

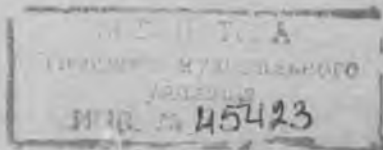
Т. ПОПОВА

ОСНОВЫ
РУССКОЙ
НАРОДНОЙ
МУЗЫКИ



*Допущено Управлением
учебных заведений и
научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для учащихся музыкальных
училищ*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА, 1977



78 С

П 58



Попова Т.

П58 Основы русской народной музыки. М., «Музыка», 1977.

224 с.

В учебном пособии по курсу русского народного творчества рассматриваются важнейшие жанры русской народной музыки. Ряд глав посвящен теоретическим вопросам: ладовому складу, ритмике, многоголосию русской песни, взаимоотношению напева и текста и т. п. Предназначается для учащихся музыкальных училищ и институтов культуры.

П $\frac{90203-475}{026(01)-77}$ 531-77

78С

© Издательство «Музыка», 1977 г.

От автора

Предлагаемое учебное пособие предназначено для музыкальных училищ и институтов культуры, музыкальных факультетов педагогических институтов. В полном объеме оно рассчитано на учащихся теоретико-композиторских отделений, будущих руководителей народных хоров, а также дирижеров академических хоров и народных оркестров, на молодых собирателей народных песен. Для исполнительских отделений (вокального, фортепианного и оркестрового) рекомендуется выбирать главы, посвященные изучению важнейших песенных жанров и присущих им музыкально-выразительных средств, в соответствии с программой для учащихся этого профиля, рассчитанной на 32 часа. Естественно, что для оркестрантов следует сделать больший акцент на изучении народных инструментов и наигрышей, для хоровых дирижеров — на соотношении слова и музыки и т. п.

С теми же оговорками пособие может быть использовано и для исполнительских отделений консерваторий и музыкально-педагогических институтов при прохождении краткого полугодового курса.

На протяжении более чем двадцатипятилетнего существования курса народного творчества в музыкальных училищах и консерваториях выработалась в общем верная традиция изучения в первую очередь песенных жанров, расположенных в порядке их общественно-исторического «становления» и постепенного мелодического усложнения. Можно заметить, что большинство педагогов начинают курс с достаточно подробного изучения древнейших земледельческих песен. Между тем именно этот песенный «пласт» со своим интонационным особенностям слишком уж непривычен для уха современной молодежи. Наиболее древние по происхождению песни земледельческого круга обычно воспринимаются учащимися на первых порах со значительно меньшей эмоциональной непосредственностью, нежели песни более позднего происхождения, например, мелодически развитые свадебные, хороводные и особенности лирические.

Не отказываясь от принципа изучения песенных жанров в порядке их исторического возникновения, следует строить курс так, чтобы несколько отодвинуть начало ознакомления с древнейшими жанрами. Уже при прохождении вводных разделов, посвященных специфике важнейших закономерностей народного музыкального искусства (например, при рассказе о видоизменении народных напевов в процессе их устного распространения и возникновения разнообразных местных вариантов), возможен показ в фонозаписи высокоразвитых, подлинно классических образцов народных песен и инструментальной музыки в хорошем исполнении народных певцов или профессионалов.

Изучению песенных жанров должны предшествовать занятия, посвященные специфическим особенностям народной песни как поэтически-музыкальной форме, складывающейся из сочетания словесно-стихотворного текста и напева. Детальное слуховое знакомство с различными по своему строению напевами (однострочными и строфическими), а также с важнейшими особенностями собственно мелодической стороны напевов, усвоение таких понятий, как музыкальная интонация и попевка, распознавание различных видов попевок — все это дает не только необходимые сведения, но и первоначальные слуховые навыки. Переходя далее к изучению наиболее старых песенных пластов, учащиеся уже в какой-то мере начинают ориентироваться в своеобразной интонационно-попевочной природе наиболее старинных песен, закличек и причитаний. Именно поэтому вторая глава — «Введение в анализ народной песни» — обязательна для учащихся всех специальностей, пропуск ее нежелателен.

Помимо второй главы, анализу отдельных сторон мелодики народной песни посвящены еще некоторые, более специальные главы (ритмика народной песни, ее ладовый склад, многоголосие), а также небольшие разделы в главах о песенных жанрах.

Анализ народной песни — один из сложных вопросов музыкальной науки. Обращаясь к разбору той или иной песни, следует прежде всего установить ее жанр и хотя бы приблизительно эпоху, когда она возникла. Старинная эта песня или же позднейшего, городского происхождения? Принадлежит ли она к исконной певческой традиции края или же это песня «заносная», возникшая под влиянием книжной поэзии и городской бытовой музыки? А быть может, это устный вариант какой-либо профессиональной песни, скажем, А. Варламова или А. Гурилева?

На все эти сложные вопросы постоянно приходится отвечать молодым собирателям, записавшим в экспедиции некоторое количество старинных, равно как и более поздних по происхождению песен. И ставить их приходится уже на самых первых порах знакомства с народной песней.

Сложность анализа заключается еще и в том, что далеко не каждую старинную песню можно рассматривать с точки зрения привычных для нас норм мажорного и минорного лада, а также

тактовой организации профессиональной музыки. Нельзя во всякой песне искать размеренную пульсацию сильного и слабого времени (обычно это признак песен более позднего происхождения). Музыкально-выразительные средства, присущие староклассическим¹ русским песням, весьма своеобразны, они требуют вдумчивого отношения. Некоторым из них посвящены особые разделы и главы этого учебного пособия, знакомящие молодых специалистов со специфической терминологией, принятой советскими фольклористами. Главы эти (кроме вводной) изучаются уже после рассмотрения основных песенных жанров. Сделано это в целях большей систематизации изложения, рассчитанного на учащихся-исполнителей. Современная методика предполагает, однако, более раннее знакомство с важнейшим теоретическим разделом, посвященным вопросам ритмической организации народной песни. Теоретики и хоровые дирижеры должны изучать эту тему непосредственно после календарных земледельческих и свадебных песен.

Наряду с достаточно известными народными песнями, прохождение которых обязательно, в пособии приведены и неопубликованные записи, почерпнутые в основном из фондов Кабинетов народной музыки Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных и Московской консерватории, а также фондов Фольклорной комиссии Союза советских композиторов РСФСР и личных архивов собирателей. Педагогам и учащимся рекомендуется пользоваться и музыкальными примерами в учебных хрестоматиях по фольклору.

В основу пособия положены лекции, читанные автором на отделении руководителей народных хоров в Московском Институте культуры, а также на общих курсах ГМПИ имени Гнесиных. Главы об интонационно-ладовом складе основаны на данных теории ладового ритма Б. Яворского.

¹ Под староклассической русской песней подразумеваются песенные жанры с присущими им музыкально-выразительными особенностями, достигшие высокого художественного совершенства до XVIII века — времени формирования городской песни.

Глава I

НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНО- ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Народное музыкальное творчество — одна из важных областей художественной культуры каждой страны, каждого народа. С давних, незапамятных времен складывали люди песни и напевные сказы, стремясь выразить свои мысли об окружающей действительности, свои душевные переживания в прекрасных поэтических и музыкальных образах.

Лучшие создания народного музыкально-поэтического искусства отличаются непосредственностью высказывания, искренностью и задушевностью; многим песням и сказам присущи вместе с тем глубина и значительность художественного замысла.

На протяжении многовековой истории человечества песни сопутствовали трудовой деятельности людей, отражали их отношение к происходящим событиям, к судьбам родной земли. В классовом обществе песенное творчество трудового народа помогало угнетенным и обездоленным людям сохранять человеческое достоинство, бороться с социальной несправедливостью.

Старинные народные песни любой страны — плод коллективного творчества многих людских поколений. Одна из характерных особенностей этих песен заключается в их устном бытовании.

Изустная природа песни. Варианты. С незапамятных времен песни творились устно, непосредственно в процессе живого исполнения и тем же изустным путем переходили от одного певца к другому, от старших поколений к младшим. В процессе изустной передачи видоизменялись слова и напев песен, так как народным певцам присуще творческое отношение к тому, что они исполняют. Каждый вносил в песню что-то свое, и таким образом возникали многочисленные варианты первоначальных напевов. Видоизменялись, разумеется, и слова песен.

В небольшом рассказе «Как сложили песню» М. Горький дал живую зарисовку того, как порой создается песня. Двум женщинам взгрустнулось. Одна «затянула», другая подхватила. За одной стихотворной строфой последовала вторая, и вот уже песня растя-

пулась на несколько стрóf. «Али плохо сложили песню? Вовсе хорошо ведь...» — с удовлетворением заметила героиня горьковского рассказа.

Наблюдения показывают, что действительно песню иной раз складывают двое и даже несколько певцов. Чаще, однако, прослеживается принципиально иной процесс коллективного создания песни. В своем первоначальном виде песня может быть создана и одним лицом. Складывая напев, певец использует привычные песенные интонации и попевки, характерные для данной певческой традиции приемы ладового и мелодического развития. Иными словами, при сочинении мелодии слагатель песни широко пользуется веками накопленным коллективным творческим опытом народа. В дальнейшем удачная песня подхватывается другими певцами. Возникают многочисленные варианты одной и той же песни, которые все более и более удаляются от первоисточника, все заметнее отличаются один от другого, и в первую очередь — своим мелодическим складом.

Об этом писал еще В. Белинский: «Разумеется, всякое отдельное народное произведение было обязано своим началом одному лицу, которое, с горя или с радости, вдруг запело его; но... песня, переходя из уст в уста, претерпевала много изменений...»¹.

Сказанное объясняет причину, почему первоначальный слагатель песни обычно оставался неизвестным. Как создание широких народных масс всякая народная песня, эпический сказ, частушка (равно как и сказка, загадка, пословица) составляют достояние всего народа. Личное, индивидуальное начало в неразрывном гармоническом единстве сочетается с коллективным, как основным, ведущим. Имена первоначальных создателей теряются в глубине веков.

Лучшим созданиям народного музыкально-поэтического творчества присущи глубина содержания, а вместе с тем художественное совершенство стихотворного и мелодического склада. Напевы песен разных стран неповторимо своеобразны, в хорошем эмоционально чутком исполнении народных певцов они своей искренностью и задушевностью оказывают огромное воздействие на слушателей. О глубоком впечатлении, произведенном на юного музыканта бесхитростной старинной мелодией, писал Р. Роллан в своем романе «Жан Кристоф»: «Он пел слабым надтреснутым голосом, словно про себя... Но в его пении была волнующая искренность: казалось, он думает вслух, и сквозь звуки песни, как сквозь прозрачную воду, можно увидеть его душу до самого дна. Никогда еще Кристоф не слышал, чтобы так пели. И такой песни он никогда не слышал. Медленная, детски простая по напеву, грустная, чуть-чуть монотонная, она шла задумчивой поступью, никуда не спеша, то умолкала надолго, то снова пускалась в путь, не думая о цели, теряясь в ночи... Казалось, она пришла из бесконеч-

¹ Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. 5. М., 1954, с. 331.

ной дали и уходит неведомо куда. В ее безмятежности была тайная тревога; под внешним спокойствием дремала извечная боль...»².

Фольклор и фольклористика. Песенное творчество любой страны отражает черты национального характера народа, отношения людей к окружающей действительности, к родной природе, семье, к товарищам по труду и борьбе; во многих песнях запечатлелся протест против насилия и гнета.

Понятие «народное музыкальное творчество» охватывает круг разнообразных по содержанию и особенностям музыкального языка произведений устной традиции, созданных и исполняемых широкими массами трудящихся. В нашей стране народные песни издавна складывались крестьянами, ремесленниками, отходниками на промыслы (бурлаками, ямщиками), рыбаками, мореплавателями и воинами-дружинниками, а в более позднее время (в XVIII—XX веках) также солдатами, матросами, рабочими и, наконец, представителями демократической интеллигенции: поэтами, музыкантами-певцами, актерами, революционными деятелями. Речь здесь идет о таких стихах и мелодиях, которые стали устными народными песнями.

Наряду с понятием «народное творчество» в научной литературе широко применяется английский термин «фольклор» (буквально — «народная мудрость», «народное знание»). Наука о произведениях фольклора получила название фольклористики.

Советская фольклористика. Методологическую основу советской науки о народном творчестве составляет учение марксизма-ленинизма о народе как об основной движущей силе исторического развития во всех областях общественной и культурной жизни. М. Горький писал: «Народ — не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры»³.

Во все времена народное творчество привлекало к себе внимание передовых ученых, писателей, поэтов и композиторов.

Так, работы К. Маркса и Ф. Энгельса о западноевропейском революционном движении 40-х годов прошлого века содержат немало упоминаний о песнях, певшихся тогда пролетариатом. Говоря об огромном общественном значении восстания силезских ткачей, Маркс ссылается на широко известную «Песню ткачей», «...это смелый клич борьбы... где... пролетариат сразу же с разительной определенностью, резко, без церемоний и властно заявляе

² Роллан Ромен. Собр. соч. в 14-ти т., т. 3. М., 1955, с. 105—106.

³ Горький М. О литературе. Литературно-критические статьи. М., 1953, с. 48.

во всеуслышание, что он противостоит обществу частной собственности»⁴.

Горячо интересовался песнями революционной борьбы В. И. Ленин. Он постоянно следил за тем, какие песни поются на рабочих собраниях и демонстрациях, в условиях ссылки, наконец, среди профессиональных революционеров и политических эмигрантов. Его перу принадлежат две интересные статьи: «Развитие рабочих хоров в Германии» и «Евгений Поттье» (последняя — об авторе слов «Интернационала»).

В воспоминаниях современников говорится о том, что Ленин хорошо знал и любил также старинные русские песни, гордился их красотой и силой. Знакомясь с фольклорными публикациями русских песен, причитаний и сказок, Ленин сказал однажды, что этот интереснейший материал следует «...обобщить, все это просмотреть под социально-политическим углом зрения», так как на нем «... можно было бы написать прекрасное исследование о чаяниях и ожиданиях народных... Это подлинно народное творчество, такое нужное и важное для изучения народной психологии в наши дни»⁵.

Теория двух культур. В. И. Ленин указал на существование в антагонистическом обществе двух культур, во многом противоположных по своей идейной направленности.

В статье «Заметки по национальному вопросу» он писал: «В каждой национальной культуре есть, хотя бы неразвитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую»⁶.

Народные песни, проникнутые протестом против насилия и гнета, — важная сторона всякой демократической культуры. Элементы «демократические и социалистические», которые в них содержатся, ведут вперед, в будущее, отражают «чаяния и ожидания народные», думы о новой, лучшей жизни, силу протеста трудящихся масс против самодержавно-крепостнического строя, против всякого рода социальной несправедливости.

Псевдонародные песни. Не всякое произведение, распространяющееся изустно, не всякая популярная в XIX и XX веках бытовая песня может быть безоговорочно отнесена к области истинно народного искусства. При капиталистическом строе песенный репертуар рабочих и крестьян обычно в большей или меньшей степени засоряется малохудожественными эстрадными поделками. В народный песенный репертуар вливаются мещанские «жестокые» романсы, низкопробные кабацкие песни вроде известной «Гоп со смыком» (использованной в свое время в раннем звуковом филь-

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., изд. 2-е, т. 1. М., 1955, с. 443.

⁵ Цит. по кн.: Бонч-Бруевич В. Д. Воспоминания о Ленине. М., 1969, с. 418.

⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 120—121.

ме «Путевка в жизнь»), наконец, откровенно циничные «блатные» песни, созданные деклассированными элементами. Подобного рода пошлые, антихудожественные песни, чуждые высоким идеалам трудового народа, проникают в массовый репертуар рабочих и крестьян как случайное, по существу инородное явление и обычно довольно скоро забываются, исчезают.

При записи народных песен необходимо производить тщательный отбор, оставляя в стороне устные варианты низкопробных эстрадных поделок, порой еще засоряющие массовый песенный репертуар наших дней. Так поступали в прошлом столетии при составлении сборников народных песен великие русские музыканты: М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, П. Чайковский. Их примеру следуют в наши дни советские собиратели народных песен.

Русская народная песня в ее историческом развитии. Русская народная музыка — звучащий голос нашей Родины. Глубоко выразительны мелодии русских песен, то сосредоточенные, задумчиво грустные, свободно и плавно текущие, то, напротив, энергичные и стремительные, проникнутые радостью жизни. Красотой своих поэтических и музыкальных образов они активно воздействуют на слушателей, оставляя волнующее впечатление.

О тесной связи русской песни с трудовой деятельностью и освободительной борьбой русского народа, ее удивительном разнообразии говорил известный музыкальный критик В. Стасов. Песня, по его словам, звучит в устах самого народа «...немолчпой, неудержимой и страстно любимой в продолжение всей жизни, от первых дней рождения и до смерти; она сопутствует... во всех их делах и работах: и в деревне — и в городе, и на пашне — и на люльке штукатура и маляра вверху стены под кровлей, и в кухне, и за прялкой, и на фабрике, и на свадьбе, и на штурме, около знамени, перед смертью, или победой»⁷. Русская народная песенность — это живое, непосредственное творчество масс, непрерывно развивающаяся художественная культура, уходящая в то же время корнями в далекое прошлое. На протяжении веков облик песен существенно менялся, в быту народа рождались новые песенные жанры, заметно расширялся круг их поэтических образов и музыкально-выразительных средств.

В далеком прошлом период расцвета раннефеодального государства Киевской Руси ознаменовался появлением и мощным развитием былинного героического эпоса о подвигах русских богатырей, носителей лучших черт национального характера. Глубокие изменения происходили в русском песенном фольклоре также в XV—XVII веках, когда складывалась русская народность и все более крепло могучее централизованное русское государство. Именно тогда создавались песни и сказы о важнейших историче-

⁷ Стасов В. Искусство XIX века. — Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1952, с. 714.

ских событиях тех далеких времен. Широкое развитие получила русская песенная лирика (особенно в жанре протяжной песни). Классического совершенства достигли свадебные и хороводные, а также плясовые и шуточные песни.

Русское песенное творчество, многообразно отразившее жизнь нашей страны, богато разнообразными жанрами. Среди них песни, связанные с трудом, с хореографическим началом, с различными обрядами, эпические повествования, лирические и величальные песни.

Песенные жанры — различные виды песен, по-разному связанные с окружающей действительностью. Например, трудовые припевки, ритм которых организует тяжелый труд рабочей артели, колыбельные, предназначенные для убаюкивания маленьких детей, песни свадебные, хороводные, плясовые. При всем разнообразии содержания отдельных песен внутри каждой жанровой группы между ними всегда есть немало общего и по музыкально-выразительным особенностям и по характеру связи с бытом.

Объединяя однотипные песни в крупные жанровые группы, исследователи опираются на разные признаки. Разумеется, очень важен вопрос словесного содержания. И все же исходить всецело из сюжетно-тематических признаков не следует. Приведем пример. В песне «Отдавала молодую на чужую сторону» воспроизведена встреча молодухи, только что вступившей в дом родителей своего мужа, с ее новыми родственниками. Предвзято настроенная мужняя родня несправедливо и обидно попрекает ее ленью, неуклюжестью и неряшливостью. Но эта песня о бесправной женской доле не свадебная (как можно было бы предположить) и не семейно-лирическая, а хороводная, так как исполнялась в хороводе.

Другой пример. Широко известная скорая песня «Во лужях» (ее можно встретить почти во всяком классическом песенном сборнике) **обычно определяется как хороводная**. Но в некоторых местностях она входит в круг свадебных песен. Так же обстоит дело и с другой популярной хороводной «Полно, полно вам, ребята, чужо пиво пили»: кое-где она считается свадебной. Общеизвестная песня «Во поле береза стояла» иногда называется в народе хороводной, иногда же — плясовой. С напевом плясовой «Камаринская» порой исполняются слова весьма типичных хороводных песен.

Вот почему, записывая ту или иную народную песню, собиратели всегда должны выяснять у певцов, к какому именно жанру относят они эту песню. Характер бытования песни, способ ее исполнения является при определении песенного жанра решающим моментом.

Песни некоторых жанров, сопровождавшие разные виды труда, определяются как трудовые, например, бурлацкие, жатвенные, сенокосные. Многие песни сочетаются с движением, игрой (хороводные) или поются под пляску. Обрядовые песни приурочены к

важным событиям семейной жизни, таким, как свадьба, похороны, а также к старинным земледельческим праздникам (к встречам новолетия, весны, уборке урожая). Большинству этих песен сопутствуют своеобразные действия, имеющие скрытый символический смысл. Так, сожжение соломенного чучела масленицы олицетворяло прощание с зимой; подбрасывание вверх фигурок птиц, сделанных из печеного теста или глины, воссоздавало картину их прилета из теплых стран в день весеннего равноденствия.

Существенную особенность многих земледельческих обрядовых песен составляет их прикрепленность к какой-либо календарной дате, времени года или же к сезонной работе (покошу, жатве). Этим земледельческие песни отличались от семейно-обрядовых исполнявшихся по случаю того или иного семейного события.

Особняком стояли лирические песни — старинные протяжные и более поздние, городские (со стихотворными текстами в книжной, литературной манере), не имевшие прикрепленности к определенным датам календаря или трудовым процессам. Такие песни пелись по любому поводу, они сопровождали различные виды труда крестьян, ремесленников и бурлаков, но могли исполняться и на досуге, в праздничное время, при встречах друзей и родственников. Выделяя песни этих жанров, исследователи опираются на типические особенности их поэтического и музыкального содержания, на их стилевые особенности.

Независимость от тех или иных бытовых обстоятельств характерна и для героико-эпических песен и сказов: былин, повествовательных песен об исторических событиях, исполнявшихся в весьма различной обстановке и безотносительно ко времени года⁸. Термин «эпический» идентичен понятию «повествовательный»; в широком смысле слова эпическими называются песенные произведения с развитой сюжетной основой. Очень часто (хотя и не всегда) на первый план в таких поэтически-музыкальных повествованиях выступает словесное начало, мелодическая же сторона сводится к речитативу, лаконичной, подчеркнута декламационной формуле.

Одновременно с кристаллизацией основных песенных жанров складывались и важнейшие особенности их напевов: те или иные типы мелодического развития, ладовая и ритмическая организация, своеобразные формы строения напева. Существенная черта классической русской песни — самобытный многоголосный склад: русская подголосочная полифония.

Позднее, с развитием в конце XVII и в XVIII—XIX веках профессионального музыкального творчества, в заметно изменившем-

⁸ И здесь были свои исключения. Некоторые былины (например, об Илье Муромце и «Соколе-корабле»), а также исторические песни о событиях XVI—XVII веков на севере пелись в виде новогодних величаний; к каждой строке при этом прибавлялся припев «Винограде краснозеленое» или «Вздунай»; исторические песни времен Ивана Грозного разыгрывались в лицах во время зимних святочных игр.

я быту больших русских городов формируется новый песенный стиль. Отличительная его особенность заключается в тесной связи мелодического движения с закономерным последованием простейших аккордов (гармонических функций). Песни такого рода приятно называть по их происхождению городскими, хотя позднее, со второй половины XIX века, они получили широкое распространение также и в сельских местностях. Многие из городских песен сложены на стихи русских поэтов, некоторые являются свободными вариантами авторских песен, например, А. Варламова и А. Гурилева («Вдоль по улице метелица метет», «Зачем сидишь до полуночи», «Однозвучно гремит колокольчик»).

Новая жизнь народной песни нашей страны началась в советскую эпоху. Великая Октябрьская социалистическая революция всколыхнула народные массы, привлекла их к активному участию в общественной жизни, к разносторонней творческой деятельности. За шестидесятилетний период существования Советской страны русские люди сложили обширные циклы песен о гражданской, а позднее — Великой Отечественной войне, песни о новом быте и вольном труде, о любви к социалистической Родине, ее расцвете.

Запись народной песни. Как уже говорилось, народные песни творятся и распространяются все в новых и новых вариантах изустно. При этом продолжительность существования песен весьма неодинакова: одни сохраняются на протяжении многих десятилетий, даже столетий, другие живут всего несколько лет и даже месяцев. Бывают песни с еще более коротким периодом жизни, песни-однодневки, откликающиеся на какое-либо злободневное событие преходящего значения. Очень многое из того, что было создано народом на протяжении веков, не сохранилось в памяти народных певцов нашего времени.

Лишь будучи записанными, слова и напевы народных песен становятся памятниками культуры. Вот почему столь важное значение имеет деятельность собирателей. Об этом писал в свое время выдающийся революционный демократ В. Белинский: «...Какой благодарности заслуживают те скромные, бескорыстные труженики, которые с неослабным постоянством, с величайшими трудами и жертвованиями собирают драгоценности народной поэзии и спасают их от гибели забвения»⁹.

Собиранием и обработкой русских народных песен занимались многие русские композиторы. Одни из них (как М. Глинка) фиксировали характерные контуры народных напевов с тем, чтобы превратить их в своих произведениях. Другие составляли песенные сборники или же обращались к записям, сделанным различными собирателями, с целью оригинальной художественной обработки.

Для некоторых русских музыкантов собирание народных песен стало главным делом их жизни. В историю русской музыкальной

⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1953, с. 507.

