова Г. Б. — 115
Пальчиков Н. Е. — 16, 21, 23, 60
Попова Т. В. — 100
Прач И. — 13
Прокунин В. П. — 16, 18, 19, 20, 21, 23,
42, 59, 60, 78
- Рамо Ж. — 9, 46, 54
Римский-Корсаков Н. А. — 23, 34, 46,
47, 144, 145, 146, 148, 149, 155
Ройтерштейн М. И. — 51
Руднева А. В. — 2
Руссо Ж. — 9, 46, 54
- Сейдель Я. — 160
Семитуркина Е. — 173
Серов А. Н. — 9, 15, 16, 17, 25
Скребков С. С. — 30
Сокальский П. П. — 15, 16, 29, 42
Степанов А. А. — 2
- Тимонен Т. Н. — 39, 48, 143
Трамбицкий В. Н. — 16, 30, 31
Туманова Е. — 173
Тюлин Ю. Н. — 2, 10, 32, 33, 157
- Фукс — 14
- Харлап М. Г. — 35, 36, 37
Харьков В. И. — 56, 94
Холопов Ю. Н. — 37, 47, 50, 123
Холопова В. Н. — 153
- Цуккерман В. А. — 31, 32, 89, 127, 130,
144
- Чайковский П. И. — 18, 92, 143, 147,
176, 178
- Шайдуров — 17
Шуман Р. — 14
- Янечек К. (Janecék K.) — 158, 160

О Г Л А В Л Е Н И Е

| | |
|---|-----|
| От автора | 2 |
| Предисловие | 3 |
| Глава 1 | |
| Проблема изучения мелодико-гармонического строения русских народных песен | 7 |
| Проблемы народнопесенной гармонии и ее взаимосвязей с мелодией в русском музыко-знании | 8 |
| Глава 2 | |
| Матричный анализ произведений русской музыки устной традиции | 41 |
| Метод исследования | 41 |
| Обюдозависимость гармонических и мелодических факторов | 46 |
| Анализ трудовых припевок | 59 |
| Одноматричные припевки | 63 |
| Двухматричные припевки | 68 |
| Трехматричные припевки | 73 |
| Многоматричные припевки | 76 |
| Основы многообразия музыкальных форм. Предпосылки мелодического различия музыкальных организмов. Приемы продлевания и развития музыкальной композиции | 85 |
| Анализ русских народных песен разных жанров | 93 |
| Закономерность распределения звуков в музыкальных формах русских народных песен | 141 |
| Глава 3 | |
| Некоторые аспекты использования результатов матричного анализа русских народных песен в сфере музыкоznания | 143 |
| Соотношение народнопесенной гармонии с композиторской в обработках, сделанных русскими классиками | 143 |
| О нотной записи русских народных песен . . | 150 |
| Опыт матричного анализа произведений не-русских народнопесенных культур | 155 |
| О применении новых данных, полученных при изучении русского песенного фольклора, в музыкально - теоретических курсах | 171 |
| Вместо заключения | 180 |
| Именной указатель | 182 |

Рецензент *М. И. Ройтерштейн*

Игорь Александрович Истомин

**МЕЛОДИКО-ГАРМОНИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ
РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ**

Редактор А. Красинская Художник В. Малыгин
Худож. редактор Г. Христиани Техн. редактор Ю. Вязьмина
Корректор Г. Кирichenko

ИБ № 1958

Сдано в набор 07.03.84 Подп. к печ. 14.01.85 А 07846 Форм. бум.
84×108¹/₃₂ Бумага типографская № 1 Гарнитура шрифта литературная
Печать высокая Печ. л. 5,75 Усл. печ. л. 9,66 Усл. кр.-отт. 9,91
Уч.-изд. л. 10,09 Тираж 3000 экз. Изд. № 6698 Зак. 1270 Цена 85 к.
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.