культуры навсегда вошли имена В. Одоевского, В. Прокунина, Н. Лопатина, Ю. Мельгунова, Н. Пальчикова, Е. Линевой, М. Пятницкого и других. Много сделали для развития советской науки о фольклоре К. Квитка, Н. Бачинская, Е. Гиппиус, В. Гошовский, Ф. Рубцов, А. Руднева, Б. Смирнов, В. Харьков, Л. Христиансен, З. Эвальд.

К собиранию и записи народных песен в наши дни широко привлекается молодежь, студенты консерваторий, молодые композиторы, теоретики и руководители народных хоров.

Глава II

ВВЕДЕНИЕ В АНАЛИЗ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Песня — старейший по происхождению жанр вокальной музыки, известный почти всем народам мира. Песни бывают простыми и весьма сложными, сольными, ансамблевыми и хоровыми, одноголосными и многоголосными.

Рассматривая ту или иную народную песню, следует прежде всего ощутить ее эмоциональный строй, вникнуть в характер воплощенных в ней образов, в ее словесно-поэтическое содержание. Песню непременно следует пропеть, а если есть возможность — прослушать ее фонозапись в исполнении хорошего народного певца или хора.

Зная, к какому жанру принадлежит песня, легче представить себе ее место в народном быту, ее связи с окружающей действительностью. При записи песни об этом следует расспросить самого народного певца и его односельчан, товарищей по работе, родственников.

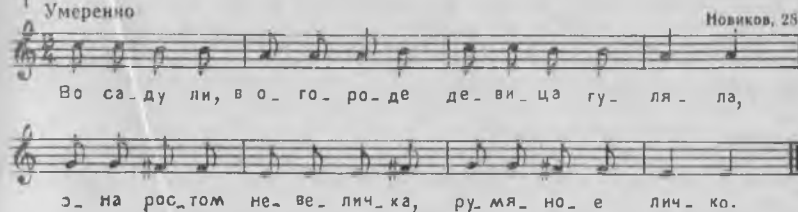
Варианты. При изучении песни существенно знакомство с ее вариантами. Записав в экспедиции интересную песню, следует попытаться отыскать ее варианты в том же населенном пункте или в соседних, а затем выяснить, не содержатся ли варианты этой песни в сборниках.

Иногда можно проследить, как сравнительно простая песня постепенно усложняется, мелодически обогащается. Напев ее становится все шире и богаче, иногда одноголосное изложение уступает место многоголосию.

Общезвестна хороводно-плясовая песня «Во саду ли, в огороде». Простейший ее вариант складывается из двух песенных фраз (точнее, предложений) в объеме терции. Вторая, «ответная», песенная фраза в точности повторяет мелодический контур первой, но звучит квартой ниже. Несмотря на узкий объем каждой песен-

ной фразы, в песне ясно ощущается сопоставление двух минорных тональностей на расстоянии кварты. Ритмика ее предельно проста: почти вся песня изложена ровными восьмыми и только последние слоги каждой фразы (предложения) удлинены, прием этот способствует ощущению концовки:

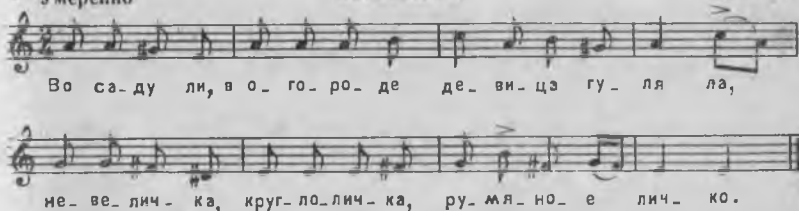
1 Умеренно ХОРОВОДНАЯ Новиков, 28



Во са-ду ли, в о-го-ро-де де-ви-ца гу-ля-ла,
на рас-том не-ве-лич-ка, ру-мя-но-е лич-ко.

В старинных сборниках XVIII — начала XIX века эта песня сохраняет свою простейшую ритмическую структуру, однако звуковой объем каждого предложения становится несколько шире. Звучат уже не попевки натурального минора (как в первом варианте), но мелодические обороты в гармоническом миноре (a-moll, e-moll). Напев не только усложняется — существенно меняется его интонационная природа, на него оказывает влияние бытовая музыка города, творчество русских композиторов. Об этом говорит гармоническая вводнотоновая интонация, нехарактерная для старинных русских песен:

2 Умеренно ХОРОВОДНАЯ Кашин, 91



Во са-ду ли, в о-го-ро-де де-ви-ца гу-ля-ла,
не-ве-лич-ка, круг-ло-лич-ка, ру-мя-но-е лич-ко.

Еще более усложнен напев в сборнике талантливого крепостного музыканта Ивана Рупина. Яркая высотная кульминация в начале второго предложения заметно преобразует песню. В ранее приведенных вариантах мелодия складывается из одних лишь секундовых интонаций (см. пример 1), иногда секундовые ходы чередуются с терцовыми. В кульминационной фразе рассматриваемого варианта звучит яркая лирическая интонация — восходящая секста, столь типичная для романсовой лирики первой половины XIX века. Благодаря этой выразительной романсовой интонации песня преобразуется, в ней проступает лирическое начало. Мелодическая линия усложняется путем расцвечивания отдельных слогов узорчатой орнаментикой. Напев этот звучит в «Каприччио на русские темы» Глинки для фортепиано в четыре руки:

3 Оживленно

ВО САДУ ЛИ

Рудин, 12

Во са-ду ли, в о-го-ро-де де-вуш-ка гу-ля-ла,
на ро-стом не-ве-лич-ка, бе-ла, круг-ло-ли-чка.

Затейливо орнаментированный вариант той же песни, исполненный в опере Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» представляет собой типичный инструментальный наигрыш:

3 Andantino

Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане»

Несмотря на различия, во всех приведенных вариантах все же много общего: сохраняется структура песни, ее тональный план, соотношение напева и текста.

В других песенных вариантах напевы существенно отличаются порой в их интонационном складе вовсе не ощущается общего. Это далекие варианты (или, как говорят, параллельные версии).

Напев и текст. Существенная особенность песенных жанров — одинаково важное значение словесно-поэтического и мелодического содержания. Правда, в различных песнях и даже песенных жанрах на первое место может выступать то словесно-поэтическая сторона, то, напротив, собственно мелодическая.

В повествовательных песнях в большинстве случаев на первый план выдвигается поэтическое слово, развитой сюжет. Некоторые повествовательные песни (баллады, былины) имеют очень лаконичные напевы. Нередко это всего лишь небольшая попевка из нескольких звуков и притом малого звукового объема. Словесное же изложение отличается значительными масштабами. Таковы

многие эпические сказы (в том числе старины — былины). Например, сказ о птицах, напеву которого, ограниченному объемом гернии, присущ подчеркнуто декламационный характер (близкий вариант его словесного текста был введен А. Островским в пьесу «Снегурочка» и послужил для хора птиц в опере Римского-Корсакова):

БЫЛИНА О ПТИЦАХ
б. Нижегород. губ. Лядов. 70

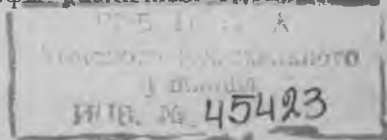
Оживленно

1. С то - го бы - ло чис - то - го по - ля,
2. С то - го бы - ло с тем - но - го ле - су,
с то - го бы - ло теп - ло - го мо - ря,
при - ле - та - ла ма - ла - я пти - ца
по и - ме - ни жо - на вот пе - ви - ца,
са - ди - ла - ся на част на ра - ки - тов ку - стик.

В лирических народных песнях словесный текст порой предельно лаконичен, напев же может разрастаться весьма широко. В песне «Ах, не одна во поле дороженька» (записанной Е. Лицевой) одной только стихотворной строке, усложненной повторами слов и возгласами «эх», «ах», соответствует мелодия из двадцати двух тактов. Подобное соотношение напева и текста можно встретить и в других старинных лирических песнях (см. примеры 109, 114, 113).

Строфические и однострочные песни. При всем разнообразии музыкально-поэтического содержания песни их почти всегда объединяет присущая им особенность: многократное повторение напева с меняющимися словами. В то время как основной напев проходит много раз в неизменном или несколько варьированном виде, словесно-стихотворная строфа песни интенсивно развивается. Именно в этом отличительная особенность песенной формы: простейшей однострочной и более развитой — строфической (куплетной).

Повторяясь с различными словами, напев обычно звучит с иными выразительными оттенками, несколько изменяющими основной мелодический образ. В зависимости от словесного содержания певец может по-разному трактовать напев, вкладывая в отдельные песенные фразы и строфы различный эмоциональный смысл.



Не следует думать, что создание такой, казалось бы, простой формы, как строфическая (куплетная) песня, представляет для народных певцов (как и для композиторов) несложную задачу. Наоборот. Яркий и выразительный песенный напев должен обобщенно передать и основное идейно-эмоциональное содержание всего поэтического текста, и особые оттенки, присущие отдельным стихотворным строфам. Лучшие песни шлифуются в народном певческом быту на протяжении многих десятилетий, даже веков, им присуща поразительная отточенность художественной формы.

Стиховое изложение и строфа. В современных народно-бытовых и профессиональных песнях напев охватывает несколько строчек текста, обычно не менее четырех («Катюша» М. Блантера), а иногда и больше: шесть, восемь и даже двенадцать. В концовках стиховых строчек заметны звуковые повторы — рифма. В соответствии с протяженностью напева стиховое изложение расчленяется на сходные по строению группы стихов — строфы или куплеты.

Однако в старинных народных песнях стихотворное изложение не всегда делится на строфы из одинакового количества стиховых строчек. Изложение как бы «сплошное», остановки (цезуры) всецело определяются смыслом повествования, рифма нередко вовсе отсутствует или появляется эпизодически. Такое изложение называется стиховым.

Стиховому изложению соответствуют однострочные или стиховые напевы.

Однострочный напев — простейший вид музыкальной повторности (периодичности). Такие напевы представляют собой одну песенную фразу и соответствуют одной стиховой строке. На более мелкие составные части они обычно не расчленяются. Обозначив однострочный напев буквой, можно схематично изобразить песню в виде многократного повторения одной и той же песенной фразы: *a, a, a, a...* (отмечая цифрами варьируемые повторения — *a, a₁, a₂...*):

ХОРОВОДНАЯ
6. Уфим. губ.

6 Умеренно ♩ = 100 Пальчиков, 24

1. Е - ще как ты	у - те́на, е ще как ты	се - ра_я,	
2. Ты по мо - рю	пла - ва_ла, ты по мо - рю	пла - ва_ла.	
3. Уж я э - дак,	вот э_дак, уж я э - дак,	вот э_дак,	
4. Я по мо - рю	пла - ва_ла, я по мо - рю	пла - ва_ла.	

Однострочные напевы типичны для наиболее старинных песен и сказов (былин, причитаний, обрядовых песен, колыбельных, детских игровых). Среди них попадаются и так называемые песенные примитивы, основанные на повторении двух-трех музыкальных интонаций (см. примеры 5, 16 б, 17). С течением времени многие однофразные напевы мелодически усложнялись, но сохранили при этом присущую им лаконичность изложения. Обогащение шло путем распева отдельных слогов песенного текста.

Песенная строфа — более развитая форма мелодического изложения, охватывающая несколько (не менее двух) строчек стихотворного текста. Она типична для песен, стихотворное изложение которых расчленяется на строфы — одинаковые по количеству слов группы стихов, расположенных в том или ином порядке.

Иногда к каждой стихотворной строке прибавляется неизменный припев — рефрен. Так складывается простейшая строфа из двух стиховых строк: *AP* (буквой *P* обозначается рефрен — припев). Приводим отрывок северного величания с припевом «Винограде краснозеленое»:

1. Так прикажи, сударь хозяин, винограде спеть.
Припев:
Да винограде краснозеленое.
2. А мы ходим ребята-виноградчики,
Да винограде краснозеленое.
3. Так ищем — поищем господина двора
Да винограде краснозеленое...¹

Строение народно-песенных строф разнообразно: они могут состоять из двух, трех, четырех и более стиховых строчек и песенных фраз, могут иметь припев или не иметь его.

Приведем пример песенной строфы из двух мелодически сходных фраз (или предложений) с различными лишь концовками. Первая фраза имеет ладово неустойчивое окончание, вторая — устойчивое (схема напева *AA*₁):

1

Быстро

СВАДЕБНАЯ
б. Волог. губ.

Лядунов, 35

1. Да из по го-ро-ду, по го-ро-ду, ах да
2. Крас-на де-ву-шка гу-лять по-шла, ах да

кра-сна де-ву-шка гу-лять по-шла, ах!
как на ры-ноч-ке ши-ри-ноч-ку на-шла..

Подобный тип песенной строфы обычен в произведениях профессиональной музыки, но в русских народных песнях встречается лишь изредка². Несравненно типичнее «вопросо-ответная» форма изложения, когда вторая песенная фраза (или предложение) по своей интонационно-мелодической структуре как бы отвечает первой, логически завершая ее. Например, в первом мажорном предложении песни «Ходила младшенька по борочку» преобладает восходящее мелодическое движение, а во втором — минорном — завершающее нисходящее (*AB*):

¹ Записано И. Бродским на Колыме.

² В учебных курсах анализа музыкальных произведений структура типа *AA*₁ считается простейшей музыкальной формой; ее наименование — период повторного строения. На самом деле более простой формой следует считать однострочные (однофразовые) напевы.

ХОРОВОДНАЯ

8 Быстро

Р. Карсаков, 37

Хо-ди-ла мла-де-шень-ка по бо-роч-ку,
 На-хо-ло-ла но-жень-ку на тре-соч-ку,
 бра-ла, бра-ла я-год-ку зем-ля-нич-ку.
 бо-лит, бо-лит но-жень-ка, да не боль-но!

В народной песенной строфе немаловажное значение имеют повторы отдельных песенных фраз. Очень часто каждое из двух предложений заключает в себе последование двух мелодически сходных песенных фраз. Их структурная формула — ААВВ (или АА₁ВВ₁, если каждая вторая фраза несколько варьируется). Такая структура может быть названа парно-периодической, она особенно характерна для свадебных и хороводных песен. Примеры ее многочисленны: «Во поле береза стояла», «Ай, во поле липенька», «Вдоль по морю», «Заиграй, моя волынка», «В сыром бору тропина», «Земелюшка чернозем», «Отдавали молоду», «Не было ветру», «Во саду ли, в огороде», «Под яблонью зеленою»:

9 Быстро.

ПОД ЯБЛОНЬЮ ЗЕЛЕНЮ

б. Моск. губ.

Балакирев, 29

1. Под яб-лонью зе-ле-но-ю, под куд-ря-вой зе-ле-ной,
 2. Си-дел мо-ло-дец та-кой, да не-же-на-тый, хо-ло-стой,
 си-дел мо-ло-дец та-кой, да не-же-на-тый, хо-ло-стой,
 не-же-на-тый, хо-ло-стой да дер-жал гу-сли под по-лой.

Если во втором предложении периодичность двух сходных песенных фраз заменена непрерывным мелодическим развитием, то это заключительное предложение приобретает замыкающий, «итоговый» характер (так называемая структура суммирования — А₂А₂В₄):

10 Умеренно

БЕЛОЛИЦА, КРУГЛОЛИЦА

Львов — Прач, 26

Бе-ло-ли-ца, круг-ло-ли-ца крас-на-я де-ви-ца,
 при до-ли-нуш-ке сто-я-ла, ка-ли-ну ло-ма-ла.

Мы рассмотрели песенные структуры пропорционально соразмерные, в которых начальному предложению соответствовало сходное по масштабу заключительное. Но очень часто отдельные песенные фразы и предложения, составляющие строфу, образуют более сложные и не всегда элементарно соразмерные пропорции. Бывает, что парно-периодическая структура складывается из последования сначала двутактов, а затем трехтактов ($A_2A_2B_3B_3$). Возможно и обратное соотношение.

11 Умеренно быстро ХОРОВОДНАЯ 6. Симб. губ. Балакирев, 33

Как по лу-гу, по лу-жоч-ку, по кру-то-му
По кру-то-му бе-ре-жоч-ку, по кру-то-му
бе-ре-жоч-ку, по кру-то-му, дев-ка,
бе-ре-жоч-ку и-дет дев-ка,
по кру-то-му и-дет дев-ка...

Напевы из двух или четырех равнодлительных фраз называются четными. Наряду с тем широко распространены напевы нечетные, состоящие из трех песенных фраз или предложений; их структурные формулы такие: AAB , ABB и ABB :

12

Умеренно БУРЛАЦКАЯ Мелыгунов I, 30

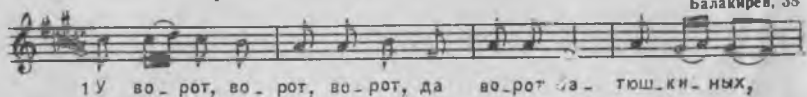
Во всю то ночь мы тем-ну-ю, дол-гу-ю, о-сен-ню-ю, ух-нем, гря-нем.

Устанавливая структуру песенной строфы, следует обращать внимание на временную протяженность песенных фраз, ее составляющих, проставляя около буквенного обозначения количество основных ритмических долей каждой фразы (четвертей, восьмых).

Припев — заключительное предложение или фраза песенной строфы, иногда — короткий интонационный возглас, замыкающий напев. Припев обязательно содержит неизменные слова, это его отличительный признак:

Не эчень скоро $\text{♩} = 108$

Балакирев, 39



1 У во - рот, во - рот, во - рот, да во - рот за - тош - ки - ных,

Припев
ай, Ду - най мой, Ду - най, ай, ве - се - лый Ду - най!

2. Ра - зы - гра - ли - ся ре - бя - та, рас - по - те - ши - лись,

Припев
ай, Ду - най мой, Ду - най, ай, ве - се - лый Ду - най!

Очень часто можно встретиться с утверждением, что всякая песня содержит запев и припев. На самом деле это далеко не так. Например, протяжные лирические песни всегда начинаются достаточно развитым сольным запевом, за ним обычно следует хоровой «подхват», но припева в этом песенном жанре никогда не бывает. В скорых песнях во многих случаях песенная строфа завершается характерным припевом, но в строфе нет одноголосного зачина. Наконец, во многих хороводных песнях нет ни запева, ни припева³.

Безошибочный признак припева — группа повторяющихся слов. В старинных русских песнях широко употребительны традиционные припевные слова: «ой люли», «люшеньки люли», «ой ладу», «ой, дид ладо», «виноградые красноезеленое», «ухнем, грянем» и др. Иногда повторение группы неизменных припевных слов сочетается с внутрислофовым повтором (в пределах данной строфы), например, в хороводной «Во поле береза стояла»:

Во поле береза стояла,
Во поле кудрявая стояла.
Припев:
Люли, люли стояла,
Люли, люли стояла.

В однострочных напевах припев представляет собой короткий взглас, завершающий напев; в песенной строфе это обычно второе или третье предложение.

Применяются и предваряющие припевы, с них начинается песенная строфа⁴, например, в купальской песне «Ой, рано на Ива-

³ Припевом ошибочно называют то второе, «ответное», предложение, то вступление хора, хоровой «подхват».

⁴ Общеизвестный пример предваряющего припева в современной массовой песне — «Родина» И. Дунаевского.

ная» (см. пример 46), в шуточной свадебной «Друженька хорошенькой» (пример 69).

Итак, припевы старинных песен складываются из привычных «припевных» слов, нередко в сочетании с повторами отдельных слов основной строфы. Иначе обстоит дело с более поздними народно-массовыми песнями, в них припев может иметь самостоятельное содержание и нередко служит смысловым итогом всей песни. Так, в революционных песнях припев зачастую утверждает основную идею, основной политический лозунг всей песни («Интернационал», «Красное знамя»).

Песни иной формы. Помимо песен однострочной и строфической формы в народном музыкальном творчестве нередки примеры и более сложного мелодического изложения. С этим явлением можно встретиться, изучая эпические песни разных народов (русские былины, украинские думы).

Своеобразные нестрофические формы нередко присущи русским игровым и шуточным песням. Пример тому — известная святочная песня «Уж я золото хороною», а также шуточно-хороводная песня диалогического строения «Домашь воробей», в которой почти каждой стихотворной строфе соответствует новый, мелодически самостоятельный напев. Музыкальная форма этой песни в различных ее вариантах представляет как бы цепочку самостоятельных и четко оформленных напевов-звеньев:

ДОМАШЬ ВОРОБЕЙ?
б. Вятская губ.

14 Говорком Абрамычев, 32



1. До- ма льво- ро- бей? До- ма, ку- муш- ка.
2. Что он де- ла- ет? Бо- лен, ле- жит.
3. Бо- лят, бо- лят ля- точ- ки, Схо- дят кум, ты в о- го- род,
4. Сор- ви тра- вы мя- точ- ки, про- парь се- бе пл- точ- ки,—
5. Па- рил я, ку- муш- ка, па- рил я, го- лу- буш- ка,
6. И пар ме- ня не тбе- рет, только к сердцу при- да- ет...

Интонационно-попевочная природа песни. Основным «строительным» материалом всякой мелодии, напева (как и произведений профессиональной музыки) служат интонации.

Музыкальная интонация — небольшой мелодический оборот из двух-трех звуков, обладающий эмоциональной выразительностью. Интонация — наименьшая составная ячейка всякого напева, мелодии и вообще музыкальной формы.

В мелодиях напевно-декламационного склада отдельные интонации, их составляющие, выделяются очень ясно:

ВЕСНЯНКА
б. Черниг. губ.

15 Оживленно Рубец, 6

Ле-ті-ла стрі-ла да в кі-нець се-ла,
У-бі-ла стрі-ла чор-на во-ро-на,
ой ра-но, ра-но да в кі-нець се-ла.
ой ра-но, ра-но чор-на во-ро-на..

Любой музыкальной интонации обычно присущ тот или иной звуковой объем, восходящая или нисходящая направленность, ритмическая организация, наконец, та или иная звуковая окраска — тембр. Упорядоченное сочетание мелодических интонаций образует ту или иную звуковысотную систему — лад. При этом одни интонации ладово устойчивы, другие — неустойчивы.

Во всякой песне музыкальные интонации звучат вместе с речевыми. Характер музыкальных интонаций нередко определяется особенностями речевого интонирования.

Речевые интонации — это выразительные повышения и понижения голоса при разговоре. Так, например, задавая вопрос, человек повышает голос, его интонация становится напряженной, неустойчивой. Напротив, ответ или утверждение сопровождаются обычно понижением голоса, интонацией успокоения («Сюда? — Сюда». «Довольно? — Довольно»).

Между речевыми и музыкальными интонациями много общего. Подобно музыкальным, речевые интонации звучат и воспринимаются ухом, естественный их источник — человеческий голос. В вокальных произведениях, в особенности в народных песнях, звучание музыкальных интонаций естественно сочетается с произнесением слов и тем самым с речевыми интонациями. Чем выразительнее певец (или хор) интонирует слова, тем более впечатляет его исполнение. В народной певческой традиции хорошие певцы сохраняют в своем пении присущие данному местному диалекту фонетические особенности, и это всегда способствует своеобразию исполнения.

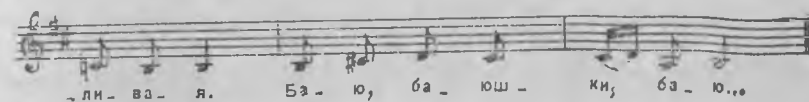
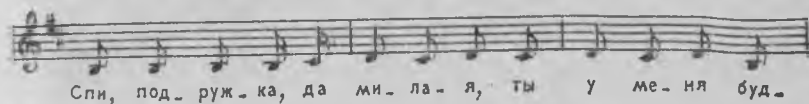
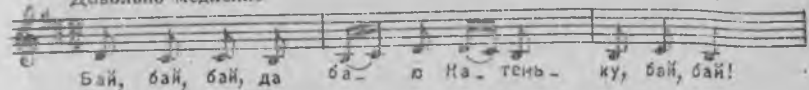
Интервальное качество интонаций. Звуковысотная сторона музыкальной интонации измеряется интервалами. Интонации могут быть секундовыми, терцовыми, квартовыми, квинтовыми и др. В каждой отдельной интонации почти всегда содержится определенный интервал. Однако понятие интонации не равнозначно понятию интервала. В отличие от интервала — схематического звукового сочетания — живая интонация непременно ритмически организована и, кроме того, подчинена законам ладового тяготения; она обладает и тембровой окраской. У всякого хоро-

шего певца — свой круг интонаций. Нельзя спутать интонации Ф. Шаляпина и М. Михайлова, Н. Обуховой и М. Максаковой.

В песенной мелодике особенно велика роль секундовых интонаций. Именно они определяют такие качества мелодического изложения, как напевность, плавность и в то же время внутренняя напряженность развития. В диатонических ладах секундовые интонации состоят из сочетания неустойчивого звука с устойчивым или же наоборот — устойчивого с сопряженным с ним неустоем (отсюда термины «ладовое сопряжение», «сопряженность»):

БАЙКА
Арханг. обл.

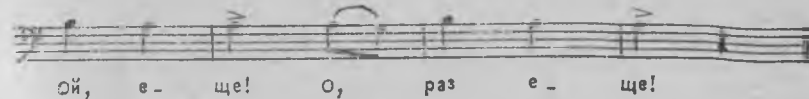
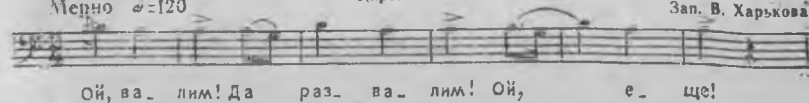
16 Довольно медленно Зап. Б. Ефименковой



ТРУДСВАЯ ПРИПЕВКА
Кировск. обл.

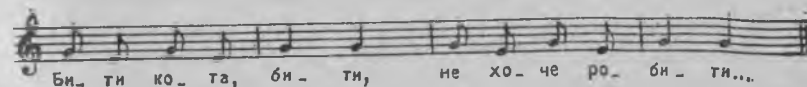
Мерно $\text{♩} = 120$

Зап. В. Харькова



Иной характер присущ терцовым интонациям. Они могут состоять из двух устоев или из двух неустоев, опасающих серединный устой. Терцовые интонации обычно отличаются большой мягкостью и теплотой:

17 Спокойно **КОЛЫБЕЛЬНАЯ** Квнтка, 711



В старинных песнях русского, украинского и белорусского народов нередко можно встретиться с очень своеобразной, непри-

вычной для современного уха интерваликой. Рядом с малыми и большими секундами употребляются нейтральные секунды, рядом с большими и малыми терциями — нейтральные терции⁵, а также напряженные высокие терции, близкие к кварте. Такие интервалы невозможно воспроизвести на основе современного темпированного строя.

Сплошное секундовое изложение называют поступенным; оно не нарушается присутствием в напеве отдельных терцовых ходов. Более широкие интервальные ходы соответствуют интонационным возгласам, восклицаниям, интонациям зова, приветливого обращения. Особенно характерны восходящие квартовые интонации (присущим им (в условиях определенной ритмической организации) энергичным волевым началом. Их часто можно встретить в бурлацких трудовых припевках, в зачинах календарных земледельческих и хороводных песен:

18^а ТРУДОВАЯ ПРИПЕВКА
Астрах. обл.

Размеренно $\downarrow = 76$

Зал. М. Этингера



1. Ой, на-ша, ой, да-ла, ой, на-ша, ой, да-ла!



2. Ой, да на-ши у-да-лы, ой, да на-ши мо-лод-цы!



Как у дя-ди у Пе-тра мы ук-ра-ли о-сет-ра.

18^в СВАДЕБНАЯ
Смяд. песни, напевы А. Гликиной, 54

Широко $\downarrow = 72$



При-е-ха-ли да-кы Па-ше-чке тро-е сва-тов



ра-зом. тро-е сва-тов ра... (зом)

Анализируя народную песню, не следует всякий широкий мелодический ход или интонационный возглас называть «скачком» (как это делается в задачах по курсу гармонии). В народных песнях (как, впрочем, и в композиторских мелодиях), широкие

⁵ Нейтральная секунда — промежуточный по высоте интервал сравнительно с малой и большой секундой; нейтральная терция — средняя величина между малой и большой терцией. В нотной записи им соответствуют особые обозначения.

ходы голоса чаще всего имеют плавный и мягкий характер. Очень часто в них концентрируется интонационная сущность мелодического образа, его тематическое зерно. Не случайно многие широкие и плавные лирические песни открываются выразительными ходами на кварту, квинту, сексту или септиму, иногда даже сочетанием нескольких возгласов (см. примеры 106, 112, 114).

На протяжении веков в каждой народной певческой культуре типические интонации сливались одна с другой, образуя более пространные мелодические обороты. В русской певческой традиции они получили название попевок.

Попевки русской песенной мелодики обычно состоят из трех-четырёх, иногда из пяти-шести звуков, они складываются из секундовых сопряжений в сочетании с отдельными ходами на терцию или кварту. Изучая разнообразные попевки, можно прийти к выводу, что это название относится к тем мелодическим оборотам, которые придают народной мелодике напевность и пластичность. К декламационному изложению термин «попевка» применять не следует.

Попевки нередко имеют значение тематического зерна всей песни или же отдельных ее песенных фраз, предложений. Особое значение имеют внутрислоговые попевки — мелодические обороты, исполняемые на один слог текста, на одну гласную⁶.

К древнейшим по происхождению попевкам, безусловно, относятся терцовые и квартовые. Попевки в объеме заполненной малой (или нейтральной) терции особенно характерны для причитаний и колыбельных; иногда они лежат в основе старинных свадебных, хороводных и земледельческих обрядовых песен:

19^а Медленно КОЛЫБЕЛЬНАЯ Лядов, 19^а

А ба - ю, ба - ю, ба - ю... Ой, спи, ан-гел, по-чи - вай,
Сса-и глаз-ки за-кры-вай...

19^б Взволнованно $\text{♩} = 120$ ПРИЧИТАНИЕ ПО МАТЕРИ Курск, обл. Кабинет нар. музыки МГК

1. Су - да - ры - ня ж мо - я ма - туш - ка! 2. Да что ты
ско - ро сду - ма - ла, с(ы) - га - да - ла?
3. На - ко - го ж ты нас греш - ных, горь - ких, спо - ки - ну - ла...

⁶ Так называемые внутрислоговые попевки иногда могут состоять только из двух звуков.

Присоединение к заполненной терцовой попевке еще одного секундового сопряжения расширяет ее звуковой объем до кварттового. Типичность таких мелодических оборотов была замечена еще музыкантами древней Греции; они получили название тетрахорда:

20

Оживленно

ХОРОВОДНАЯ
Калинин. обл.

Зап. Б. Смирнова

1. Зе_ ме_ люш_ ка_ чер_но_ зем, зе_ ме_ люш_ ка
2. По_ се_ я_ ли_ дев_ки_ лен, по_ се_ я_ ли

чер_но_ зем, чер_но_ зем, чер_но_ зем, то_ ли,
дев_ки_ лен, дев_ки_ лен, дев_ки_ лен, то_ ли,

то_ ли, то_ ли лю_биль_го_ во_ ри, что чер_но_ зем.
то_ ли, то_ ли лю_биль_го_ во_ ри, что дев_ки_ лен.

Самобытны и прекрасны бесполутоновые кварто-квинтовые попевки из последования малой терции и большой секунды. Так как они складываются из трех звуков, им дали название «трихорд»⁷. На бесполутоновых трихордовых попевках часто построены напевы свадебных, хороводных и обрядовых земледельческих песен:

21^a

Решительно $\text{♩} = 138$

ТРУДОВАЯ ПРИПЕВКА
Пермская обл.

Зап. И. Истомина

Ой, да ка_ тим! Е_ ще ка_ тим! Ой, да по_ ка_ тим!

Е_ ще ка_ тим! Ой, да ва_ лим! Е_ ще раз по_ ва_ лим!

⁷ Термин «трихорд» был введен П. Сокальским, автором известной книги «Русская народная музыка в ее строении мелодическом и ритмическом» (1888). Но впоследствии это название было распространено также и на терцовые попевки с полутоном. В силу этого термин потерял первоначальную определенность.

ТАУСЕНЬ

Умеренно $\text{♩} = 72$ Пряжские песни, 6

Та - а - у - сень - ме - сяц, ме - слц над ре - кой,
 та - а - у - сень - над И - ва - но - вой же - ной.
 Та - а - у - сень - И - ван хва - лит - ся.
 Та - а - у - сень - рас - хва - ля - ет - ся.

Иногда напев состоит из сцепления одних лишь бесполутоновых трихордов (см. примеры 39, 73). Но очень часто бесполутоновые обороты чередуются в напеве с диатоническими (содержащими полутоновые ходы). Эта особенность народной мелодики ярко отражена и в музыке русских классиков. Пример тому — тема вступления к опере «Борис Годунов» Мусоргского, тема Февронии из оперы «Сказание о невидимом граде «Китеже» («Похвала пустыне»), хор птиц из «Снегурочки» Римского-Корсакова.

Наиболее распространенные попевки часто имеют значение тематического зерна, своего рода импульса, из которого происходит дальнейшее мелодическое развитие. В широко развитых мелодиях попевки и их сочетания лежат в основе отдельных песенных фраз.

Мелодический рисунок. Всякой достаточно широко развитой мелодии присущ выразительный мелодический рельеф. Он образуется благодаря смене широких возгласов и мягкого поступенного движения, а также благодаря чередованию восходящего и нисходящего движения.

В напеве может преобладать восходящее движение. Такой мелодический рисунок характерен для многих популярных песен городского быта прошлого века, например, для песни о Разине (на слова Д. Садовникова). Ее напев состоит из четырех соразмерных песенных фраз. Каждая из них начинается широким интонационным возгласом, и с каждой следующей фразой звуковой объем песни становится все шире. Мелодическое движение достигает наивысшей точки — кульминации — в третьей песенной фразе. В заключительной — преобладает нисходящее движение; она завершает развитие всего напева, как бы служит его итогом:

22

ИЗ-ЗА ОСТРОВА НА СТРЕЖЕНЬ

Новиков, с. 19

Широко

Из - за о - стро - ва на стре - жень, на про -
 - стор реч - ной вол - ны вы - плы - ва - ют рас - пис -
 - ны - е Стень - ки Ра - зи - на чел - ны...

Сходным образом построены многие другие городские песни прошлого столетия, а также современные массовые песни («Ревела буря, дождь шумел», «Среди долины ровныя», «Смело, товарищи, в ногу», «По долинам», «Дан приказ ему на запад», «Катюша»).

Напротив, для старинных народных песен более характерен нисходящий мелодический рисунок. Очень часто мелодия начинается самым высоким звуком — вершиной всей песни. Такой высокий начальный звук получил название вершины-истока.

Иногда напев начинается не сразу с вершины-истока, а с небольшого вступительного оборота, содержащего яркие восходящие интонации:

СОХНЕТ, ВЯНЕТ В ПОЛЕ ТРАВУШКА

23

Умеренно $\text{♩} = 88$

Ленингр. обл.

100 русских песен. 18

Сох - нет, вя - нет в по - ле тра - вуш - ка, да му - ра -
 ва - я без дож - дя... ва - без дож - дя.
 Трав - ку до - жди - ком не мо - чит, да со сто -
 - ро - нуш - ки вет - ра нет... ро - нуш - ки вет - ра



В дальнейшем развитии напев может возвращаться к исходной вершине, иногда даже завершаться на ней. И все же активное нисходящее движение, направленное к завоеванию кульминации, в таких мелодиях обычно не имеет места.

Изучая характерные виды мелодического рисунка вместе с другими выразительными особенностями музыкального языка, можно научиться уверенно отличать старинные песни от возникших позднее, а также песен, испытавших воздействие профессиональной бытовой музыки.

Глава III

КАЛЕНДАРНЫЕ ЗЕМЛЕДЕЛЬЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Повседневный труд и общественный быт земледельцев-славян с давних, незапамятных времен сопровождался трудовыми, игровыми и обрядовыми песнями. Отличительная особенность таких песен заключается в их прикрепленности к определенному времени года, к циклам сельских работ (покошу, жатве) и даже к более точным календарным датам: дню весеннего равноденствия (22 марта), новолетию. Отсюда их научное название: календарные земледельческие песни. И поэтическое содержание, и напевы многих календарных песен сохраняют отпечаток глубокой древности. Некоторые виды песен годового земледельческого круга возникли задолго до расцвета Киевской Руси, еще в далекие времена язычества.

Жанровое разнообразие. По характеру поэтических образов и напевов календарные песни разнообразны. В них ясно намечаются различные жанровые группы. Так, многие песни, приуроченные к покошу и жатве, естественно отнести к трудовым, другие виды песен сопровождали весенние хороводы или же сопутствовали различным обрядовым действиям. Видное место занимали в быту древних земледельцев также величальные поздравительные песни новолетия и жатвы.

Календарные праздники. Календарные земледельческие песни рассказывают не только о труде и быте, но и о мировоззрении, верованиях и мифологических представлениях восточных славян. Древние земледельцы склонны были одухотворять стихийные силы и явления природы. Восточные славяне поклонялись Яриле-солицу и матери-земле. Почитание солнца — источника жизни на земле — лежит в основе цикла важнейших земледельческих праздников. Даты их были приурочены к поворотным моментам движения земли вокруг солнца (конечно, древние люди ошибочно представляли себе эту связь как круговое движение солнца вокруг земли). В разных странах земледельцы отмечали праздники зимнего и летнего солнцестояния (точнее, концовки их), а также весеннего равноденствия, когда день и ночь равны (22 марта), а затем день становится все длиннее.

Праздник зимнего солнцеворота (25 декабря) фактически являлся новолетием, началом нового солнечного года. С установлением христианской религии с этой общеизвестной датой было связано рождение Христа.

По народным представлениям 25 декабря (дата, с которой день начинал прибавляться) происходил поворот солнца на лето (отсюда поговорка: «солнце на лето, зима на мороз»). В некоторых местностях канун зимнего солнцеворота назывался колядой (от древнего греко-римского праздника *Calenda*). В песнях пели: «Пришла коляда накануне рождества». Величальные поздравительные песни славянского новолетия именовались колядами, колядками, калёдами.

Летнему солнцестоянию соответствовал праздник Купало (24 июня); позднее к этому названию прибавилось имя популярного христианского святого — Ивана (Иоанна, Яна).

Существовали также праздники лунного календаря. Даты их были передвижными, так как движение луны не согласовано с солнечным. У многих народов в древности важное значение имел праздник первого весеннего полнолуния («Велик день» восточных славян, позднее вытесненный христианской пасхой, дата которой также зависела от движения луны). Зато стойко сохранялись на протяжении веков два других праздника лунного календаря: масленица и русальная неделя (семьё). В установлении их сроков играло роль магическое (по представлению древних людей) число семь, поэтому масленица справлялась за семь недель до первого весеннего полнолуния, русальная же неделя — праздник расцвета природы — спустя семь недель.

Стилевые черты. Напевы календарных песен ярко своеобразны. Большинство из них имеет довольно узкий звуковой объем в пределах терции — квинты, незаполненной сексты. Очень часто мелодия основана на повторении и варьировании одной-двух попевок: терцовых, квартовых. Такие простейшие напевы имеют свою особую ладовую организацию: опевание одного или двух устосв (терции, реже — кварты) секундовыми сопряжениями —

жкими неустоями. Рассмотрим схемы таких ладообразований (устой в них обозначены зачерченными нотами). По характеру (а не по объему) такие лады-попевки можно определить к терцовые, иногда — квартовые:

ЗИМНЯЯ ПОЗДРАВИТЕЛЬНАЯ

Подвижно

Зап. Б. Добровольского

24а

Ав- сень, ко- ля- да, су- кон-
Кто не даст пи- ро- га- мы ко-
- на- я бо- ро- да, кто не даст нож-
- ро- ву за ро- га, кто не даст хле-
жку- рас- ко- лю о- кош- ку,
ба- у- ве- ду де- да...

Схема лада

ХОРОВОДНАЯ

Калинин. обл.

Весело $\text{♩} = 88$

Зап. Б. Смирнова

24б

Уж ты, за- инь- ка, по се- неч- кам гу-
- лляй та- ки, гу- лляй, ай, се- рый, по
но- вы. (е)м ла- зо- ре- вым гу- лляй!

Схема лада

ХОРОВОДНАЯ

Лаговский. I. 18

Оживленно $\text{♩} = 100$

24в

Как по- се- я- ли де- вки лен,
как по- се- я- ли де- вки лен, дев-ки лен, ба-бы лен,
хо- ди бра- во ба- бы лен,

Схема лада:

В приведенных примерах звукоряды заполненные. Но в календарных песнях (как и в старинных колыбельных и свадебных) сочетание излюбленных интонаций образует часто незаполненные звукоряды. Таковы, как уже говорилось, бесполутоновые квартальные песенки — триорды. Устоем некоторых бесполутоновых попевок служит малая терция, других — чистая кварта, иногда и трезвучие:

ВЕСЕННЯЯ

25^а Медленно $\text{♩} = 44$ Смол. песни, напевы А. Глинкиной, 27

1. (И) вир, вир ко- ло- дезь, вир, вир сту- ден- ный.
 Ой, лю- ли, лю- ли, вир, вир сту- де- ный.

2. Че- гов те- бе, ко- ло- дезь, да во- ды не- ту- ти?
 Ой, лю- ли, лю- ли, да во- ды не- ту- ти?

ВЕСЕННЯЯ

25^б Подвижно $\text{♩} = 132$ Смол. песни, напевы А. Глинкиной, 32

1. На ул- ке дев- ки гу- ля- ют,
 2. Ме- ня, мо- ло- ду, кли- ка- ют,
 гу- ля- ют, го- ре, гу- ля- ют.
 гу- ка- ют, го- ре, гу- ка- ют...

Типичным ладово-мелодическим образованием календарных других старинных песен (трудовых припевок, колыбельных, свадебных) является сочетание устойчивой терцовой попевки с нижней квартальной интонацией. Это также одна из форм терцового лада, а именно терцовый лад с субквартой — нижним квартальным ходом. Подобного рода мелодии построены как бы на квартальном стаккорде. Главным устоем в них бывает или нижний звук тонической терции или же нижний тон квартального возгласа (см. примеры 28, 36, 42, 51, 63):

МАЙСКАЯ

Смол. обл.

Харьков, 6

40 Неторопливо $\text{♩} = 152$

Зе_ле_ны_ е ви_шни... Ти все дев_ки
вы_шли? Ма_ю, ма_ю, ма_ю,
ма_ю, зе_ле_но!

Схема лада

В процессе мелодического распевания количество звуков в напеве увеличивается: терцовая попевка «обрастает» секундовыми сопряжениями.

Сочетание двух терцовых попевок с единым серединным устоем дает напевы с устоями на звуках мажорного или минорного трезвучия при общем звуковом объеме в пределах квинты — сексты:

27 Довольно скоро

МАЙСКАЯ
Смол. обл.

Харьков, 8

А гу_ляй_те вы, де_воч_ки, а гу_ляй_те вы, крас_ные. Ой, ле_ли, ля_ле_шень_ки, а гу_ляй_те вы, кра_сны_е.

Припев

Мы рассмотрели простейшие и вместе с тем типичные виды ладов-попевок. Но ладовый склад календарных песен не всегда отличается такой простотой. Как и другим песенным жанрам, им нередко присущи свободные сдвиги устоев, перемещение их с одних звуков на другие, что образует так называемую ладовую переменность (см. примеры 33, 34).

Анализируя старинные песни, не следует исходить только лишь из попевочно-ладовых особенностей (они встречаются и в песнях более позднего происхождения); необходимо обращать внимание также на ритмическую организацию стиха и напева.

Многие календарные песни отличаются богатством и разнообразием ритмического склада. В современных песнях акценты расположены равномерно, и акцентные слоги часто ритмически растянуты. В календарных песнях это не всегда так: ритмически растя-

гиваются слабые, неакцентные слоги стиха. Поэтому естественные речевые ударения как бы смещаются, переходя с сильных слогов на слабые («А я в поле жито жала»). Неподчиненность песенной речи периодически «правильной» пульсации — важная особенность ритмического склада старинных русских песен.

29 Медленно $\text{♩} = 92$ А Я В ПОЛЕ ЖИТО ЖАЛА
Краснояр. край

1. А я в по- ле жи- то жа- ла,
а я в по- ле жи- то жа- ла,

2. В ме- ня в до- ме бе- да ста- ла,
3. Сва- ли- ла- ся све- кровь с ты- на,
А в ме- ня в до- ме бе- да ста- ла.
а сва- ли- ла- ся све- кровь с ты- на.

Строение напевов календарных песен определяется особенностями стихотворного изложения. Нередко можно встретить одностроичные напевы, а также простейшую вопросо-ответную форму (АВ); несколько реже — парно-периодическую структуру (ААВВ).

Своеобразную особенность песен некоторых местностей составляют заключительные возгласы «гу!» или «у!» на непрерывном скольжении (глиссандировании) голоса. Иногда такие возгласы обрываются на высотном неопределенном звуке (обозначаются с помощью двух параллельных лиг или волнообразной линией). Такие напевы менее характерны для песен, построенных на речевом скандировании. Последний слог не допевается, а «сказывается» (см. пример 54):

29 Подвижно $\text{♩} = 72$ ВЕСЕННЯЯ Песня Брянской обл., 99

1. На мо- ре бе- ре- за по- то- па- ла,
Все
к се- бе дуб- ка при- гу- ка... (ла)

В большинстве своем календарные песни — хоровые (некоторое исключение — весенние и летние женские лирические песни). В одних местностях они поются унисонным хором, в других — унисонное изложение чередуется с прослойками двухголосного звучания, иногда многоголосие достаточно развитое (см. примеры 33, 40). В районах древнеславянского пограничья можно встретить формы бурдонного двухголосия: хоровая группа скандирует слова песни на одном тоне (иногда отклоняясь на секунду — терцию), на этом «стоячем» фоне солист выводит напев (см. примеры 7, 29, 51). Такое бурдонное двухголосие, известное также в Прибалтике, на Украине, в Болгарии и других странах Балканского полуострова, справедливо относят к одной из древнейших форм многоголосия¹.

Среди песен календарного земледельческого круга (как и свадебных) легко прослеживается традиция исполнения многих поэтических текстов на один типовой напев, излюбленный в той или иной местности. Такие напевы получили название напевов-формул или напевов с неприкрепленными текстами. В прошлом в каждой местности существовали типичные напевы, с которыми исполнялись зимние поздравительные песни, весенние закличания, семицкие обрядовые. Так, певцы известного в наши дни колдинского хора Горьковской области поют на один и тот же напев зимние поздравительные песни и весенние закличания:

36 Оживленно ТАУСЕНЬ зеп. Г. Якуниной
Горьк. обл.

Та у-сень! Се-ре-ди-и две-ра, да
 все ра-стет тра-ва. Та у-сень!
 Все рас-тет тра-ва, да все шел-ко-ва-я.

Работая над составлением сборника «Сто русских народных песен», Римский-Корсаков одним из первых записал старинную

¹ Бурдон — непрерывно звучащий низкий тон (или тоны) при игре на музыкальных инструментах, например, волынке.

смоленскую масленичную песню кварттового объема с насмешливым шуточным текстом, несколько противоречащим заунывному напеву:

31 **МАСЛЕНИЧНАЯ**
Оживленно Смол. обл. Р.-Корсаков, 46

1. А мы мас-сле-ни-цу до-жи-да-
2. Сыр и мас-ло в гла-за у-ви-да-
-ем; до-жи-да-ем, ду-ше, до-жи-да-ем.
-ем; у-ви-да-ем, ду-ше, у-ви-да-ем.

Несколько близких вариантов этой песни записали в наши дни на Смоленщине и на Псковщине советские собиратели и притом с более старинными словами. Записи эти подтверждают типичность и характерность мелодии, найденной Римским-Корсаковым; они определяют также роль этого напева как напева-формулы

А мы масленицу дожидали

32 Неторопливо $\text{♩} = 72$ Смол. обл. Зап. А. Рудневой

А мы ма-слен-ци до-жи-да-ли,
Сыр и ма-сли-це соб-лю-да-ли,
до-жи-да-ли, ду-ше, до-жи-да-ли.
соб-лю-да-ли, ду-ше, соб-лю-да-ли.

Зимние песни — величальные поздравительные, подблюдные (гадальные) и святочные игровые, близкие хороводным. Все они исполнялись в течение зимних святок — так называлось в старину праздничное время с 25 декабря по 6 января.

Вечером 24 декабря в сочельник группы поздравителей колдовали: обходили соседские дворы с пением величальных поздравительных песен — коляд, или колядок².

² Во многом сходные по содержанию и особенностям художественной формы зимние поздравительные песни существовали в фольклоре чешском, словацком, югославском (koleda), болгарском (колада, коленде), албанском (kolendre), румынском (colinda). См.: Соколов Ю. Русский фольклор. М., 1938, с. 16.

Коляды. Выше упоминалось о греко-римском происхождении названий «коляда», «калёда». Наряду с тем в среднерусских местностях зимние величания назывались также «авсенками» и «усенками» по их традиционным припевам «авсень» («овсень») «твусень». Оба слова происходят от старинных славянских названий месяца зимнего солнцеворота («синь», «усинь», «усень»); изначальный их смысл — «блистающий», «сверкающий». Такими припевами часто начинаются или завершаются колядные песни (см. примеры 21, 33):

33 Оживленно *старинная колыбельная* КОЛЯДА Песни Московской обл., 14

Одна Двое

1. Уж ты, ба-буш-ка, по- дай! Ты, Вар-ва-руш-ка, по- дай!

Все

Та- у- сень! Та- у- сень!

Одна Двое

2. Ой, ко- ля- да, ко- ля- да, пос- кон- на- я бо- ро- да!
3. Откры- вай, во- ро- та, вы- но- си- ка пи- ро- ги!

Все

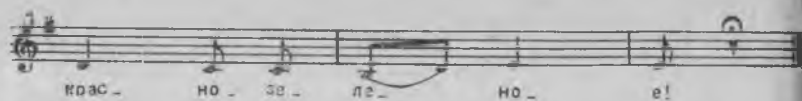
Та- у- сень! Та- у- сень!

В северных местностях величальные поздравительные песни именовались по своим припевам «виноградьями». Эти припевы служили воплощением жизненного довольства, изобилия; они характерны и для свадебных величаний. В приводимом святочном «Виноградье» величавый и торжественный хоровой припев ярко контрастирует с сольным запевом декламационного характера:

34 Умеренно *запев* ВИНОГРАДЬЕ б. Вологод. обл. Ляпунов, 26

Уж мы хо- дим, мы хо- дим по Крем- лю - го- ро- ду,
Уж мы и- щем, мы и- щем гос- ло- ди- но- ва дво- ра.
Гос- по- ди- нов двор на се- ми вер- стах.
На се- ми вер- стах, на ось- ми- де- сят стол- бах.

Ви- но- гра- дье



В южнорусских местностях и на Украине зимние святочные величания именовались «щедровыми песнями» или «щедровками». Во многих районах они пелись при встрече официального гражданского нового года (введенного Петром I) 31 декабря.

Колядовали отдельно группы парней, девушек, степных и жилых крестьян, подростков, певших зазорные шуточные колядки. Поздравляли хозяина и хозяйку дома, их детей; в песне они именовались красным солнцем, светлым месяцем, частыми звездочками; жилище величаемого изображалось в виде сказочно прекрасного терема. Отдельно величали старшего сына и дочь-певец.

В украинских колядках подчеркивалось трудолюбие величавых: хозяин дома раньше всех, еще до зари выходит в поле пахать и сеять; хозяйская дочь больше всех нажала, а молодые сыны проворно косят и издали слышно, как его коса звенит.

В колядках и щедровках содержатся пожелания богатого урожая, обильного приплода скота, а также свадьбы дочери сына в наступающем году. Колядовщиков одаривали деньгами и снедью, полагая, что чем щедрее дары, тем обильнее в новом году будет плодоносить земля³.

Хозяевам, скупившимся на подарки, молодежь пела насмешливые корильные песни с забавными угрозами («Кто не даст пирога — мы корову за рога»).

Святочные игрища в отличие от колядования (в канун солидных ворот) устраивались каждый вечер. В большой избе собиралось множество народа. Разнохарактерные по содержанию песни (в основной своей части — из хороводного репертуара) сопровождались играми и комедийными театрализованными сценками. Немаловажная роль отводилась традиционному ряжению, особенно типичны были маски козы и медведя — этим животным приписывалась способность воздействия на урожай, как это видно из слов святочной песенки о козе:

Где коза ходит,	Где коза ногою,
Там жито родит.	Там жито копною;
Где коза хвостом,	Где коза рогом,
Там жито кустом.	Там жито стогом.

Яркое описание зимних игрищ содержится в «Воспоминаниях» С. Аксакова: «...сколько было истинной веселости на этих деревенских игрищах! Чудные голоса святочных песен, уцелевшие звуки глубокой древности, отголоски неведомого мира еще хранили в себе живую обаятельную силу и властвовали над се...

³ Собранные за колядование деньги молодежь вкладчину тратила на еду престоной избы и ее освещение. Там устраивались игрища и посиделки.

...и неизмеримо далекого потомства! Каким-то хмелем веселья, неизмеримом радости проникнуты были все. Взрывы звонкого мужского смеха часто покрывали и песни, и речи. Это были не актеры и актрисы, представляющие кого-то для удовольствия других, — себя выражали одушевленные песенницы и плясуньи, они же тешили они от избытка сердца, и каждый зритель был увлеченное действующее лицо. Все пело, плясало, говорило, хохотало...»⁴.

Подблюдные песни сопровождали особый вид святочных гадающих в канун нового года (31 декабря) и канун последнего дня инток (6 января). О них упоминает во вступлении к поэме «Светлана» В. Жуковский:

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали,
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали...
...В чашу с чистою водой

Клади перстень золотой,
Серьги изумрудны,
Расстилали белый плат
И над чашей пели в лад
Песенки подблюдны.

Участники игрового действия опускали в сосуд с водой (блюдо) кольцо, сережку и др. Каждая песенная строфа служила предсказанием судьбы, по окончании припева («Слава!» или «В добрый ладу») одна из вещей вынималась наугад и таким образом определялось, кому предназначалась только что спетая песня. Обстановка исполнения подблюдных песен воссоздана в «Евгении Онегине» Пушкина:

Настали святки. То-то радость!
Гадают ветреная младость.
...Из блюда, полного водою,
Выходят кольца чередою;
И вынулось колечко ей
Под песенку старинных дней:

«Там мужички-то все богаты,
Гребут лопатой серебро,
Кому поем, тому добро
И слава!» Но сулит утрату
Сей песни жалостный напев,
Милей кошурка сердцу дев.

В примечаниях к «Евгению Онегину» Пушкин поясняет: «Зовет кот кошурку в печурку спать» означает свадьбу. Первая песня означает смерть». Пушкин правильно отмечает символический, индифференциальный характер подблюдной поэтики: каждая строфа подблюдных песен — своего рода загадка, нуждающаяся в толковании.

ПОДБЛЮДНАЯ
Челяб. обл.

35 Неторопливо $\text{♩} = 80$ Зап. В. Хоменко

1. Си дит пе-ту-шок на ве-ре-ю-шке
2. Во пе-чу-ро-чке две кы-су-ры-чки

⁴ Аксаков С. Т. Избр. соч. М.—Л., 1949, с. 267.

ой гля-дит пе-ту-шок на чу-жу сто-ро-ну,
за-те-вай-ка, мать, о-па-ру, под-жи-дай-ка, мать, сва-тов...

Припев
Ой, свят ве-чор мла-ду мо-е-му!

Но-му вы-нет дет-ся, ся, не ми-ну-ет-ся.

Большинству подблюдных напевов присущ торжественно-праздничный характер, по существу они представляют разновидность величальных песен. Это послужило причиной использования мелодии популярной в XVIII веке в городском быту подблюдной песни «Слава» в качестве тематической основы торжественных величальных хоров (например, в сцене венчания на царстве в опере «Борис Годунов» Мусоргского). В некоторых операх мелодия использована как лейтмотив царя (Ивана IV в «Царской невесте» Римского-Корсакова, Петра I в «Мазепе» Чайковского).

36 Торжественно подблюдная Р.-Корсаков, 45

1. А мы з-ту пес-ню
2. Хле-бу по-ем, да хле-бу

хле-бу по-ем, честь воз-да-ем, Сла-ва!
Сла-ва!

Масленичные песни. Масленица — праздник хозяйственно-изобилия и в то же время — прощания с зимой. Масленица праздновалась за семь недель до первого весеннего полнолуния (после установления христианства — перед началом церковного великого поста).

Обряды масленичной недели имели целью помочь солнцу «продвинуться» по кругу, ускорить конец зимы. Отсюда различные изображения круга и кругового движения: катались на лошадях вокруг села, даже вокруг нескольких деревушек; на возах соких шестах носили горящие старые колеса — олицетворенные солнца, пекли блины (изображавшие, по мнению этнографов, солнечный диск). Сытость и довольство масленичной недели должны были (по представлению древних земледельцев) способствовать хорошему урожаю. На масленичной неделе часто играли свадьбы.

В русских масленичных песнях пелось об изобилии: масла сыру (творогу) якобы заготовлено было так много, что ими катали гору для катанья на санках:

Ай, как мы масленицу дожидали,
 Дожидали, люли, дожидали.
 Сыром горушки укладывали,
 Укладывали, люли, укладывали.
 Сверху маслицем поливали,
 Поливали, люли, поливали.
 Ах ты, масленица, будь катлива,
 Будь катлива, люли, будь катлива...⁵

Узкообъемные (чаще всего квартвые) масленичные напевы имели печальный, заунывный характер, даже если пелись с веселыми словами (см. примеры 31, 32). Праздничное время пролетало быстро, наступал последний день веселья:

37 Умеренно $\text{♩} = 84$ МАСЛЕНИЧНАЯ Песни Брянщины, с. 46

Однa

Ой ка-за-ли ма-сля-ной семь не-дель, семь не-дель,
 ос-та-лось от ма-сле-ной о-дин день, о-дин день.
 Ма-сле-на-я, сча-стли-ва-я, про-тя-ни-ся до ве-ли-ко-дня!

В последний день масленицы («прощёное воскресенье») пелось много грустных лирических песен. Молодушки выходили за околицу села, взбирались на горку и, обернувшись в сторону далекой родной деревни, заводили песни о разлуке с родителями, жаловались на суровость свекра и свекрови. В курской песне «У ворот сосна всколыхалася» рассказывается о том, как молодуха, собираясь навестить мать, прихорашивалась, умывалась тремя сортами заморского мыла. Тем временем зима скрылась, снега потаяли, реки разлились, а поехать к матери она так и не успела⁶. Мелодия песни принадлежит к группе типовых календарных напевов, построенных на ладово напряженном увеличенно-квартвом последовании из одних лишь целых тонов.

В последний день масленичной недели справлялся обряд проводов зимы. Под веселое пение по улицам города или деревни

⁵ Записала Т. Карнаух в деревне Стукалово Невельского района Псковской области.

⁶ См.: Руднева А. Народные песни Курской области. М., 1957, с. 67.

возили на дровнях наряженное соломенное чучело, изображавшее масленицу; вечером его сжигали на ржаном поле. Обряд воспроизведен в пьесе А. Островского «Снегурочка», музыка которой писали П. Чайковский и А. Гречанинов, а также в опере на этот сюжет Н. Римского-Корсакова.

В большинстве местностей на масленицу пелись обычные веселые шуточные и лирические песни: старинные же масленичные песни сохранились в Калининской области, на Смоленщине и в Псковщине. На Украине же, где пелось огромное количество колядок, не было записано ни подблюдных, ни масленичных песен.

Весенне-летние песни. Закликанье весны. В среднерусских местностях цикл весенних обрядов и песен открывался встречей весны в день весеннего равноденствия (22 марта). Повсеместно на Руси пекли из теста фигурки птиц, если не было муки — лепили из глины. Группа молодых девушек и детей, выйдя за околицу села закликалась, обращенные к «весне-красне» и к перелетным птицам (куликам, жаворонкам) с просьбой поскорее прилететь. При этом фигурки птиц подбрасывали повыше, воспроизводя птичий полет, или же их сажали на высокие шесты, которые втыкали в стога прошлогодней соломы (одонья). Заклички представляли собой песенки довольно узкого объема с характерными протяжными интонациями «зова». Некоторые закличания кончались оживленной скороговоркой:

ЗАКЛИКАНИЕ ВЕСНЫ

38 Оживленно $\text{♩} = 144$ Калуж. обл. Привольские песни, с. 78

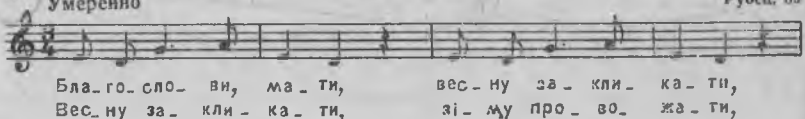


Чу- виль виль виль, жа- во- ро- но- чек, при- ле-
ти к ог- ням, при- не- си ты нам ты вес- ну - крас-
ну, красну сол- ныш- ку, теплу ле- ту- шку, зе- лен по- кос...

Реже закличания носили широкий песенный характер; таков, например, брянская песня-закличание из сборника А. Рубца с присущими ей мелодическими упорами на квартовых интонациях:

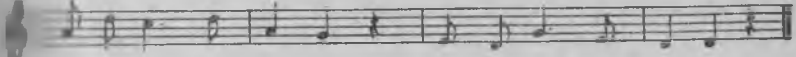
ВЕСНЯНКА

39 Умеренно Б. Черингов. губ. Рубец. 39



Бла- го- сло- ви, ма- ти, вес- ну за- кли- ка- ти,
Вес- ну за- кли- ка- ти, зи- му про- во- жа- ти,

Песня - Хоровод



Пес-ну за-кли-ка-ти, э-му про-во-жа-ти.
Э-моч-ка в во-зв-ду, ли-теч-ко в чов-ноч-ку.

К определенным календарным датам были приурочены песни первой выгон стада, так называемые егорьевские, а также и подобные — пасхальные поздравительные; исполнители их именовались волочёбниками. Обход дворов с пением волочёбных песен напоминал колядование; этот обычай дольше всего сохранился на Псковщине и в Брянской области, а также в Белоруссии.

Весенние хороводные. Древнеславянский хоровод (в народном отношении «карагод» или «каравод», на юге — «танок») — танцевальное или хореографическое действие. Хороводные игры и гусли начинались через несколько дней по окончании церковного Великого поста.

В далеком прошлом хороводные песни входили в общий круг плясок; на Украине и в Белоруссии это так и осталось. В большинстве весенних хороводных преобладали темы земледельческого труда, в них говорилось о выжигании на корню лесных остатков, расчистке их под пашню, о посеве жита, проса, льна конопля. В песне «Кажы мне, матушка, как белый лен сеяти», построенной в виде диалога, мать обучает дочь всему циклу работ по выращиванию, уборке и обработке льна; в центре круга две девушки разыгрывали пантомиму, воспроизводя трудовые движения, характерные для возделывания льна (сеянье, прополка, боронье, трепанье и др.).

В широко известной хороводной «А мы просо сеяли, сеяли» тема труда сочетается с темой брака («А мы дадим девицу, девицу»). Для этой песни характерна диалогическая форма исполнения попеременно двумя группами хора вместе с традиционным движением рядами, «стена на стену». Весенние хороводные песни обычно имели неширокий звуковой объем и простейшую однородную форму. Таковы многие варианты песни «Просо»:

ПРОСО СЕЯЛИ

Брян. обл.

Кулаковский, с. 86

40 Довольно медленно



Одна
А мы паш-ню па-ха-ли, па-ха-ли,



Все
а-ли ла-до па-ха-ли, па-ха-ли.



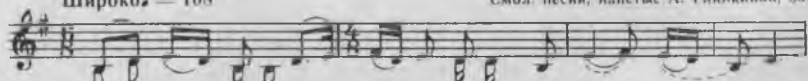
Одна

А мы про-се-се-я-ли, се-я-ли,
а-ли ла-до-се-я-ли, се-я-ли.

Весенние лирические. Весной девушки и молодые женщины пели лирические веснянки. В них говорилось о весеннем расцвете природы, о любви девушки и парня или же горькой доле молодой девушки, насильно выданной за нелюбимого на чужую сторону ее тоске по родному дому. Некоторые из веснянок начинали поэтическим обращением к весне: «Веселитесь, подружки, к нам весна скоро придет» или «Весна, весняночка, где твоя дочка паняночка».

Смоленскую веснянку «А на горе гром загремел» девушки пели на высоком месте, приветствуя первую весеннюю грозу и теплый дождь. Напев ее построен на бесполутоновых попевах.

41 Широко = 108 ВЕСЕННЯЯ Смол. песни, напевы А. Глинкиной 33



1. А на го-ре, а на го-ре гром за-гре-мел.
2. Под го-ро-ю, под го-ро-ю дож-дик по-шел.
3. Смо-чил дев-ку, смо-чил девку чер-но-бров-ку..

Сходный характер присущ веснянке «Вир, вир колодез (см. пример 25 а).

Для старинных лирических веснянок характерен обычно значительный объем в пределах терции или квинты. Напев исполняется неторопливым говорком, завершаясь широким скользящим вокализмом «у» или «гу», ведущим свое происхождение от обычая «гукать» (звать) весну (см. пример 29).

Лирические веснянки — излюбленный песенный жанр в Белоруссии и на Украине. Но они существуют и в русских местностях как одна из древнейших форм женской песенной лирики. Почти повсеместно известна старинная лирическая песня «Ой да веселитесь вы, подружки, к нам весна скоро придет».

Семи́к — праздник цветения молодой растительности, известна также под названиями «русальная» или «грязная» неделя (так как

эти дни «играли» много песен). Главный день русальной недели — четверг⁷. Яркие, светлые образы семицких песен рисуют картину расцвета родной природы в период колошения озимых хлебов:

СЕМИЦКАЯ
Смол. обл.

Р.-Корсаков, 51

42 Медленно

А и гус-сто, гу-сто на бе-ре-зе
ли-стьё, э-ой ли, ой, лю-
ли, на бе-ре-зе ли-стьё. Т

Схема лада

Согласно древним поверьям, семицкие обычаи и обряды помогли увеличить плодородную силу земли, способствовали пышному цветению растительности. Жилища украшали зеленью, а девушки плели венки, исполняя при этом песенки-закликанья:

МЫ ПОЙДЕМ, ДЕВОЧКИ

Смол. песни, напевы А. Глянкиной, 35

43 Неторопливо $\text{♩} = 63$

1. Мы пой-дем, де-воч-ки, во лу-ги лу-жоч-ки.
2. Мы в лу-ги лу-жоч-ки, мы сор-вем цве-точ-ки.
3. Мы сор-вем цве-точ-ки, мы спле-тем ве-ноч-ки.

Присв ♩ V

Ой, ма-ю, ма-ю зе-ле-но-го гай.

Венки носили на голове, затем, гадая, их бросали в реку. Обычай этот упоминается и во многих более поздних лирических песнях.

Как в наши дни на Новый год принято украшать елку, так и старину на Руси в семик красиво обряжали березку. В памяти народных певцов до наших дней сохранились приветственные

⁷ Семик — седьмой четверг после древнего земледельческого праздника первого весеннего полнолуния, позднее вытесненного христианским великим постом и пасхой, передвижная дата которой также зависела от движения луны. В XIX веке в местностях, где древние земледельческие праздники забылись, семицкие обряды и обычаи были отодвинуты на смежный с семиком христианский Троицын день, не имевший общего с древнеславянским праздником расцвета природы.

песни, обращенные к березке: «Ию, ию, березынька, завивайся березка, завивайся, кудрява», «Ты не радуйся, ель, осинушка не к тебе идут девки красные», «Ты не радуйся, дубник-кленник».

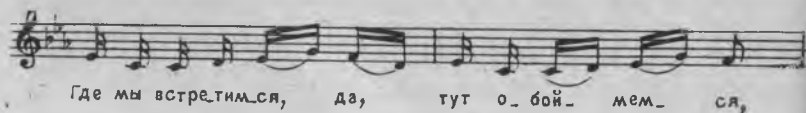
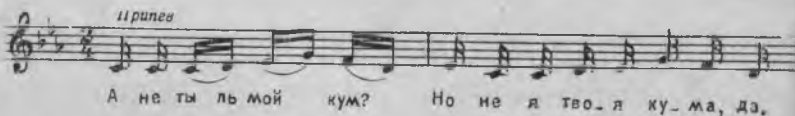
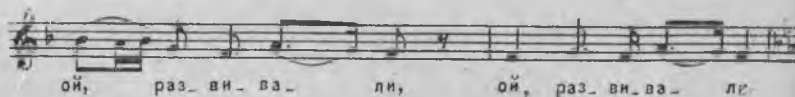
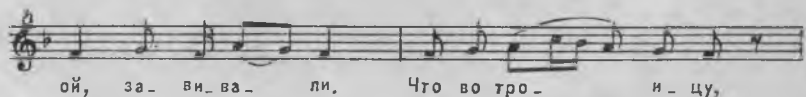
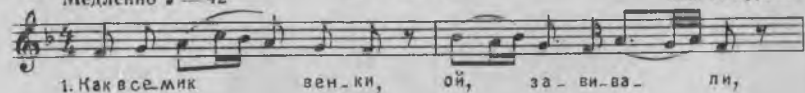
Под украшенной березкой устраивалась обрядовая трапеза. Девушки и парни приносили кушанья, приготовленные из зерна и яиц (олицетворение растительной силы). После трапезы шеренга молодых женщин, возглавляемая самой красивой и рослой девушкой с украшенной березкой в руках, обходила хлебные поля. Согласно поверью, обряд способствовал плодородию земли («Где девки шли, там и рожь густа»).

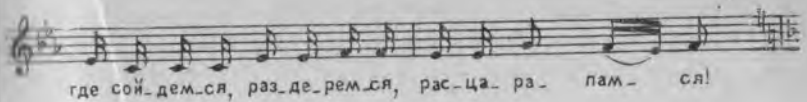
Вокруг березки водились и хороводы с пением традиционных семицких песен, в том числе и широко известной песни «Ай, во поле липенька» (мелодия которой использована в музыке Чайковского к пьесе Островского «Снегурочка» и в одноименной опере Римского-Корсакова).

У славянских народов широко практиковались обычаи побратимства. В семик установление родственных связей сочеталось с обрядовым почитанием растительности. Две девушки (реже — девушка и парень) целовались сквозь венок, свитый из соединенных ветвей рядом стоящих берез. Обычай назывался «кумлением» и заключался в договоре о дружбе на всю жизнь (год или на короткий срок (до конца зеленых святок). Семичкому кумлению посвящена русальная песня из сборника Римского-Корсакова («Ну-ка, кумушка, мы покумимся»), а также поздняя по характеру мелодики сибирская песня «Как в семик венки завивали» со скороговорочным насмешливым припевом.

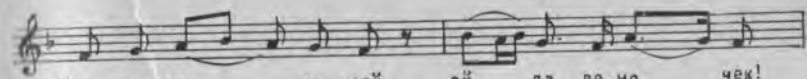
КАК В СЕМИК ВЕНКИ ЗАВИВАЛИ

44 Медленно $\text{♩} = 42$ Краснояр. край Зап. А. Курцман

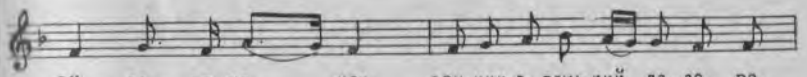




где сой-дем-ся, раз-де-рем-ся, рас-ца-ра- пам- ся!



Уж ты вин ты мой, ой, да ве-но- чек!



Эй, да ве-но- чек, вен-чик а-ленький, ла-зо- ре-



- вий, да цве-то- чек, ой, да цве-то- чек!

Припев «А не ты ль мой кум» повторяется.

Обычай завивания березок — сплетения их ветвей в кольца и косу — сопровождался гаданием о судьбе. К концу праздника (Троицын день) березку «развивали», полагая, что если веточки не поблекли, то загаданное желание сбудется:

Как в семик венки, ой, завивали, ой завивали,
Что во троицу, ой, развивали, ой, развивали...

Возвращаясь с семицкого торжества, группы девушек и молодых парней нередко пели скорую «русальную» песню «Ай все кумушки мой» (известную в обработке Лядова).

Песни о русалках. В некоторых юго-западных местностях (а также в восточных районах Украины и Белоруссии) существовали поверья о русалках, фантастических существах, то прекрасных, то безобразных, обитавших в воде и на деревьях («Русалочки, земляночки, на дуб лезли, кору грызли»). В четверг на русальной неделе они будто бы становились видимы и опасны людям. Вокруг семицких песен некоторых местностей входили поэтому песни о русалках («На гряной неделе русалки сидели»), а также заклинания, предназначенные уберечь человека от злых русалочьих проделок («Обкружусь, очертнусь русалок, от семицких») ⁸.

Семики — широко распространенный в недавнем прошлом праздник среднерусских деревень. Семицкие обычаи и песни довольно хорошо сохранились в памяти народных певцов. Они

⁸ Семицкие песни о русалках содержатся в сборнике К. Свитовой «Народные песни Брянской области» (М., 1966, с. 48—51).

имеют немало общего с другим летним праздником — Купалом (иначе Купайло). Быть может, благодаря этому сходству славянский праздник вытеснил во многих русских местностях купальские обычаи и песни.

Купало — название древнеязыческого праздника Ярилы (солнца, совпадающего с последним днем летнего солнцестояния (24 июня)). Особенной популярностью он пользовался в Белоруссии, на Украине и в Прибалтике. В песнях подчеркивалось, что свет и тепло, излучаемые солнцем, достигают в этот день большей силы («Ой, на Купала, на Яна играла солнца, играла и что купальская ночь — самая короткая в году («Ой, на Купало, ночь мала»)).

С утверждением христианства праздник стал называться Иванами (Иваном Купалой или Ивановым днем, так как этот день был днем популярного святого — Ивана (Яна, Иоанна)).

В народном представлении слово «купало»⁹, помимо названия праздника летнего солнцестояния, связывалось еще с именем некоего мифологического существа женского пола — «Купалы» («Марины-купалочки»). Так именовалось и традиционное соломенное чучело, в честь которого пели песни, водили хороводы. К концу праздника его топили или сжигали. Во многих купальских песнях мифическая Купала является парой Ивану; позднее она переименовывается в Марью, как, например, в приведенной смоленской песне «Марья Ивана в жито звала»:

Марья Ивана... Марья Ивана в жито звала,
В жито звала.
— Пойдем, Иван... Пойдем, Иван, жито глядеть!
Жито глядеть.
Чье жито... Чье жито лучше за всех?
Лучше за всех?
— Наше жито... Наше жито лучше за всех,
Лучше за всех.
Колосисто... Колосисто, ядренисто,
Ядренисто...
Ядро с ведро... Ядро с ведро, колос с бревно,
Колос с бревно!

По своим поэтическим образам приведенная купальская песня многим близка семицким песням. Иван и Марья любят осыпавшиеся озимыми. Как и в колядках, в песне содержатся гиперболические сравнения: каждый колос — с бревно, каждое зерно — с ведро:

⁹ Согласно объяснению Вл. Даля («Толковый словарь живого великорусского языка»), название «купало» происходит от корня «куп», означавшего «сбор», «группу», «грудю».

А МАРЬЯ ИВАНА В ЖИТО ЗВАЛА

Смол. обл.

Зап. В. Харькова

Оживленно $\text{♩} = 160$

1. А Ма- рья, Ива- на...

2. «А пой- дем, Ива- не,

Ма- рья Ива- на в жи- то зва- ла,
Пой- дем, Ива- не, жи- то гля- деть,

в жи- то зва- ла.
жи- то гля- деть!»

Обычная в календарных песнях малотерцовая попевка обобщена во вступительной фразе опевающим сопряжением, характерным для гармонического минора. Начальный оборот в объеме уменьшенной кварты вносит в напев ощущение напряженности.

Отличительная особенность купальского праздника — огонь, память, служившее олицетворением Ярилы-солнца. В ночь на Ивана раскладывали костры, через которые все по очереди прыгивали (обрядовое очищение огнем перед началом уборочных работ); зажигали смолу в чанах и площадках; носили (как на масленицу) на высоких шестах пылающие колеса; какие-нибудь деревце украшали зажженными свечами; водили хороводы вокруг костра или дерева с горящими свечами на ветках.

Присутствие всего населения деревни на купальском торжестве считалось обязательным, об этом говорят слова песенок-кликий с типичными для многих календарных песен ритмико-мелодическими зова. Кто не выйдет на Купайло, того поразит нечисть, он ляжет и не встанет — пелось в украинских песнях. Русская лежит дубовую колодою, мокрицею — заклинала песня, сохраненная сибирской традицией:

КУПАЛЬСКАЯ
Краснояр. край

46 Не спеша $\text{♩} = 92$

Ой, ра-но на И-ва-на... да кто ней-детна у-ли-цу...

ой, ра-но на И-ва-на! Ой, ра-но на И-ва-на...

не, хай лежит калдо-ю! ой, ра-но на И-ва-на!

Купальские обрядовые песни нередко исполнялись в низком регистре, придававшем им особый мрачный оттенок. Некоторые напевы отличались ярко выраженной ладовой неустойчивостью — «тритоновостью» попевок, иногда опорой на было уменьшенное трезвучие. В основе приводимого купальского напева, сохраненного сибирской песенной традицией, лежит довольно напряженное последование «тон-полутон»:

47

ИВАН МАРЬЮ ЗВАЛ НА КУПАНЬЕ

Краснояр. край

Зап. Э. Ерёмов

Медленно

1. И-ван Ма-рью, И-ван Ма-рью
звал на ку-па-нье, И-ван Ма-рью.

2. Пой-дем, Ма-рья, пой-дем, Ма-рья,
со мной на ку-па-нье, ох, пой-дем Ма-рья...

Слова купальской песни «Иван Марью звал на купанье» отличаются тонкая поэтичность, таинственный ночной колорит:

1. Иван Марью... Иван Марью звал на купанье,
Иван Марью.
2. Пойдем, Марья... Пойдем, Марья, со мной на купанье.
Пойдем, Марья.
3. Купаленка... Купаленка — темная ночь,
Купаленка.
4. Темная ночь... Ох, темная ночь, и где твоя дочка?
Темная ночь.
5. Моя дочка... Ой, моя дочка й у садочке,
Моя дочка.
6. У садочке. Й у садочке, рвет цветочки,
И она в садочке.
7. Рвет цветочки. Рвет цветочки, вьет веночки,
Вьет в садочке...

И в веснянках героиня — молодая девушка — называет себя женой весны; в приведенной купальской песне Купаленка видит, как дочка сидит в садочке, плетет веночки.

Эмоциональный тон некоторых купальских песен мрачен. Согласно народным поверьям, в Иванову ночь ведьмы и другая нечисть собирались на Лысой горе, чтобы вершить злые дела. Брянская купальская песня «Мойого свекра широкий двор» рисует страшную фантастическую картину. Волчья стая, собравшись в Купальскую ночь, тащит с воём злого свекра. Напрасны попытки свекра спасти его. Молодая невестка подзадоривает волков: «Волчок серый, волоки смело! Волчок карий, волоки скорей!»

18 КУПАЛЬСКАЯ Песни Брянской обл., 33

Неторопливо $\text{♩} = 76$ Привет

1. Мой_го све_кра ши_ро_кий двор. На Ива_на свя_то_го.

2. Да ши_ро_кий двор ~~во~~ са_мый бор. На Ива_на свя_то_го.

3. А в том бурья_не вол_ки гу_дут. На Ива_на свя_то_го.

4. А вол_ки гу_дут, бу_рьян то_ло_чут. На Ива_на свя_то_го.

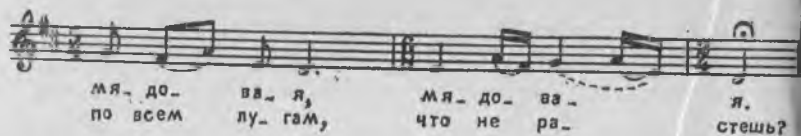
5. Бу_рьян то_ло_чут, све_кра во_ло_чут. На Ива_на свя_то_го.

До времени летнего солнцестояния созревали травы. Верили, что в Иванову ночь цветет даже папоротник (растение из вида двудольных, не цветущее) и будто бы его дивный цветок может указать на скрытые в земле клады. Собиратели лекарственных растений полагали, что травы, сорванные накануне купальского праздника, обладают особой целебной силой. Поэтому в круг купальских песен включались и песни о лекарственных растениях. Появились они с весьма типичными для летних обрядовых песен мелодиями, как, например, «Мядуница» (медуница):

МЯДУНИЦА

Неторопливо Псков. обл. Зап. Т. Карнауш

1. Мя_ ду_ ни_ ца, мя_ ду_ ни_ ца,
2. что не рас_ тешь, что не рас_ тешь



Купальские песни, возникшие позднее, потеряли характер магических заклятий, содержание их свелось к упоминанию преника и притом не только Иванова дня, но и дня святых Петра и Павла («Сьогоднё Купала, а завтра Ивана, а после завтра Петра й Павла», — поется в украинской песне шуточного содержания). Сходные песни бытовали и в Брянской области. С древних обрядов постепенно утрачивался, к старинным купальским мелодиям прикреплялись слова более позднего происхождения, нередко шуточные. Обрядовое прыганье через костер своего рода соревнованием в ловкости. В шуточной украинской песне (записанной К. Квиткой) высмеивается девушка, которую сватали: неловко прыгая через костер, она обжигает себе плечо («Сором! Сором! Сваты за столом»). В псковской купальской (Невельского района) парни поддразнивают девушек, те задают им вопросы, на которые они отвечают традиционной шуточной песней с зачином: «Сегоднечка Купалка, завтра Иван»:

КУПАЛЬСКАЯ
Псков. обл.

50 Насмешливо Зап. Т. Карнацкий

1. Се го дня Ку пал ка, за втра Иван,

2. Се го дня Ку пал ка, за втра Иван,

за втра Иван. 2. За втра бу дет го ре,

дев ки, вам! За втра бу дет го ре,

дев ки, вам, дев ки, вам.

Наряду с юмористическими возникали и грустные лирические песни о жизни, полной невзгод и лишений в чужой, дружелюбной семье. Такие песни нередко начинались зачином «И на Купала ночь мала».

По характеру поэтических образов и мелодике к лирическим купальским песням близко примыкали украинские и белорусские купальские песни («петрівки»). Они исполнялись в начале лета период так называемого петровского поста, кончавшегося ночью Петра и Павла (29 июня). Многие из этих песен начинались обращением к кукушке (зозуле), которая, по народным приметам, после Петрова дня переставала куковать.

На русской этнической территории купальские песни записаны в Брянской области, на Псковщине и Смоленщине; отдельные песни найдены в Сибири.

Сенокосные и жатвенные песни — трудовые, величальные, обрядовые и лирические — приурочены к летнему, отчасти осеннему времени. Больше всего таких песен сохранилось в смежных Белоруссией и Украиной местностях (Псковская, Смоленская, Великолуцкая, Брянская и Курская области), их записывают иногда на севере и от сибирских переселенцев.

Сенокосные песни рисуют прекрасные образы родной природы, вдоль лугов, украшенных шелковой травушкой, лазоревыми цветами. На этом фоне разворачиваются картины труда: «Там косил траву, косил добрый молодец, там гребла сено, гребла роса девица».

В покосных песнях календарного цикла тема труда зачастую сочетается с темой семьи, брака. В лирической покосной «Что и посе да на покосе» Иванечка косит траву; охапки ее он относит к тому вороному коню со словами: «Ешь, коник, траву зеленую, привези мне жену молодую».

Как и во многих календарных напевах, терцовый устой с нижней квартовой интонацией опеваётся сверху и снизу секундовыми напряжениями (звуки *фа* и *ля*). Заключительный октавный возглас «У!» завершается скользящим спуском. Напев украшен тонкой мелодической орнаментикой. Нижний хоровой голос по существу является типичным бурдоном с обычным для такого рода «стоячих» хоровых партий отклонением на большую секунду:

СЕНОКОСНАЯ

Песни Брянской обл., 40

51 Медленно $\text{♩} = 40$

1. Что и в ле_се да на по_ко_се
 2. И_ва_неч_ка да тра_ву ко_сит
 3. Ешь, ко_ник, тра_ву зе_ле_ную

се
 ся,
 ю,

у!

Все
 ... о_ся.

И ва- неч- ка да тра- ву ко... (ся).
 во- ро- но- му да ко- ню но... (ся).
 при- ве- зи мне же- ну мо- ло- ду... (ю).

Многие покосные песни имеют чисто лирический характер. По всей вероятности, к старинным календарным напевам с течением времени «прикреплялись» слова более позднего происхождения, как, например, в лирической песне «Зеленый дубок» (открывающей кантату Г. Свиридова «Курские песни»):

Зеленый дубок, зеленый дубок —
 Липа зеленее, липа зеленее,
 Отец, маменька роднее,
 Дружочек милее...

Своеобразие песни заключено в ладовой напряженности напева, постороненного по целым тонам с опорой на увеличенное трезвучие (см. пример 142).

Мелодии других покосных основаны на обычных диатонических попевках, как, например, в песне «Да купил Ванька себе косу». В словах ее говорится и о горечи подневольного труда («Да купил Ванька да чужую траву, а своя стоит и вянет»), и о семейной разладе («Да любил Ванька да чужую женку, а своя стоит и нечет»). Скромный по своим выразительным возможностям напев в объеме кварты послужил тематической основой глубоко трагического хора в кантате «Курские песни» Г. Свиридова:

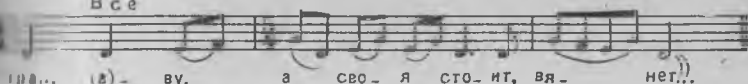
ДА КУПИЛ ВАНЬКА СЕБЕ КОСУ

52 Не очень медленно $\text{♩} = 80$

Песни Курской обл., 1930-е гг.

Одна Все
 1. Да ку-пил Ва- нька, Ва- нька се- бе ко... о- су
 для сво- во по- ко- су. 2. Для сво- во по- ко- су...
 Ой, да ко-сил Ва- нька, да чу- жу- ю

Все



Сенокосные песни более позднего происхождения относятся к типу протяжных лирических (например, «Эко сердце, эко бед-нос»); некоторые из них близки хороводным напевам. Типичная вологодская «Как на речке». Мягкому и плавному распеву первого предложения противопоставлено второе, «ответное» — ритмически четкое, исполняемое скороговоркой:

СЕНОКОСНАЯ

Вологод. обл.

Медленно $\text{♩} = 56$

Липунов, 14



1. Как на реч_ке, реч_ке, на ма_ту_шке Вол_ге,
2. На ма_ту_шке Вол_ге два бра_та ко_си_ли,



на ма_ту_шке Вол_ге два бра_та ко_си_ли.
два бра_та ко_си_ли, два бра_та род_ны_е,

Жатвенные песни — трудовые, обрядовые, величальные и лирические — были любимым жанром в Белоруссии и на Украине. В России они сохранились в основном в районах, смежных с Белоруссией и Украиной.

В текстах жатвенных песен всегда преобладали образы тяжелого труда. Жатвенные песни пелись не в процессе работы, чаще в моменты кратковременного отдыха, когда какая-либо работа на минутку распрямляла натруженную спину. При этом она выполняла одну-две строфы традиционной песни. Проходило время. Наступал минутный отдых для другой жнеи, которая пропела следующую строфу из начатой ранее песни¹⁰. Кроме того, жатвенные песни пелись и во время обеда; ели тут же в поле, чтобы не тратить время на хождение домой.

Трудовые жатвенные песни имели скорбный, заунывный характер, исполнялись в медленном темпе. Обычные для календарного типа напевы-формулы усложнялись тонкой мелодической орнаментикой («Ой, не рано, не рано»). Песенная строфа нередко завершалась широким октавным возгласом с последующим понижаящим спуском голоса:

¹⁰ По наблюдениям К. Квитки.

1. Ой, не ра-но, не ра-но, у!
Все но, у!

да ро-си-ца ка- па... (ла) у!
да ро-си-ца ка- па... (ла) у!

2. А ще бо-ле по-тем- не- е, у!
Все е, у!

и ро-си-ца по-силь- не... (е) у!
и ро-си-ца по-силь- не... (е) у!

Зажинки и дожинки. В старину жатва открывалась зажинными песнями. Из первых сжатых колосьев жнеи сплетали венки и с пением зажиночных песен относили домой.

Начало жатвы — зажинки, конец — обжинки или дожинки. Последний сжатый сноп украшали цветами и лентами и с поющими несли домой, где ставили в «красный угол». Большинство зажиночных песен родственно величальным, некоторым придают насмешливый характер: жнеи, ранее других закончившие уборку, высмеивали соседей, запоздавших с окончанием жатвы, распевая обжиночную «Чье это поле задремало стоя». Песни такого рода сохранились на Смоленщине и в Брянской области до наших дней. «Колхозное звено, закончившее уборку урожая на своем участке, проходя мимо необранного еще участка другого звена, с шуточным задором поет иногда обжиночную песню „Иван, поле загремело скоро... а Петрово поле задремало стоя“»¹¹:

¹¹ Харьков В. Русские народные песни Смоленской области. Пролог. М., 1956, с. 11—12.

ОБЖИНОЧНАЯ

Смол. обл.

В. Харьков, 10

Весело ♩ = 76

1. Ой, чье ж э-то по-ле... Ой, чье ж э-то
И-ва-но-во по-ле... И-ва-но-во
Жне-и мо-ло-ды-е... Жне-и мо-ло-

по-ле за-гре-ме-ло ско-ро?
по-ле за-гре-ме-ло ско-ро.
ды-е, сер-пы зо-ло-ты-е!

В жатвенных песнях крепостнической эпохи часто звучат жалобы на жестокую эксплуатацию, самодурство барских управляющих и смотрителей (бурмистров), заставлявших крестьян работать на барщине не только шесть дней в неделю (вместо положенных трех), но даже в воскресенье. В смоленской жатвенной «песне о жарком солнце» жнеи, у которых «белы рученьки выломались, белы ноженьки пристоялися» проклинаят управляющего («пригонятого»), задержавшего их на поле после заката солнца. Напев песни ограничен квинтовым объемом. Он складывается из одних лишь бесполутоновых попевок.

ЖАТВЕННАЯ

♩ Довольно скоро ♩ = 92

Смол. песни, напевы А. Гайкиной, 48

1. За-ка-ти-ло-ся жар-ко-е солн-це за тем-ленький

лес, за-ка-ти-ло-ся жар-ко-е солн-це

- за тем-ленький лес. 2. А чтоб на-ше-му при-го-ня-то-му

я-зы-чок об-лез, а чтоб на-ше-му

при-го-ня-то-му я-зы-чок об-лез.

Наряду с темами социального гнета в жатвенные песни никали мотивы семейного разлада, протеста против патриарного гнета. В лирической жатвенной песне «Добрый вечер» молодые невестки, вернувшись со жнива, горько жалуются: печь не топлена, хата холодная, ведь свекровь — не родная мать — она не жалеет усталых жней, не спросит: не болят ли руки и плечи; ей важно лишь узнать — сколько копен они жали:

ЖАТВЕННАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ
Псков. обл. Себежские песни, 2

57 Медленно $\text{♩} = 69$

Доб-рый ве-чер. Хо-лод-на-я ха-та на-
не род-на-я мат-ерь. Доб-рый ве-чер.
Не пы-та-ет: да-ти бо-лят руч-ки,
ти бе-пы-я пло-чки, на пы-та-ет...

Помочи. Издавна велся обычай безвозмездной помощи сельчанам, не располагавшим достаточным количеством рабочих рук. Нива сирот-детей, одинокой солдатки, вдовы, наконец, элевших соседей безвозмездно, в один день убиралась всей ской общиной. В благодарность хозяева выставляли угощение: пекли пироги из грубой муки, делали квас. Этот обычай назывался помочи (или толоки), а песни — помочанскими. Некоторые помочанские сходны с дожиночными, другие близки по содержанию застольным, величальным; в них восхвалялся хозяин хорошо угостивший жней:

ДОЖИНОЧНАЯ
Смолен. обл. Ольшанские песни, 2

58 Быстро $\text{♩} = 116$

1. И ва но-вы пче-лки по по лю ле та ли,
2. По по лю ле-та-ли - ме-док со-би-ра-ли,
3. В кв-ки на-ли-ва-ли жне-ек в го-ша ли.



честь е- му, хва-ла е- му, по-ло-ла ве-та-ла.
 честь е- му, хва-ла е- му, — мс-док со-би-ра-ли...
 честь е- му, хва-ла е- му, — жне-ек у го-ща-ли...

Жатвенные обряды. Помимо обрядового почитания последнего снопа или венка из колосьев, дожинки нередко сопровожлись традиционными магическими действиями, направленными на сохранение плодородной силы земли и восстановление людской силы, затраченной во время жатвы. Закончившие уборку они катались по сжатому полю, приговаривая:

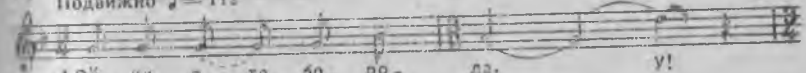
Нивка, нивка, отдай мою силку,
 Я тебя жала, силку свою потеряла...

Широко распространен был обряд «завивания бороды» дедушке или козлу. Согласно древнему поверью, дух нивы в облике маленького старика или козлоногого существа прятался в последнем несжатый сноп. Поэтому жнеи оставляли на поле большой пучок несжатых колосьев, завязывая его узелком, чтобы мифическое существо могло бы укрыться. Об этом обычае говорится в песнях:

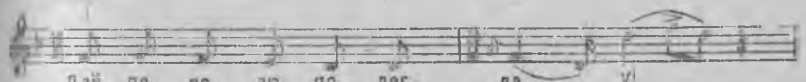
ЖАТВЕННАЯ ОБРЯДОВАЯ

Песни Брянской обл., 54

Подвижно ♩ = 112



1. Ой, чи я то бо-ро-ла. У!
 2. А Фель-ки на ба-ро-ла. У!
 3. Си-дит дяд из ме-же. У!



Дой по по-лю по-лег-ла. У!
 Дой по по-лю по-лег-ла. У!
 Си-ву-ет-ся бо-ро-де. У!

В России жатвенные обряды были распространены более широко, чем сопровождавшие их песни. Обычно в праздники урожаев пели повседневные лирические, плясовые и шуточные песни, имеющие прямого отношения к календарному циклу. Это нашло отражение в опере Чайковского «Евгений Онегин», где в сцене дожинки крестьяне с разукрашенным снопом поют сперва грустную лирическую песню «Болят мои скоры ноженьки со похотишки», а затем веселую плясовую «Уж как по мосту, мосточку».

Жатвенные песни были записаны в основном в селах Брянской, Смоленской, Псковской областей, а также кое-где на севере и в Сибири.

Календарные земледельческие песни — ценнейший источник, дающий представление о песенном творчестве восточных славян древнейших времен. Вместе с некоторыми другими видами календарные земледельческие, сохранные русскими, украинскими и белорусскими крестьянами, послужили той почвой, на которой впоследствии сформировались классические песни этих трех братских народов. Календарные песни отличаются особой интонационной выразительностью, несмотря на зачастую узкий объем их мелодики. В подлинно народном исполнении способны производить на слушателей глубокое впечатление.

Одна лишь нотная запись не может дать настоящего представления о художественной стороне календарных песен. Написанные ноты — лишь составная часть сложного комплексного искусства. Для полного понимания художественного и социального значения календарных песен необходимо хорошо представлять не только своеобразную манеру речевого и мелодического интонирования, свойственного этому жанру в разных певческих традициях, но и обстановку, в которой они исполнялись (деревенская усадьба, околица села, лес или роща, берег реки, озера), характер и содержание обрядовых действий или традиционных игр, их проводивших¹².

Записи календарных песен содержатся в сборниках Н. Римского-Корсакова, А. Лядова, А. Рубца, К. Свиридова, Т. Зверевой, Т. Лукьяновой, В. Харькова, в сборнике «Народные песни напеты А. И. Глинкиной»¹³.

По сравнению с другими жанрами русских календарных песен записано немного. Обязанность вдумчивого собирателя — тщательно расспрашивать народных певцов о том, какие песни с календарной прикрепленностью им известны, выявляя хотя бы отдельные песенные образцы и устанавливая по возможности, в какой обстановке они в свое время исполнялись.

Календарные песни вместе с сопровождающими их обычаями и обрядами широко и разносторонне воссозданы в русской классической музыке, в первую очередь в сказочно-бытовых операх Римского-Корсакова («Майская ночь», «Снегурочка», «Садко перед рождеством», «Млада»). Сцены масленичного гулянья показаны также в опере «Вражья сила» А. Серова и в музыке к «Снегурочке» Чайковского, семичкое завиванье венков в «Мазепе» Чайковского, дожинки — в опере «Евгений Онегин». Напевы некоторых песен стали темами инструментальных произведений русской классики (веснянка «Выйди, выйди, Иван» в финале Первого концерта Чайковского, семичья «А и густо» в «Симфонии» Римского-Корсакова, «Кольцо» в оркестровом цикле «Восемь русских народных песен» Лядова).

¹² См. об этом в книге: Квитка К. Об историческом значении календарных песен. — Избранные труды, т. 1. М., 1971, с. 73—79.

¹³ См. «Указатель полных названий источников нотных примеров» в конце книги.

Глава IV

СЕМЕЙНО-БЫТОВЫЕ И ОБРЯДОВЫЕ ПЕСНИ. СВАДЬБА

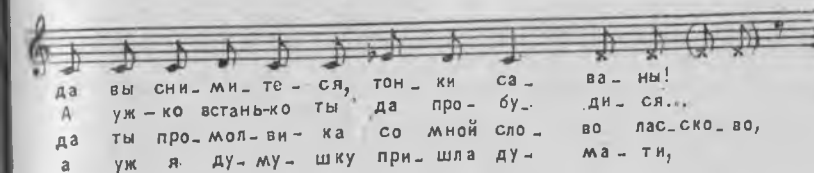
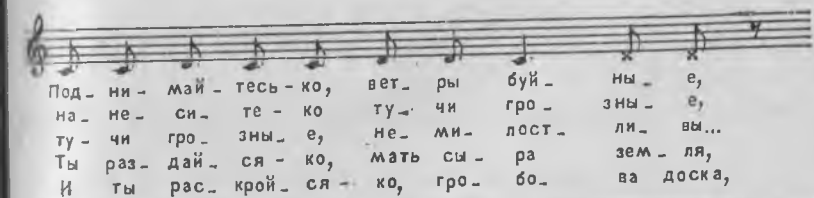
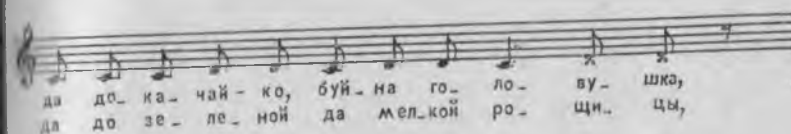
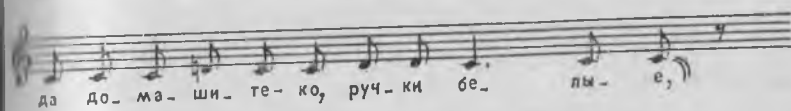
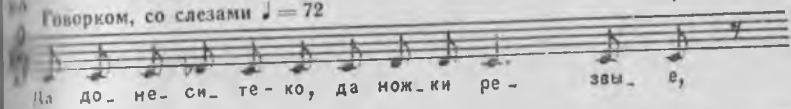
В далеком прошлом возникли песенные жанры, сопровождавшие бытия семейной жизни и домашний быт русских людей: свадебные, величальные, свадебные песни, похоронные причитания. Некоторые из таких песен восходят ко временам общинного строя.

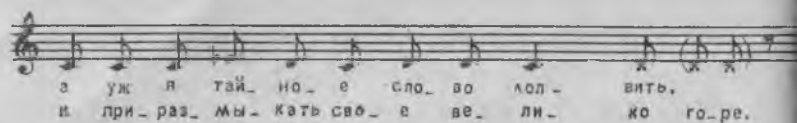
Причитание, плач — напевно исполняемая поэтическая импровизация горестного, скорбного характера:

ПЛАЧ ПО УМЕРШЕМУ

Говорком, со слезами ♩ = 72

Христиансен, 71





В давние времена причитания сопровождали погребение племенных вождей и старейшин, прославленных охотников и воинов. Исследователи полагают, что причитания по героям редко содержали рассказы об их подвигах и что эти напевы повествования впоследствии стали источником героического эпоса.

В период образования раннефеодального государства — Киевской Руси — описания похоронных обычаев вместе с отрывками причитаний по героям-князьям заносились в летопись, включая и в другие произведения древнерусской литературы XI—XII веков. Высокопоэтический плач Ярославны из «Слова о полку Игореве» убедительно говорит о существовании в те времена не только рядовых, но и бытовых лирических причитаний, создававшихся под впечатлением каких-либо несчастий (разлуки, увода в плен, пожара) или же при воспоминаниях об умерших.

Значительно позднее, с возрастанием патриархального социального гнета возникли также обрядовые причитания девушек, ушедших в монастырь, оплакивавших разлуку с родным домом и свою будущую горькую, подневольную жизнь в чужом доме свекра и свекрови.

С укреплением крепостной зависимости (XVI—XVIII вв.) в причитаниях похоронные и бытовые лирические причитания проникает остросоциальная тематика; в них нашли отражение глубина народного горя, тяжесть беспросветной крестьянской жизни, веками накопленный протест против крепостников-угнетателей.

Напевы причитаний обычно нешироки по объему (терцисекста), они основаны на варьированном повторении двух-трех небольших, но чрезвычайно выразительных попевок, ярко, эмоционально оттеняющих стихотворное изложение. В них часто используются скользящие (глюссандирующие) спуски голоса. Последние слоги стихотворных строчек часто не допеваются, рываются и затем тихонько договариваются, скандируются. Между стихотворными строчками слышатся подлинные всхлипы и рыдания.

Большинству причитаний присущ декламационный характер. Ритмический склад их всецело подчинен речевому произношению; отсюда их ритмическая свобода. Знаками нотного письма ритмическая сторона причитаний передается лишь очень приблизительно. Поэтому тактовые деления при записи их часто не применяются (за исключением отдельных случаев, когда причитания напевы имеют не декламационный, а песенный характер):

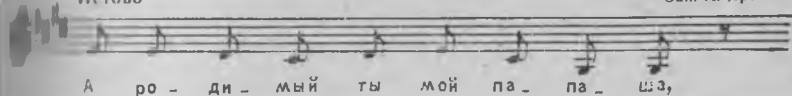
¹ Со введением Петром I рекрутчины и долгосрочной воинской службы возникли рекрутские причитания, в которых юношу-рекрута отпевали как покойника.

ПРИЧИТАНИЕ ПО ОТЦУ

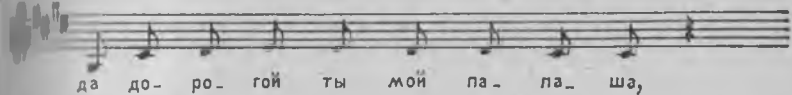
Истово

Астрах. обл.

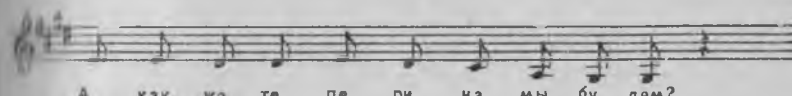
Зап. А. Ярешко



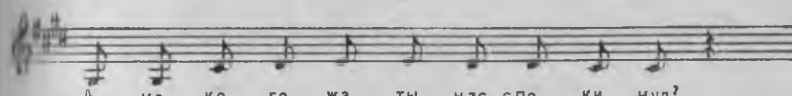
А ро - ди - мый ты мой па - па - ша,



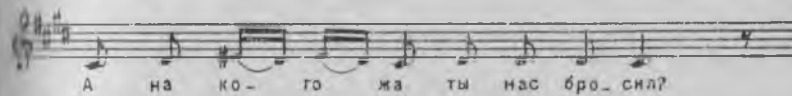
да до - ро - гой ты мой па - па - ша,



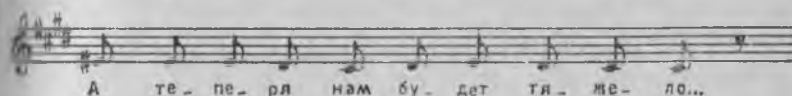
А как же те - ле - ри - ча мы бу - дем?



А на ко - го жа ты нас спо - ки - нул?



А на ко - го жа ты нас бро - сил?



А те - пе - ря нам бу - дет тя - же - ло...

Еще в недавнем прошлом причитать умела каждая крестьянская женщина Киевской Руси причитали и мужчины). Отдельные поэтически одаренные исполнительницы причитаний — «вопленицы», «плачен», «плакуши» — получали широкое общественное признание в округе, их охотно приглашали исполнять причитания на похоронах и свадьбах, а также руководить порядком традиционного свадебного церемониала. Одна из замечательных северных воплениц — Ирина Андреевна Федосова (1831—1899), уроженка Заонежья, была широко известна русской интеллигенции, от нее записали свыше тридцати тысяч стихов похоронных, свадебных и рекрутских причитаний. В середине 90-х годов прошлого века были организованы концертные поездки Федосовой по русским городам. С большим успехом выступала она в этнографических концертах Нижегородской ярмарке. Под непосредственным впечатлением исполнения причитаний Федосовой молодой М. Горький создал живую зарисовку ее творческого облика в статье «Вопленица» (а позднее — в «Жизни Клима Самгина»).

К песням общинно-родового и семейного быта относятся обрядные величальные и поздравительные песни, исполняемые по случаю появления на свет нового члена семьи, рода («родинные» «крестинные»), а также колыбельные.

Величания новорожденного исполнялись кумовьями при нарежении имени, а также на пирушках в день крещения. Иногда в честь прославлялась молодая мать и новорожденный, которому

желали всяческого житейского благополучия. Вот одна из пичных величальных песен:

- | | |
|---|---|
| <p>1. Что Сергея-то матушка,
Что Петровича сударыня
Хорошо его породила, —
И бело, и румяно,
Ровно солнечно, лицо,
Из-под глаз — светел, месяц.</p> | <p>2. Спеленала его матушка,
Спеленала его родная
В пелену его камчатную...
Положила его матушка,
Положила его родная
В колыбель его дощатую...²</p> |
|---|---|

Некоторым величальным родинным песням присущ торжественный характер. Молодые родители условно именуются «князь» и «княгиней». Рано, рано, когда курь (петухи) запели, «князь» силый на войну поехал. За ним спешат послы:

— Вернись, вернись, а ты, князь Василий, 2 раза
Твоя жена сына породила, ай,
Твоя жена сына породила.
— Я й за сыном домой не вернуся, ай,
Я й за сыном домой не вернуся.
У меня сынку господарь в доме, эй
У меня сынку господарь в доме.

СЕМЕЙНАЯ ВЕЛИЧАЛЬНАЯ

62 Умеренно $J = 69$ Песни Брянской обл., 124

1. Ра-но, ра-но тро-е ку-ры пе-ли, ай,
Скорее $J = 76$
ра-но, ра-но тро-е ку-ры пе-ли.

2. Ран-ней то-го во-ро-та ры-пе-ли,
ран-ней то-го во-ро-та ры-пе-ли.

3. Князь Ва-си-лий на вой-ну по-е-хал,
Князь Ва-си-лий на вой-ну по-е-хал...

² Руднева А. Русские народные песни Московской области. М., с. 23. См. также: Русское народное музыкальное творчество. Хрестоматия. 1973, с. 68.

Неторопливый, размеренный напев с ярким квинтовым восклицанием построен на характерных для старинных песен мягких бесступенчатых попевок. Лишь в некоторых строфах появляется ступенчатое сопряжение, динамизирующее спокойные интонации неторопливости.

Колыбельные, байки — старинные песни, предназначенные для убаюкивания и убаюкивания самых маленьких детей. По содержанию они разнообразны. Многие из них носят шуточный характер, они живо обрисованы образы кота-баюна, гуленек, козы рога, серого волка. Это сближает их с песенками-прибаутками, предназначенными для развлечения малышей.

Часто колыбельные содержат пожелания счастливой доли и богатства («Будешь в золоте ходить»). Однако в некоторых встречаются реалистические зарисовки тяжелой крестьянской жизни. В богатой избе дети «все по лавочкам сидят, кашу маслом едят»; в бедной многодетной семье ребята «все на матерю сидят, все соломку едят».

Колыбельные поются спокойно, напевно, неторопливо. Обычно их звуковой объем: терция — секста; традиционная терцовая попевка часто сочетается с ниже расположенным квартовым подом:

КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Ленингр. обл.

61 Умеренно $\text{♩} = 84$ 100 русских песен, 32

Ба - ю бай, ба - ю, ба - юш - ки ба - ю,
 ба - ю де - точ - ку мо - ю, бай, бай, бай, бай
 не хо - ди - ка, бу - ка, в бай. Бу - ка в бай - ку не хо - ди,
 ай, бу - ка, дет - ку не бу - ди, не бу - ди и не тре - вожь...

Большинство колыбельных — типовые напевы или напевы-формулы, с ними поются разнообразные по содержанию стихотворные тексты. В среднерусской полосе широкое распространение получил светлый и ласковый напев мажорного наклона с характерной для него приветливой интонацией в объеме сексты (звучит в опере «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, записан композитором от няни его детей).

Ба-юш-ки, ба-юш-ки, ба-юш-ки, ба-юш-ки!

Спи, ца-ре-вич наш, ус-ни, у-го-мон-те-бя возь-ми!
Вы-ра-стай да не по дням, как о-па-ра, по ча-сам!

Мелодии колыбельных, их интонации широко использованы в русской классической музыке: в обработках Лядова, в его симфонической картине «Кикимора», в «Русалке» Даргомыжского, в прологе оперы «Псковитянка», в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова, в финале «Мазепы» Чайковского.

Свадебные песни — одна из богатейших областей русского сепного фольклора. Лучшие из них отличаются красотой поэтического изложения и мелодики. Поэт Н. Львов, один из первых собирателей русских песен, справедливо указывал на стилевое единство свадебных песен, яркую самобытность их напевов, выделяющую их среди других песенных жанров: «Свадебные... повсюду во всем пространном государстве нашем и словами и голосом столько единообразны, что из-за несколько тысяч верст проезжий прохожий по голосу оных узнает, в которой избе свадьба».

Еще в первые три десятилетия XX века свадебные песни пели в живой песенный быт народа. И в наше время в папках певцов старших поколений сохраняется немало свадебных песен. Участники фольклорных экспедиций почти каждый год делают ценные записи свадебных напевов, а порой записывают по нескольку вариантов песен той или иной местности.

Свадебная игра. Многие русские сказки содержат выражение «сыграли свадьбу». Старинная русская свадьба — сложное и многоплановое, точнее, театрализованное действо, называемое свадебной игрой. Она складывалась из контрастного последования традиционных комедийных и драматических сцен, игровых действий, обрядов, сопровождаемых разнохарактерными песнями.

Основной драматический конфликт свадебной драмы составляло бесправное, угнетенное положение женщины в старой патриархальной семье. Особенно тяжелым оно было в эпоху крепостничества, когда судьба девушки всецело зависела не только от воли отца, связывавшего с замужеством дочери хозяйственные расчеты (родители жениха выплачивали условленную сумму денег), но и от произвола деспота-помещика. Многие свадебные

³ Львов Н. А. О русском народном пении. (Предисловие к первому изданию «Собрания», 1790). — Львов — Прага. Собрание народных русских песен с их голосами. Под ред. и с вступ. статьей В. М. Беляева. М., 1955, с. 10.

проводные и протяжные лирические песни посвящены женской доле, например, лирическая хороводная песенка Балакирева «За двором, двором за батюшкиным». В песне ее — жалобы девушки, выдаваемой за старого. Намедленный, грустный, усложненный узорчатой орнамен-

твейшие звенья свадебной игры — сватовство, рукобитье, девшник (иначе — пропой, запоины), девшник, традиционное прощание невестой бани, прощание с родным домом утром свадьбы, встреча свадебного поезда жениха родными невесты и заключения брака. После венчания — встреча молодых в доме родителей жениха, пожелания им счастливой жизни и достатка, свадебное пирование, сопровождаемое различными обрядами, веселыми величаниями и пляской.

Сватовство проходило в традиционных комедийных диалогах между сватами и родителями невесты. Обычно они исполняли роли купцов и торговых посредников: толковали о цене и продаже пшеницы, овса, дров, иногда об убежавшей от куницы. Если сватовство принималось (а оно иногда и не принималось), встреча сватов завершалась угощением. Исполнялись свадебные песни.

Рукобитье (от выражения «ударили по рукам») — уточнение материальных расходов со стороны родителей жениха и невесты.

Смотрины — встреча в доме невесты родни жениха.

Если родители молодой четы были из одного села, то дело сводилось к традиционному пированию. Чаще невесту высватывали по поручению родителей в каком-либо отдаленном районе (посредниками выступали сваты), так и в деревнях жители нередко состояли все в родстве и женитьба была не на ком. Тогда на смотринах родители жениха впервые знакомятся со своей будущей невесткой (с момента приезда гостей она по обычаю сидит в сенях, укрытая с головой большим платком, и причитала) и с ее родителями. Наступал момент, когда будущий свекор звал невесту, снимал с нее платок, рассматривал и целовал в обе щеки, выражая свое одобрение выбору невесты («Хороша невеста, не кривая и не хромая»). Жених в старину на смотринах не присутствовал, очень часто молодые впервые видели друг друга лишь на свадьбу. Случалось, что венчали малолеток (у Пушкина в «Евгении Онегине» няня рассказывает о том, что ее жених Ваня «моложе был меня, мой жених было мне тринадцать лет»). С целью приобретения даровых рабочих родители малолетку женили на взрослой девушке.

На смотринах исполнялись шуточные величания (например, «Щучка-рыбка, щучка» — из сборника Римского-Корсакова).

Оставшиеся перед свадьбой дни подруги невесты постоянно бывали в ее доме, помогая в шитье приданого, пели лирические и величальные свадебные песни. Сходные песни звучали и на девшнике.

Девшник — прощальная вечеринка в доме невесты — одна из традиционных бытовых драм. На девшнике звучали свадебные

песни, рисующие прекрасный, чистый облик невесты, ее будущую судьбу. Нередко невеста изображалась горько плачущей («Ная груша в саду шатается, свет Марьюшка душа расплалась»). Наряду с этим во многих песнях выражалась надежда, что жених полюбит свою нареченную, и она понравится матери. Например, в песне «Звонили звоны» образ прекрасных звонов, слышимых на гиперболически огромных расстояниях (Новгород — Москва) напоминает о том, что жених и невеста родом из отдаленных мест и друг с другом не знакомы.

Своеобразен орловский вариант напева «Звонили звоны», построенный на выразительных бесполутоновых попевках в обиходной октаве. Лишь в конце напева нисходящее мелодическое движение заключительной песенной фразы вносит элемент ладового контраста: на короткий момент ощущается мажорный сдвиг на третью вверх. Такой ладовый склад присущ многим старинным песням («На море утушка купалася» — из сборника Рыбникова, «Как из-под кусту» — из сборника Лядова):

ЗВОНИЛИ ЗВОНЫ
6. Орлов. губ. Р.-Корсаков.

65 Умеренно

1. Зво-ни-ли зво-ны в Нов-го-ро-де,
2. Зво-ни-ла зво-ны О-лим-пия-душ-ка,
звон-чей то-го во ка-мен-ной Моск-ве,
звони-ла зво-ны Гав-ри-лов-на,
во ка-мен-ной Моск-ве.
звони-ла Гав-ри-лов-на.

Причитания. На девичнике невеста причитала. Если причитаниями выступала приглашенная вопленица, она сидела рядом с невестой под большим платком, прикрывавшим обе головы. В русских северных местностях причитания разрастаются очень широко. Часто они строились в виде диалога между невестой, ее матерью или старшей сестрой. Темой их была разлука с родным домом и будущая трудная жизнь в чужой многолюдной семье. В одном из причитаний рассказывается о вещем сне девушки, будто бы заблудившейся в осиновом лесу:

...В этом горьком осинничку
Стоит маленька избушечка,
Небольшая фатерушечка...
Я зашла тут, красна девушка,
В эту маленьку избушечку, —

У порога там на лавочке
 Там орел да со орлятами,
 Во печном углу на лавочке
 Там волчиха со волчатами,
 Во почетном во большом углу
 Там зима стоит холодная
 Со крещенскими морозами...⁴

Согласно толкованию девушки, это не орел с орлятами, а вор с деверьями, не волчица с волчатами, а свекровь с зонтами, не зима холодная, а молодой отецкий сын, ее жених. Иногда свадебные причитания исполнялись на один напев с разными. Нередко они отличались широким развитием внутримиговых попевок, затейливой орнаментикой. Порой по своему общему мелодическому разливу причитания мало чем отличались от песен. Таково приводимое причитание Кировской области с характерным для местной песенной традиции бесполоутым ладовым складом и вразительными приемами ладовой изменности:

Жалостно $\text{♩} = 72$ ПРИЧИТАНИЕ НЕВЕСТЫ Песни Кировской обл., 70

Ты ро - ди - мый мой,
 мой, ох и ба... ты мой ба - то -
 -шка, не под - хо - ди - ка ты, ой да кду - бо -
 -ву сто - лу, да не бе - ри - ка
 ты, ох и да зо - ло - ту ча - ру...

Особые обычаи и песни сопровождали свадьбу невесты-сироты. На ее девичник девушки приносили разукрашенную елочку верхушки: срезанная верхушка олицетворяла сиротство. Пели белые сиротские «елочные» песни, а также лирическую сиротью «Ты река ли моя, реченька», повсеместно известную. Как

⁴ Причитания. Библиотека поэта. Большая серия, Л., 1960, с. 377.

тихая речка течет — не сколыхнется, так и невеста-сирота сидеть не улыбнется. Полна горница гостей, но нет ее дорогих родителей. Песня завершается обращением девушки-сироты к умершей матери с просьбой о благословении. Многочисленные варианты песни поражают красотой мелодического облика и выразительностью интонаций (например, вариант из сборника Лядова).

67 Ты РЕКА ЛИ Ленингр. обл. 100 русских песен, 54

Плавно $\text{♩} = 80$

Ты ре-ка ли мо-я, ре-чень-ка, да
ты ре-ка ли мо-я бы-стра-я,
ты ре-ка ли мо-я бы-стра-я, да
реч-ка бы-стра-я, да стру-и-ста-я...

Утро свадебного дня. С раннего утра подружки собирались в доме невесты, чтобы одеть и причесать ее к венцу. Расплетая девичью косу, делая прическу замужней женщины. Пели извечную в разных вариантах «Трубушку» (см. примеры 73, 74).

Не в трубушку трубили рано на заре,
Плакала свет МARYЮШКА по русской косе...

На фоне величаво-торжественной старинной песни в исполнении хора подружек невеста последний раз причитала. Импрозация эмоционального горестного «голошения» одновременно эпически-спокойной мелодией старинной обрядовой песни создала сложное полифоническое сплетение двух или трех (если пели с подголосками) контрастных мелодических линий.

Утром свадебного дня пелись горестные «прощальные» песни: «На море утушка купалася», «Не было ветру — наваяло», «Утушка, что во поле пыльно». Одной из наиболее распространенных прощальных песен была величаво-эпическая распевная песня о весенней талой воде (или Волге-реке), широко разлившейся по зеленым лугам и унесшей со двора три кораблика: в первом — двух — сундуки с приданым, в третьем — сама красная девица (Слова подобной песни использованы Глинкой для свадебного хора «Разливались, разгулялись» в опере «Иван Сусанин».)

ПО ЛУГАМ, ПО ЗЕЛЕНЫМ

Песни Кировской обл. 90

Плавно $\text{♩} = 120$

По лу-гам по зе-ле-ны-м, да
 по тра-вам по шел-ко-вы-м, да
 по тра-вам по шел-ко-вы-м, да
 раз-ли-ва-ла-сь мать Вол-га реч-ка, да
 раз-ли-ва-ла-сь мать Вол-га реч-ка, да
 не ши-ро-ка, глу-бо-ка-я...

Встреча поезжан. В момент прибытия свадебного «поезда» в дом родителей невесты воцарялись тревога и волнение («Матушки! Что во поле пыльно?— Дитяtko, кони разыгрались!»— поется песня). Невеста, причитая, просит не отдавать ее «чужим злым людям».

Жених с «дружкой» и сопровождающей их «свитой» нередко входят двери дома на запоре. Иногда путь свадебного поезда преграждается на улице завалом из бревен. Подруги невесты встречают свата и жениха «корильными» песенками, высмеивают их внешность, одежду (они будто бы одеты в обноски, истасканные чертями), приписывают им нелепые поступки («... в огород бежали, пива бочку пролили, всю капусту полили»). Известны примеры сатирического величания — песня «На Иванушке чапан» из сборника Балакирева, а также приводимое корильное величание:

КОРИЛЬНОЕ ВЕЛИЧАНИЕ

Астрах. обл.

69

Оживленно $\text{♩} = 112$

Зап. М. Этлинера

1. Дружень_ка хо-рошень_кой! Дружень_ка при-го-жень_кой!

Е. хал друж-ка на ко-зе, по у-лице, по гря-зи.

2. Дру-жень-ка хо-ро-шень-кой, дру-жень-ка при-го-жень-кой

на друж-ке каф-тан, по-да-рил е-му шай-тан.

От злоязычных «величаний» дружка и сват откупались гами и подарками. После этого невесту увозили сперва для вершения церковного обряда венчания, а затем в дом родителей жениха.

Свадебное пирование длилось несколько дней. При входе молодых в дом родителей жениха их осыпали хмелем или зерном, чтобы обеспечить им зажиточную жизнь.

На свадебном пиру в роли распорядителей торжества выступали сват и дружка — затейники и балагуры, веселившие гостей своими остроумными шутками и традиционными присловиями.

Свадебное пирование сопровождалось торжественными похвальными величаниями, перемежавшимися с забавными песенками и веселыми плясовыми. Нередко они исполнялись своего рода специалистками — «величалками», мастеровыми певшими традиционные свадебные песни в довольно сложном, гоголосном изложении. Обычно певицы располагались полукругом; под песни с четким плясовым ритмом вроде «Виноград в саду цветет» одна-две величалки плясали. Величали не только молодых, но по очереди и всех присутствующих, начиная со старших родственников жениха и невесты⁵.

Эволюция свадебной игры. К концу XIX — началу XX века многие из старинных обычаев отживают. Крепостное право ушло в прошлое, с патриархальным деспотизмом молодежь ведет упорную борьбу. Кое-что в свадебных обычаях меняется: сватовщины уже не обходятся (как прежде) без жениха; жених с родителями заходят и на девичник, приносят невесте подарки. Общий эмоциональный тон свадьбы светлеет: все меньшую роль играют причитания, на первое место выдвигаются величания, в которых поется о любви и согласии молодых, будущей их счастливой жизни («Виноград в саду цветет», «По улице травка»).

В советскую эпоху уходят в прошлое эпизоды свадебной игры, связанные с женским бесправием, полностью отмирают п

⁵ Примеры свадебных величаний: № 7, 119, 121, 124, 134 в. 158.

и невесты, но сохраняются величания праздничного характера. На свадьбах звучат гармонь, веселые частушки.

В основном виде старинная свадебная игра исполняется в наши дни на клубной эстраде в виде излюбленного национального спектакля, насыщенного прекрасным песенным звучанием.

Поэтика свадебных песен. Для свадебных песен характерны похвально-своеобразные эпитеты, метафоры и поэтические образы: невеста — белая лебедушка, серая уточка, перепелушка или же молодое деревце (яблонька, груша), цветочек, спелая дыня («Земляниченька спелая, зрелая»); жених — сизый селезень, серый сокол; молодая пара — голубь с голубкой; чужая женихова невеста — серые гуси, которые клюют и щиплют белую лебедушку («Из-за лесу, лесу темного»).

Композиционную основу многих песен составляет поэтический параллелизм между каким-либо явлением природы и миром человеческих переживаний. Как уточка горюет, расставаясь с наступившим холодной зимы с синим морем, так девушка-невеста горько плачет в утро свадебного дня при мысли о разлуке с родной деревней.

Напевы. Среди свадебных песен каждой местности, деревни особое место занимают типовые напевы, с которыми поется большое количество различных текстов.

Наиболее старинные свадебные песни довольно лаконичны, они состоят всего лишь из одной-двух попевок в объеме терции-кварты. Основу мелодического развития таких напевов составляет варьирование одной и той же попевки. Это указывает на связь их с более давними песенными пластами:

НЕ БЫЛИ ВЕТРЫ
Арханг. обл.

Спокойно Жаровов

1. Не бы_ ли ве_ тры, не бы_ ли
2. Не жда_ ны го_ сти, не жда_ ны

ве_ тры, на_ ве_ л_ ли.
го_ сти на_ е_ ха_ ли...

Примечательно, что в некоторых певческих традициях (например, Кировской области) в свадебных песнях стойко сохраняется сполутоновый ладовый склад, мало типичный для других песенных жанров (см. примеры 66 и 68).

Бесполутоновые попевки лежат в основе средневолжского варианта «Не было ветру» — из сборника Балакирева. Это — одна из первых бесполутоновых мелодий, ставшая известной русским

музыкантам (на основе ее построено медленное вступление тюры на русские темы Балакирева «Русь»):

НЕ БЫЛО ВЕТРУ
б. Нижегород. губ. Балакирев

71 *Медленно*

1. Не бы_ло ве_тру, не бы_ло ве_тру,
2. Не жа_ла го_стей, не жа_ла го_стей,

вдруг на_вя_ну_ло, вдруг на_вя_ну_ло,
вдруг на_е_жа_ли, вдруг на_е_жа_ли.

Заглавная песенная фраза этой мелодии складывается из трихордовых попевок (*до — ре — фа* и *ре — фа — соль*). Поначалу неясно, какие помимо тона *ре*, являются устойчивыми: *фа* или *соль*. Идет как бы борьба, завершающаяся утверждением малой терции *ре — фа*.

Во втором предложении устои песни сдвигаются вниз на большую септиму. Ладовой основой становится до-мажорное трезвучие. Появляются диатонические попевки, распевы слогов с полутоном. Но в конце напева возвращается начальный устой *ре*. Смена устоев способствует внутренней динамичности пева.

Для песни характерна варьированная парно-периодическая структура (AA_1BB_1). Ее пропорции нестандартны: каждая из четырех песенных фраз, составляющих напев, имеет свой особый ритмический рисунок, свою временную продолжительность.

Сходные черты присущи другим вариантам этой песни, в частности, и голосному уральскому распеву, записанному советским композитором А. Савиным. Мелодия его начинается бесполутоновой попевкой, но уже со второй фразы в ней утверждается диатоническое начало, натуральный минор. Отличие в сфере мажора здесь отсутствует, и эта ладовая одноплановость существенно отличает уральский вариант от средневолжского. Способность ритмической структуры в нем сохраняется:

НЕ БЫЛО ВЕТРУ
Челяб. обл. Колосов

72 *Умеренно* $\text{♩} = 92$

Одна

1. Не бы_ло ве_тру, не бы_ло ве_тру,
2. Не бы_ло го_стей, не бы_ло го_стей,

вдруг на_вя_я_ло, вдруг на_вя_я_ло,
вдруг на_е_жа_ли, вдруг на_е_жа_ли

Встречаются более простые, по всей вероятности, более ранние варианты этой песни. Таков архангельский вариант квартового лада, построенный на свободном варьировании квартовой диатонической попевки (см. пример 70). Как и в приведенных ранее вариантах, каждая песенная фраза имеет здесь свою особую мелодическую структуру (6+5+8). Но для этой мелодии характерно частное строение из трех песенных фраз (АВВ).

Местные варианты. Некоторые из свадебных песен получили необычайно широкое, едва ли не повсеместное распространение («Не ветру», «Не трубушка трубит», «Ты река ли, моя река», «Из-за лесу, лесу темного»). Их мелодическое своеобразие в значительной степени определяется особенностями местных певческих традиций, характерным для них интонационно-попевочным складом.

Так, смоленский вариант «Трубушки» (записанный от народной певицы А. Глинкиной) строго ограничен кругом бесполутоновых (дигемитонных) попевок. Большая часть напева основана на ритмическом варьировании квартовой трихордной попевки. Только один раз (в третьем такте) напев на короткий момент опускается на большую терцию, захватывая все пять тонов бесполутонового лада⁶:

А ТРУБИЛИ ТРУБУШКИ

Торжественно ♩ = 92 Смол. песня, напевы А. Глинкиной, 60

1. А тру-би-ли тру-бу-шки ра-но по за-
 2. А пла-ка-ла Па-шеч-ка по ру-сой ко-
 -ре, ра-но по за-ре,
 .се, по ру-сой ко-се.

В основе белгородского варианта той же песни лежит ладово устойчивый целотоновый тетракорд. Присущая ему интонационная напряженность способствует глубокому эмоциональному впечатлению, производимому напевом. Для этого напева характерны ритмы ладовой переменности (чередование устоев *до* и *ля*):

⁶ Опускание в минорном напеве вниз на большую терцию обычно ведет к одновременному сдвигу устоев в сторону мажора. Это один из характерных выразительных приемов, присущих свадебным песням (см. песню «Звонили зво-», пример 65).

ЗАТРУБИЛИ В ТРУБУШКУ

74

Протяжно $\text{♩} = 80$

Белгород. обл.

Зап. В. Шуров

1. Э - ох, да за - тру - би - ли в (ы) -
 - ру - буш - ку, да ра - но по за -
 - ре, ох, ра - но но за - ре...

Вместе с тем во многих областях «Трубушка» излагается в обычном натуральном миноре, а иногда и в мажоре.

Непрерывность мелодического развития. Наряду с узкообъемными мелодиями среди свадебных песен встречаются и мелодически развитые напевы октавного и более широкого объема. Общеизвестен смоленский вариант лирической свадебной «Из лесу, лесу темного» (звучащий в «Камаринской» Глинки). Характерную особенность этой прекрасной, неизменно льющей мелодии составляет непрерывность мелодического развития. Между ее первым и вторым предложениями имеется ясная цезура, между концом строфы и переходом к повторению напева цезуры нет, ее заменяет небольшая связующая попевка, которая прочно соединяет конец строфы с началом следующего строфического повторения. Для исполнения таких непрерывно развивающихся мелодий «кольцевого» строения применяется цепное (разновременное) дыхание участников певческого ансамбля:

ИЗ-ЗА ЛЕСУ, ЛЕСУ ТЕМНОГО

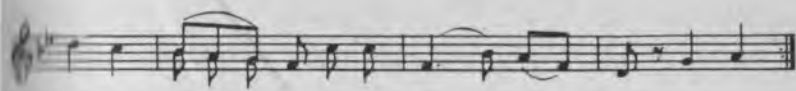
75

Довольно умеренно

б. Смол. губ.

Р.-Корсаков, 81

Из - за ле - су, ле - су тем - но - го,
 из - за са - ди - ку за - ле - но - го,
 - та - ло ста - до ле - ба - дя - но - е,
 - го - е се - рых гу - см - ков,



из-за са- ди-ку зе- ле- но- го, вы- ле-
 вы- ле- та- ло ста- до ле- бе- ди- но- е, а дру-
 а дру- го- е се- рых гу- си- ков.

Свадебные песни отличаются богатством ритмики, затейливо и гибкостью ритмического узора. Своеобразны торжественно-праздничные величальные песни с характерными припевами («Лиду», «Винограды краснозеленое»). В них часто можно встретить разные темповые интерпретации пяти- и семидольных размеров, а также степенный и величавый ритм в рамках шестичетвертного размера.

В русской музыке свадебные песни использовались очень широко. В обеих операх Глинки, в «Русалке» Даргомыжского, в «Песенке» и «Сказании о невидимом граде Китеже» воссоздаются эпизоды свадебной игры. Своеобразную стилизацию свадебного действия представляет и «Свадебка» Стравинского. Некоторые свадебные напевы стали темами инструментальных произведений русских композиторов («Из-за лесу, лесу темного» в «Самаринской» Глинки, «Не было ветру» в увертюре-поэме «Русь» Балакирева).

Глава V

ХОРОВОДНЫЕ, ВЕЧЕРОЧНЫЕ, ПЛЯСОВЫЕ ПЕСНИ

Важное место в народном быту XVI—XIX веков занимали песни, сопровождавшиеся движением, пляской, игровым действием, хореографическим или театрализованным: хороводные, вечерочные и плясовые.

Старейшими по происхождению были хороводные; как уже говорилось, у древних восточных славян они входили в круг вечерочных календарных песен. Позднее, в Московской Руси XVI или XVII века хороводные песни выделились из календарного цикла и превратились в самостоятельный жанр. Их стали исполнять в любое время года, даже зимой. Возникло множество новых хороводных песен, лирических или же задорно-шуточных. В виде вечерочных и святочных песен традиционные хороводные пелись на именинах, вечерами в помещении, в сопровождении театрализованного действия, игры.

Виды хороводов. Хороводы («караводы», «карагоды», «танк» водили на вольном воздухе, за околицей, на зеленой лугу. В будние вечера в них участвовали лишь небольшие группы городской молодежи, подростков. На больших праздничных гуляньях хоровод объединял молодежь нескольких деревень и сел; число участников достигало двухсот—трехсот. В праздники хороводы начинали водить в более ранние часы. На фоне яркой зелени красиво выделялись разноцветные платки и сарафаны молодых женщин и девушек. Взявшись за руки, участники хоровода плавно двигались по кругу или же рядами, «змейкой», «подковой», «гребешком», красиво сплетаясь и расплетаясь («Заплетися, плетень»). Плавное хождение сменялось веселой игрой в «заиньки», «воробышка», «селезня и утушку», «оленья».

Многие хороводы-игры — своего рода театрализованные действия. Содержание песни разыгрывалось посредством выразительной мимики и жестов. В среднерусской полосе выработалась целая система жестов, называемая в народе «рассуждением».

Общественное значение хороводов очень велико. В качестве одной из форм народного театра хороводы играли определенную идейно-воспитательную роль как в сельской жизни, так и в посадо-городском быту (позднее — в заводских и шахтерских поселениях). В песнях-играх нередко выражалось передовое общественное мнение, выносился приговор многим темным, уродливым сторонам патриархального быта. Резкое обострение социальных противоречий в XVII—XVIII веках между крестьянством и крепостниками-помещиками, равно как и другими представителями самодержавной власти, породило шуточные и сатирические песни и игры, высмеивающие представителей нетрудовых сословий: боярина, воеводу, барина и барыню, купца, приказного, подьячего. Осмеянию подвергалось также духовенство и монашество («Вот спасибо игумну тому», «На улице диво, варил чернец пиво», «Святými воротами черничка гуляла»).

Содержание хороводных песен разнообразно. Как и в далекие древнеславянские времена, в веселых хороводных разработках встречаются темы земледельческого труда («Кто с нами пашенку пахати», «Земелюшка чернозем», «Сею, вею бел леночек», «Посеяла девки лен»). В хороводных песнях высмеиваются ленивые и нерадивые работники (например, «То-то горе мое, гореванье» — из сборника Н. Пальчикова), дворянские и купеческие дочери, которые «в поле не работницы, в доме не хозяйюшки»¹.

Семейно-бытовая тема разрабатывается во многих шуточных сатирических и лирических песнях о семейном разладе, родственных несогласиях. Чаще всего в них идет речь о взаимоотношениях молодухи со старым нелюбимым мужем («Во поле береза»), о деспотичном свекром («Заиграй, моя волынка»). В широко извест-

¹ Напевы хороводных песен представлены в примерах 1—4, 6, 8, 9, 11, 12, 24 б, в, 129 а, б, 130, 131, 134 б.

этой песне «Во лужях» девушка просит отца не льститься на выти и не отдавать ее за старого, за пьяницу или малого недотла, но выдать за «ровнюшку», за милого.

Многие хороводные игры посвящены выбору невесты, например, северная игровая песня «Уж я, матушка, неженат хожу», представленная в виде диалога матери и сына с хоровым припевом. Младше в хороводе приглянулась сперва дочь дворянская, затем помещицкая. Но спесивые девушки отвернулись от крестьянского сына, прошли мимо него, не поклонившись. Он останавливает свой выбор на красавице крестьянской дочери, которая «и в поле потища, и в доме хозяйюшка, мне, молодцу, советница». Великий поступи этой песни соответствует семидольный размер:

ДА УЖ Я, МАТУШКА, НЕ ЖЕНАТ ХОЖУ

Негоропливо $\text{♩} = 138$

Песни Вологодской обл., с. 117

Один

Да уж я, ма-туш-ка, ну не же-нат хо-жу, дак

ой, ле-лю, ле-лю, да не же-нат хо-жу, ну,

Все

Один

не же-нат хо-жу, а хо-лост гу-ля-ю,

Все

дак, ой, ле-лю, ле-лю, да хо-лост гу-ля-ю,

Лирические хороводные отличаются глубиной и возвышенностью чувства, тонкой поэтичностью. На первом плане в образы природы: белой березоньки, липеньки, зеленой травяной, раздолья лугов и полей. В отличие от быстрых шуточных и сатирических песен лирические хороводные поются в довольно медленном темпе. Для них характерна широкая мелодическая распевность, плавность мелодического течения, развитое пологосочное изложение.

Общеизвестны примеры плавных хороводных песен — севолжская «Как под лесом, под лесочком шелкова трава» (первая легла в основу бунтарской молодецкой песни Михайлы в «Псковитянке» Римского-Корсакова), а также любовно-романтическая «Чья девица молодая» (в иных текстовых вариантах: «Полно, полно вам, ребята, чужо пиво пити») с ее характерным нисходящим мелодическим движением и красивыми подголосками.

Вечерочные песни в основной своей массе — те же хороводные. Там, где хороводы еще в прошлом веке постепенно переставали водиться (например, в большинстве районов Сибири, в Заволжье) общеизвестные хороводные песни получили название вечерочных. Вместе с сопровождавшими их играми они исполнялись в помещениях на «вечерках», «прядимах» и «посиделках» — зимних вечерах молодежи.

Наряду с исконными хороводными в круг вечерочных входили также бытовые лирические, игровые и величальные песни, вписанные в специфическую обстановку деревенских «вечерок» (например, «Чор девки вечериночку сидят»). Характерны «поцелуйные» песни: «Если я тебе мила — поцелуй разик в уста» (говорится в лирической песне «Возле речки на лужочке» (введенной Мусоргским в оперу «Хованщина»):

ВОЗЛЕ РЕЧКИ, НА ЛУЖОЧКЕ
б. Калуж. губ.

77 Умеренно $\text{♩} = 84$ Мельгунов 1, с.

Во-зле реч-ки, на лу-жоч-ке но-че-
-вал я, мо-ло-дец. Ус-лы-хал я го-лос де-
-ви-чий, со кра-ва-ту-шки вста-вал,

Плясовые песни. Русская народная пляска представляет собой свободную хореографическую импровизацию на основе национально-своеобразных движений и поступи. Существенное отличие народной пляски от позднейших парных городских танцев в том,

не связана строго регламентированной последовательностью движений, привычным расположением фигур, как в танцах. В отличие от хоровода, объединявшего большое количество танцоров, русская народная пляска в своей основе — сольный ансамблевый вид народной хореографии. В хороводе могли принять участие все, в пляске же выступали лишь искусные танцоры: один, двое, иногда несколько танцоров. Творческое содействие между несколькими умельцами представляет так называемый перепляс.

Песенные мелодии бывали либо со словами любовно-лирического, шуточного и сатирического характера, либо в виде инструментальных наигрышей, в которых основной напев изобретателем-исполнителем был сам танцор. В XVIII и XIX веках с такими общеизвестными мелодиями, как «Барыня», «Камаринская», нередко соединялись сатирические тексты, направленные против крепостничества. Позднее с этими же напевами пелись песни, обличавшие произвол фабрикантов и заводчиков (например, рабочая южнорусская «Эх, и прост же ты, рабочий человек»).

Мелодика хороводных песен. В выразительных интонационных формах и ритмике хороводных песен своеобразно претворяется живая схваченная «повадка» персонажей, изображенных в конкретном действе, воспроизводится бытовая скороговорка, комическая жестикуляция, припляска, озорная выходка, лукавый юмор. В среднерусской и южнорусских областях скорые напевы хороводных песен обычно сопровождаются приплясыванием, припеванием, хлопками в ладоши.

Многие хороводные песни начинаются рельефными и броскими интонационными возгласами: квартовыми, квинтовыми, с дальнейшим «опеванием» самого высокого звука. При этом первое предложение отличается обычно более широким диапазоном («Играй, моя волынка»), второму, ответному, предложению свойственен более узкий диапазон, иногда второе предложение захватывает более низкие звуки («Выходили красны девицы», «Не забудь те, игумну тебе» — из сборника Балакирева):

ХОРОВОДНАЯ

Не очень скоро

Балакирев, 16

Не спа- си- бо те, и- гум- ну, те- бе, не спа- си- бо те, бес- со- вест- но- му, мо- ло- де- шеньку в мо- на- шен- ки по- стриг, зе- ле- не- шеньку по- схи- мил ме- ня

В мелодике многих хороводных, особенно лирических, ясно обозначается нисходящая направленность («Во поле береза»).

Ритмика скорых хороводных отличается большим разнообразием. Достаточно напомнить, что наряду с простейшими видами двухдольности в хороводных напевах нередки разнообразно составленные нечетные размеры $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$, величаво-торжественный поступь в рамках размеров $\frac{6}{4}$ и $\frac{3}{2}$, свободное расположение центов, влекущее в записи смену тактовых обозначений.

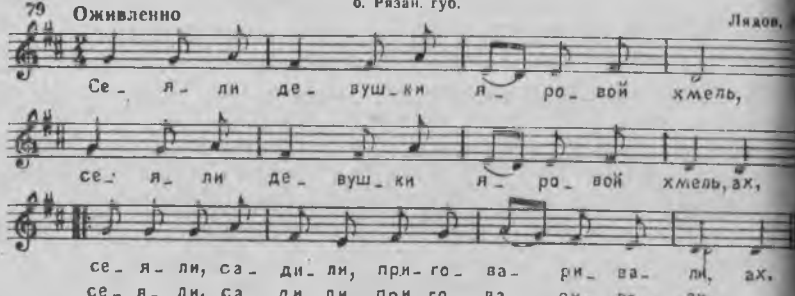
Существенное значение для скорых хороводных и плясовых песен имеют характерные ритмические обороты, во многом определяющие особенности русского плясового шага, хороводной припляски — сочетание основной ритмической доли напева с

же дроблением:  . Приведем

формулы русской припляски отчетливо различаются и в ритмической структуре хороводно-плясовых напевов, и в самой мелодической поступи. Первый вид плясового шага легко уловить в хороводном напеве «Сеяли девушки яровой хмель»:

СЕЯЛИ ДЕВУШКИ ЯРОВОЙ ХМЕЛЬ

79 Оживленно б. Рязан. губ. Лядов.



Второй вид припляски с выразительной акцентировкой ритмически ускоренных слогов отчетливо намечается в донском варианте напева «Перевоз Дуня держала»:

ПЕРЕВОЗ ДУНЯ ДЕРЖАЛА

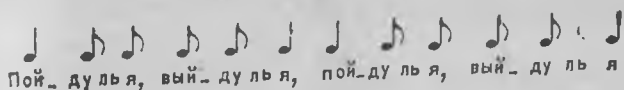
80 Оживленно Зап. А. Листопадова



Иногда обе ритмические формулы объединяются, образуя качественно новую ритмическую фигуру:



Подобный вид русской припляски характерен для многих популярных песен («Пойду ль я, выйду ль я», «Заиграй, моя во-дичка»):



ПОЙДУ ЛЬ Я, ВЫЙДУ ЛЬ Я

б. Перм. губ.

Лядов, 103

я1 Быстро



1. Пой- ду ль я, вый- ду ль я, да пой- ду ль я, вый- ду ль я, да
2. Со- рвуль я, выр- вуль я, да со- рвуль я, выр- вуль я, да



во до-ль во до- ли- нуш- ку, да во до-ль во ши- ро- ку- ю.
сви- но- гра- да я- го- ду, да сви- но- гра- да спе- лу- ю.

Выше упоминалось, что для стихотворных текстов хороводных песен особенно типичны семислоговые строчки с главным акцентом на последнем, ритмически затянутом слогом («Как у наших у роду стоял девок хоровод»). В плясовых песнях нередко можно встретить восьмислоговые строчки, изложенные равными длительностями (см. примеры 150, 151). В особенности типичны с таким ритмом одиннадцатислоговые строчки:

ПРИ ДОЛИНУШКЕ КАЛИНУШКА

я2 Скоро

Львов—Прач, 69



1. При до- ли- нуш- ке ка- ли- нуш- ка сто- ит,
2. По тро- пи- нок- ке де- ти- нуш- ка бе- жит,



Под ка- ли- нуш- кой тро- пи- нуш- ка сто- ит.
Ай, де- ти- на, в да- лои да мо- ло- дец!

Изменение ритмического масштаба — также одна из отличительных особенностей хороводно-плясовых песен. В таких напевных степенный, неторопливый шаг сменяется в «ответном» предложении ускорением декламации вдвое:

ПОД ДУБРОВОЙ ЛЕН ЗЕЛЕНЫЙ

б. Сибир. губ.

Ляпунов, 6

83 Подвижно ♩ = 72



1. Под дуб- ро- вой, под дуб- ро- вой,
2. Се- ю, ве- ю, се- ю, ве- ю,

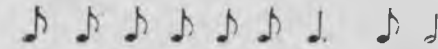


под дуб- ро- вой лен зе- ле- ный, под дуб- ро- вой лен зе- ле- ный.
се- ю, ве- ю, рас- се- ва- ю, се- ю, ве- ю, рас- се- ва- ю...

В хороводной «Как по морю» из сборника Балакирева первые песенные фразы построены на излюбленном во многих песнях приеме замедления каждого второго слова вдвое с мягким и плавным распевом некоторых слогов, расцвечиванием их внутренними попевками:



Как по мо-рю, как по мо-рю,



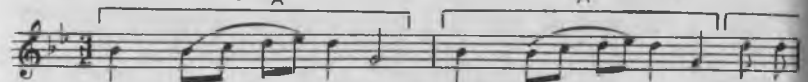
Как по мо-рю, мо-рю си- не-му (2 раза)

Отличительная особенность многочисленных вариантов этой песни — яркий контраст плавного, неторопливого распева начальных песенных фраз и в два раза более скорого, четкого движения обеих песенных фраз «ответного» предложения:

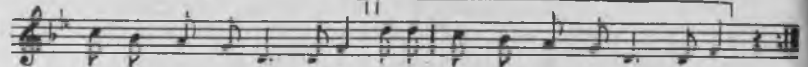
КАК ПО МОРЮ

84 Не слишком скоро

Балакирев, 3



1. Как по мо-рю, как по мо-рю, как по
2. Плы-ла ле-бедь,плы-ла ле-бедь,плыла



мо-рю, мо-рю си- не-му, как по мо-рю, мо-рю си- не-му.
ле-бедь сле- бе- дя- та-ми,плыла ле-бедь сле- бе- дя- та-ми.

Острый ритмический контраст возникает здесь благодаря перемене плавных внутрислоговых попевок, мягко расцвечивающих «долгие слоги» начального предложения, и последующей

литическому «сжатию» обоих заключительных стихов песенной строфы. Описанная музыкально-ритмическая форма присуща всем вариантам этой лирической песни о белой лебедушке, растерзанной хищным соколом, и гордой непокорной девушке, не желавшей склониться перед молодцем в унижительном для ее человеческого достоинства поклоне.

Сходная музыкальная форма встречается и в некоторых других хороводных песнях: «Во лугах», «Ай, во поле липенька».

Для стихотворной строфы упомянутых песен характерно сопоставление коротких и длинных строчек. Если же прием ускорения диминуции применяется в песнях с равными стиховыми строчками, то все ответное предложение укорачивается вдвое. В живом исполнении оно скандируется в виде быстрой скороговорки, ярко контрастирующей с плавным распевом первого предложения («Веселая голова», «Капитанская дочь», «По улице мостовой»):

ПО УЛИЦЕ МОСТОВОЙ

Львов—Прач, 101

♩ Умеренно

1. По ули-це мо-сто-вой
шла де-вуш-ка за во-дой, шла де-
вуш-ка за во-дой, за хо-лод-ной клю-че-вой.

Велика художественная ценность хороводных и плясовых песен. Примечательно, что в более позднее время расширяется и бытовое применение хороводных песен. Под их напевы шагают в XVIII и XIX веках бурлаки, передвигая против течения грузные баржи. С образованием при Петре I постоянной русской армии многие хороводные выполняют роль строевых походных («И на камушке сажу», «Уж ты, зимушка зима»).

Широко используются хороводные и плясовые и в русской классической музыке. В «Русалке» Даргомыжского «заплетают» и «расплетают» плетень, пляшут, отведав свеже сваренного пива («Ай, на горе мы пиво варили»). У Римского-Корсакова в «Майской ночи» и «Снегурочке» показан древнеславянский хоровод «А мы просо сеяли», в «Снегурочке» — поэтичная «Липенька». Многие напевы хороводных и плясовых стали темами симфонических произведений русской музыки, например, в увертюрах Балакирева и Римского-Корсакова, в финале Четвертой симфонии Чайковского.

Глава VI

ТРУДОВЫЕ ПРИПЕВКИ И ПЕСНИ

Говоря о богатстве песнетворчества русского народа, Н. Гоголь на первое место выдвинул песни, исполняемые в процессе того или иного труда: «Покажите мне народ, у которого бы было много песен. Наша Украина звенит песнями. По Волге, от верхов до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурные песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, и как грибы вырастают города»¹.

Живые зарисовки картин труда можно встретить в песнях весьма различных жанров: обрядовых, хороводно-игровых, плясовых и лирических. К сенокосу и жатве были приурочены особые виды календарных песен; сельским работам сопутствовало исполнение весьма различных по содержанию лирических песен. Особое место занимали разнообразные по своему интонационному содержанию припевки-возгласы и мелодические более развитые непосредственно исполняемые в процессе тяжелого артельного труда: передвижение тяжестей, забивание свай при построении плотин и мостов, перетаскивание речных судов «волоком» и снятие их с мели. Отличительная особенность музыкально-ритмического строя этих песен заключалась в органической связи трудовыми движениями, дружными ритмически согласованными физическими усилиями работающей группы (артели).

Трудовые припевки и песни возникли в глубокой древности еще в доклассовом обществе. Об этом можно судить на основании знакомства с трудовыми сигнальными выкриками и песнями аборигенов Австралии, Африки и Америки, живущих в условиях близких к первобытным². Несомненно, трудовые припевки возникли и в быту первобытных земледельцев, где они сопровождали такие виды тяжелых работ, как валка леса и выкорчевывание пней при расчистке под пашню нового лесного участка. Позднее в Киевской Руси в связи со строительством больших городских зданий, крепостей, монастырей и храмов, сооружением мельниц, плотин и мостов широкое развитие получили артельные виды труда плотников, лесорубов и лесосплавщиков.

С постепенным развитием экономики страны в XVII веке возникает новый вид речного промысла: тяга судна бечевой. Особое широкое развитие получает труд бурлаков, влекущих по течению тяжелые баржи, в конце XVIII и во второй половине XIX века. В передвижении груженых судов по большим руслам

¹ Гоголь Н. Собр. соч., в 6-ти т., т. 6. М., 1953, с. 114.

² См. об этом: Бюхер К. Работа и ритм. Спб., 1899.

...ам, снятии их с мелей участвовали сотни тысяч сезонных ра-
 бурлаков. Песни, исполняемые артелями бурлаков, шагаю-
 и лямочной упряжке, получили название бурлацких лямоч-
 песни. Типичный образец «шаговой» песни такого рода — «Эй,
 » из сборника Балакирева. Вот как описывали очевидцы
 бурлацкой артели: «Бурлаки идут в ногу, навалившись
 на лямку. Чтобы не кряхтеть от изнеможения, не дремать
 спотыкаться от усталости, они бодрят друг друга понука-
 ниями, и ...развлекаются песнями»³.

Трудовые припевки и песни имели ясно выраженное практи-
 ческое значение. Они служили средством согласования группы
 работающих (артели) в определенные моменты дружных одно-
 мименных усилий, помогали установлению строго размеренного
 ритма.

Командные возгласы. Простейший способ организации совмест-
 ных трудовых усилий, своего рода энергетический импульс, за-
 ключился в установлении четкого ритма посредством словесной
 команды одного из членов рабочей артели: «Раз, два — взяли!»,
 «Один, два — двинули!» В наши дни на городских стройках такая
 команда нередко представляет ритмически размеренный выкрик
 (интонирование); в артелях строителей и лесорубов она обычно
 певно интонируется:

РАЗ-ДВА, ВЗЯЛИ

№ 5 Энергично $\text{♩} = 90$ Кабинет нар. музыки МГК

Один Хор Один Хор

Раз - два, взя- ли! Е- ще, друж- но!

Один Хор Один Хор

Раз - два, силь- но! Друж- но, дви- ну- ли!

Один Хор

Силь- но, дру- жно! Раз- н!

ТРУДОВАЯ ПРИПЕВКА

№ 6 С силой $\text{♩} = 76$ Киров. обл. Зап. П. Истомина

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

- нем! Вот е- ще! Е- ще! Ой, е- ще!

³ Небольсин П. Отчет о путешествии в Оренбургский и Астраханский
 — «Вестник императорского русского географического общества». Спб.,
 1872, ч. 4, кн. 1—2, с. 103.

К команде присоединялась вся артель, хором подхватывая заключительный акцентный возглас — сигнал к выполнению трудового усилия. Отвечая на команду одновременным дружным «силовым рывком», группа работающих выкрикивала традиционные возгласы: «Взяли», «Двинули», «Ух», «Ухнем!».

В основе большинства команд-возгласов лежит чаще всего повелительная квартовая интонация. Ритмически акцентирован верхний звук квартового хода в момент хорового подхвата. Характерно при этом использование синкопированного ритма (см. пример 86 а).

Словесное варьирование команды («Ой, разик, взяли!», «Еще разик взяли», «Сильно двинули») ведет к интонационному обогащению командного выкрика. Иногда увеличение количества слогов в командном запеве приводит к ритмическому дроблению, иногда — к опеванию нижнего звука секундовыми сопряжениями. Так в процессе труда рождается иной раз столь типичная для русской песни квартовая трихордная попевка⁴ (см. пример 21 а).

В дружных хорошо сработавшихся артелях бурлаков, лесорубов, грузчиков из простейших сигнальных возгласов постепенно формировались более развитые трудовые припевки с богатыми ритмическими запевками и развитым многоголосием:

УДАЛЕНЬКИЕ, ДАВАЙ!

87 Баннин, 54

The musical score is written on four staves. The first staff has the tempo marking '87' and the lyrics 'Один' and 'Все'. The second staff has the lyrics 'У да леньки е, да-вай ра-зо оч ком' with 'Один' written above. The third staff has the lyrics 'е ой, ой, ой, да е-ще! Вот о-' with 'Все' written above. The fourth staff has the lyrics '- пять мы взя-ли е-е, ой, ой, е-ще!'.

В командных возгласах словесный текст часто складывался из энергичных возгласов запевалы, ободрительных восклицаний, завершаясь хоровым сигналом к совершению совместного усилия. Позднее возникают короткие двуступенчатые разнообразного содержания. Припевки превращаются в строфическую песню, в которой

⁴ По наблюдениям А. Баннина. См. предисловие к сборнику «Трудовые артельные песни и припевки», М., 1971.

Основные строфы располагаются чаще всего в произвольной последовательности.

Наиболее интересны строфы, в которых отражен характер той или иной работы, а также тяжелые условия труда и жизни плотников, бурлаков и лесорубов. Многие тексты отличаются социальной остротой, в них не только жалобы на голод и холод, но также ненависть и презрение в адрес хозяев-купцов и судовой администрации.

«Дубинушка» — одна из широко известных русских трудовых песен. Исследования показали, что первоначально она возникла в песнях труда лесорубов. Традиционный припев этой песни «Ухни, дубинушка, ухни» был обращен к дереву, которое рубится. (буквальный смысл его: «упади, повались, дуб-дерево»):

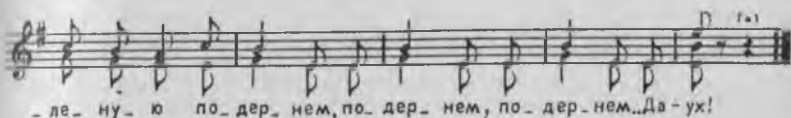
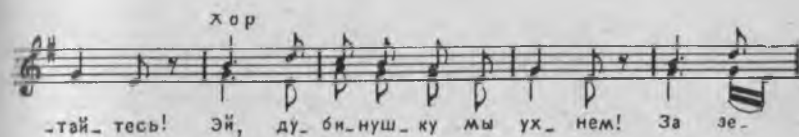
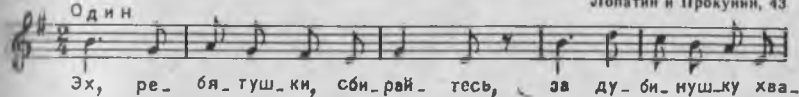
ДУБИНУШКА

б. Тамб. губ.

вн Довольно медленно

Один

Лопатин и Прокунин, 43



Основное тематическое зерно «Дубинушки» в объеме квинты складывается из традиционных терцовых и квартовых попевок. По существу вся песенная строфа вытекает из варьирования национальной песенной фразы. Расширение звукового объема второй песенной фразы явно подголосочного происхождения. Заключительная часть припева «подернем, подернем» построена на вычленинии характерного квинтового возгласа и многократном его повторении. Энергичный возглас «да ух» завершает строфу (иногда он кончается на высоту неопределенном звуке).

Трудовая песня «Дубинушка» записана собирателями в различных мелодических вариантах. Иногда она излагается в мажоре и носит более светлый характер.

Лямочные песни — особая разновидность бурлацкого фольклора, исполнявшегося артелями бурлаков, передвигавших груженую баржу «под шаг». «Эти песни поют бурлаки, когда тащат лямку,

под ногу скорым или медленным темпом, смотря по потребностям ходьбы. Лямочная песня у волжских бурлаков еще называется приговор, потому что она как бы приговаривается лад под ногу», — писал поэт Н. Щербина, записывавший в 1890 году бурлацкие песни вместе с Балакиревым⁵. Типичные лямочные песни — «Эй, ухнем» и «Матушка Волга, широка и долга» (сборника Лядова).

Уже тогда было замечено, что бурлаки шагали в своей «лямошной упряжке» под пение не только специальных бурлацких песен, но также самых разнообразных шуточных плясовых, хороводных, даже протяжных («Что во кузнице», «Заиграй, моя лынка»). Иногда в привычные слова лирических и хороводных песен («Как пошли наши подружки», «Как у нашей у соседки «Не будьте меня молоду») прибавлялся специфический припев бурлаков и гребцов «Ходом-водом, идем ходом-водом»⁶:

КАК ПОШЛИ НАШИ ПОДРУЖКИ

Горьк. обл.

89 Оживленно $\text{♩} = 108$ Банин, 129

1. Как пошли наши подружки в лес за ягодами
 — дам за хрушками. Ходом-водом, идем ходом-водом...
 и дети ходом-водом, идем ходом-водом...

Собрание и обработка трудовых припевок и песен начались в 60-х годах прошлого века (записи М. Балакирева, Ю. Мельникова, Н. Лопатина и В. Прокунина, Е. Линева). Разные варианты напева «Дубинушки» широко использовались создателями революционных песен.

Мелодия бурлацкой песни «Эй, ухнем» (впервые обработанная Балакиревым) звучит в медленном вступлении симфонического

⁵ Цит. по статье: Гиппиус Е. М. Балакирев — собиратель русских народных песен. (Очерк первый). — «Советская музыка», 1953, № 4, с. 71.

⁶ См.: Банин А. Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971, № 4, 57, 58, 59.

«Стенька Разин» Глазунова. В 1905 году Глазунов создал инструментальную обработку этой песни для хора с оркестром, а Римский-Корсаков — симфоническую обработку «Дубинушки». Большой художественный интерес представляет также обработка Римского-Корсакова песни гребцов «Во всю-то ночь темную». Строевские собиратели (В. Харьков, А. Банин, Ф. Истомина) детально обследовали песенный быт лесорубов и плотогонов, сплавлявших лес по притокам Волги, Камы и некоторых сибирских рек. Они сделали многие десятки ценнейших записей трудовых песен и былины.

Глава VII

ЭПИЧЕСКИЕ ПЕСНИ И СКАЗЫ. БЫЛИНЫ

В устном творчестве многих народов особо выделяются героические повествования о далеком историческом прошлом, действующими лицами которых обычно являются герои, носители типичных особенностей характера народа. В сокровищницу мировой литературы вошли древнегреческие поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея», скандинавские саги, немецкая «Песня о нибелунгах», французская «Песня о Роланде», карельская «Калевала», многовековые русские былины, украинские думы, армянский эпос «Манас Сасунский», киргизский эпос «Манас» и многое другое. На протяжении многих веков русские народные певцы сохраняли в своей памяти неписаную историю своей родины, запечатленную в эпических сказах и песнях. Справедливо говорил Горький, что «русская песня — русская история» и что героический эпос стал «вместилищем знаний народа о себе и требованиях к себе самому... ибо народ, создавая эпическую личность, делал ее всей мощью коллективной психики...»¹.

В русском богатырском эпосе, былинах Киевской Руси своеобразно отражены события времен расцвета Киевского государства X—XI веках, последующая борьба древних восточных славян со степными кочевниками-половцами (XI—XII века) и монгольским нашествием в XIII—XIV веках. Идея защиты родины, борьба за единство русской земли лежит в основе содержания лучших былин и объединяет отдельные героические сказания в монументальный цикл. Горячей любовью к родине и ее природе проникнут эпический былинный зачин, повествующий о необъятном просторе и широком раздолье родной земли, ее морях и реках; это

¹ Горький М. О литературе, с. 18, 48.

своеобразное «присловье» предваряет многие былины, различные по содержанию:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота Океан-море,
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты днепровские.

Сказители. Эпические сказы исполнялись высокоодаренными певцами-сказителями. Об одном из них — вещем Бояне, жившем в XI веке, упоминается в известном памятнике древнерусской письменности «Слове о полку Игореве». Наследниками этой традиции в позднейшее время были сказители русского Севера, сохранившие в своей памяти не только повествования о временах древней Киевской Руси и Новгороде Великом, но и самобытные напевы, которыми эти сказы пелись. Хороший сказитель обладал прекрасной памятью, даром поэтической импровизации, певческим голосом и музыкальностью, а нередко также и актерским мастерством, проявляющимся в жестикуляции и мимике.

Уменьше сказывать былины требует не только особой одаренности, но кроме того и специальной выучки, как бы «школы». В прежнее время искусство былинного сказа нередко передавалось от отца к сыну, от деда к внуку. Известная семья Рябининых дала в XIX и XX веках ряд замечательных сказителей по поколениям: четырех-пяти поколений. Даровитыми сказителями были мать и дед известной советской сказительницы М. Крюковой, сочинявшей в середине 30-х годов эпические сказы на современные темы.

Народное название северной былины — старина. Былинны напевы не закреплены за определенными текстами. Это типовые напевы-формулы. Каждый сказитель поет все известные ему былины с двумя-тремя излюбленными напевами.

Северные былинные напевы — это величавые размеренные сказы, непосредственно связанные с живыми речевыми интонациями, а также с ритмом былинного стиха. Большинство напевов отличается небольшим звуковым объемом (от кварты до сексты), в них преобладает напевно-декламационный склад. Северный былинный напев чаще всего соответствует одной строчке текста (отсюда его название «однострочный»). Такой короткий напев многократно повторяется с небольшими интонационными изменениями (напомним, что в среднем количество стихов северных былин достигает двухсот-трехсот, а нередко и шестисот):

ДОБРЫНЯ И АЛЕША
Печора

Красовская, 32

90 Плавно, певуче $\text{♩} = 126$

Ай, во слав-но- (ё)-мы во го-ро-де, во

Ки - е - ве, да у ла - ско - ва у
кня - зя, да у В(ы) - ла - ди - ми - ра,
за - во - ди - ло - се у них (ы) се - го - ды - ня по - че - стен пир...

Если сказитель не обладает ощущением живой речевой интонации, свойственным хорошему актеру (как это было у знаменитых отца и сына Т. и И. Рябиных, а также у М. Кривополенова и И. Федосовой), то звучание былины становится монотонным.

В некоторых былинных напевах декламационное начало сочетается с рельефным мелодическим рисунком. При этом развитая песенная строфа охватывает уже не одну, но две-три (иногда и более) стиховые строчки, как, например, в типовом напеве сказителей Рябиных:

ВОЛЬГА И МИКУЛА
Напев сказителя И. Т. Рябинина

91 Медленно (♩ = 52)

Зап. А. Аренского

Жил Свя - то - слав де - вя - но - сто лет,
жил Свя - то - слав да пе - ре - ста - вил - ся;
ос - та - ва - лось у не - го да ча - до ми - ло - е,
мо - ло - дой Воль - га да Свя - то - слав - го - вич.

Стиховой склад былин своеобразен. Количество слогов в каждой строке неодинаково: от девяти до шестнадцати; три главных логических ударения ярко подчеркиваются в исполнении путем инцентровки или же музыкально-ритмического растягивания:

На чест-нóm пи-ру Вла-дй-мир стал по-хå-жи-вать:
«Ай же вы мо-и да кня-зи, бо-я-ре,
Силь-ны русс-ки-е мо-гý-чи-е бо-гá-ты-ри...

Первый ударный слог каждой стиховой строки обычно пред-
 рьяется двумя неударными слогами, образуя в напеве затакт.
 самым последним акцентным слогом следуют два мягких не-
 центных (дактилическое окончание); в напеве один из этих за-
 чительных слогов, а иногда все три, подчеркивают ритмиче-
 растягиванием (иногда и распеванием), и это создает впечатле-
 величавости:

ИЛЬЯ МУРОМЕЦ И СОКОЛЬНИК

Пещера

Красовская, 43

92 С воодушевлением

Ай, да не близко от го-ро-да, не да-ле-ко же,
 Не да-ле-ко от Ки-е-ва, за две-над-цать-то верст,
 Там жи-ли на за-ста-ве бо-га-ты-ри,
 Ка-ра-у-ли-ли хра-ни-ли столь-ный Ки-е-в(ы) град...

Скоморошины — особая группа русских эпических сказов ш-
 точного, комедийного характера. В некоторых из них скоморо-
 выступают в качестве действующих лиц («Вавила и скоморох»,
 «Про гостя Терентьища»); такие повествования остались по-ви-
 тому от скоморошьего репертуара. Стихотворные строчки ском-
 рошьих сказов короче, чем в старинах. Исполняются они в бо-
 скором темпе. Одни напевы представляют собой речитативный
 скороговорку, другие по своему ритму близки плясовым песням

ДОБРЫНЯ ЧУДЬ ПСКОРИЛ

Сб. Кириш Данилова, с. 110

93 Умеренно быстро

1. В столь-ном го-ро-де во Ки-е-ве,
 2. Что у лас-ко-ва, су-дья, кня-зя Вла-ди-ми-ра,
 3. Бы-ло пи-ро-ва-ни-е по-чест-ной пир-
 4. Бы-ло сто-ло-ва-ни-е по-чест-ной стол,



Южнорусские былины. В среднерусских местностях, на юге (Воронежская, Орловская, Ставропольская, Ростовская области) Поволжье былины чаще пелись хором, точнее группами певцов-дядеров. Еще и теперь собиратели нередко находят былины в такой среде. Напевы южнорусских былин отличаются мелодической широтой, развитой песенной формой. Поскольку они поются хором, их словам не свойственна стихотворная импровизационность.

Прекрасной мелодией орловской былины о прощании богатыря Добрыни Никитича с матерью и сборах в поход («То не белая переза к земле клонится») начинается известное произведение Балакирева «Увертюра на три русские темы»:

ПРО ДОБРЫНЮ

б. Орлов. губ.

Р.-Корсаков, 6

94 Певуче, не спеша

1. То не бе-ла-я бе-ре-за к зем-ле
 2. То сын пе-ред ма-терь-ю пре-кло-
 3. Про-сит он ве-ли-ко-го бла-го-сло-

кло-нит-ся, не шел-ко-ва-
 -ня-ет-ся. Кла-нял-ся Доб-
 -ве-ни-я: «Ты бла-го-сло-

-я тра-ва при-кло-ня-ет-ся.
 -ры-нош-ка род-ной ма-туш-ке,
 -ви ме-ня, род-на ма-туш-ка...»

Для напева этой былины характерна ясная мелодическая оформленность, мягкая пластичность движения. В то же время напев сохраняет строгость эпического стиля благодаря своему декламационному складу, органической связи со стихотворным положением. Своеобразие его мелодии определяется ладовой природой: в основе первого предложения речитативного характера лежит диатонический мажорный оборот в объеме квинты; плавное

ложения связано с бесполутоновым складом, на короткий момент мажор сменяется параллельным минором, завершается нисходящей квартовой интонацией с остановкой на квинтовом ладу.

Ритмический рисунок второго предложения основан на чередовании долгого и короткого времени (безотносительно к словесным ударениям).

Широта развертывания вместе с мягким, просветленным звучанием бесполутоновой мелодики создает впечатление эпической личавости, богатырской мощи.

Привольная плавность распева характерна и для нижегородской былины о Добрыне Никитиче, его странствиях и подвигах. Отдельные слоги этого задушевного напева раскрываются выразительными внутрислоговыми попевками. Звуковой объем выходит за пределы октавы:

ДОБРЫНЯ НИКИТИЧ
б. Нижегород. губ. Лядов, 119

95 Умеренно

1. Как во да_ ле_ че, да_ ле_ че во чи_

2. А е_ ще то_ го по_ даль_ ше во раз_

3. Со_ би_ ра_ ло_ ся тут ста_ дич_ ко зве_

_ стом по_ ле, а е_ ще то_ го по_

_ доль_ н_ це, со_ би_ ра_ ло_ ся тут

_ ри_ но_ е, а зве_ ри_ но_ е_ то

_ даль_ ше во раз_ до_ лье_ це.

ста_ дич_ ко зве_ ри_ но_ е,

_ ста_ дич_ ко се_ рых вол_ ков.

Записи былин. Старейший источник наших сведений о былинах и других эпических песнях — рукопись середины XVIII века, составленная неизвестными авторами Западной Сибири. Условно она называется сборником Кирши Данилова (имя это упомянуто в двух песнях).

Сборник Кирши Данилова — ценнейшее собрание былин и исторических песен. В нем содержится свыше семидесяти записей эпических песен с напевами и несколько плясовых. Напевы представлены одногласно, без обработки и, к сожалению, без подтек

ВЫСОТА ЛИ ВЫСОТА

Умеренно быстро

Сб. Кирши Данилова, с. 47

Вы_со_та ли, вы_со_та под_не_бе_сна_я,
 Глу_бо_та, глу_бо_та о_ке_ян мо_ре.
 Ши_ро_ко раз_до_лье по всей зем_ле,
 Глу_бо_ки о_му_ты дне_про_вски_е...

Интересное исследование В. Беляева «Сборник Кирши Данилова» (М., 1969) представляет опыт реставрации напевов с подпевтовкой.

В 60-х годах прошлого века проводилась обширная работа по поиску и публикации текстов северных былин с описанием мастерства сказителей и сведениями о бытовании эпических песен. Это «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым» (т. 1—4, 1861—1867) и «Онежские былины» А. Гильфердинга (Спб., 1873). По инициативе Гильфердинга несколько наиболее одаренных сказителей прибыли в Петербург, где выступали с пением былин на заседаниях Русского географического общества. На одном из выступлений сказителей был Мусоргский, записавший оба типовых напева семьи Рябининых и один напев Щеголенка.

В 90-х годах большую концертную поездку по многим русским городам совершил И. Рябинин, немного позднее — сказительница М. Кривополенова и знаменитая плакальщица И. Федосова. Рябинин выступил также и за рубежом.

В начале XX века филолог А. Григорьев, обстоятельно изучая былинную традицию Архангельской области, зафиксировал большое количество былинных напевов на фонографе, фольклорист А. Маслов записал эпические песни и сказы Беломорского побережья, А. Листопадов — многоголосные былины донских казаков.

В наше время записью былин занимались многие видные собиратели (А. Астахова, В. Чичеров). В начале 60-х годов участники фольклорной экспе-

² В прошлом веке сборник неоднократно издавался под названием «Древние российские стихотворения Кириши Данилова». Наиболее ценно академическое издание: «Сборник Кириши Данилова», ред. П. Шеффера, СПб., 1901; напевы в нем даны в виде фототипических репродукций.

диции Союза советских композиторов (Д. Балашов, Ю. Красовская) записали печорские былины не в виде коротких отрывков (как это делалось до того времени), а полностью. Записи эти дают возможность реального знакомства с живым исполнением русских северных старин, девять из них были изданы в виде долгоиграющих пластинок.

Напевы отдельных былин интересно использованы в русской классической музыке. Широким распевом орловской былины «И не белая береза» открывается «Увертюра на три русские темы» Балакирева. Оба типовых напева семьи Рябининых послужили Аренскому для его фортепианной фантазии с оркестром, один из них («О Вольге и Микуле») использован в опере «Борис Годунов» Мусоргского в дуэте Варлаама и Мисаила в «Сцене под Кромехми». В опере «Садко» Римского-Корсакова типовой напев из сборника Кирши Данилова «Высота» становится хоровой дружеской песней, а напев Щеголенка «Как во городе было столыи Киевском» служит основой арии Садко «Кабы была у меня золотая казна». Выразительный былинный напев сказительницы А. Бодановой вошел в известный цикл прелюдий Д. Кабалевской (№ 23, фа мажор).

Глава VIII

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ. БАЛЛАДЫ

Эпические повествования более позднего происхождения получили в науке о фольклоре название исторических песен и баллад.

Содержание исторических песен. По сравнению с былинами исторические песни отличаются гораздо более точным отражением тех или иных действительных событий. Столь типичная для былин легендарная фантастика в исторических песнях почти не имеет места. Их словесное изложение короче, характерный для былин прием троекратной повторности для исторических песен не типичен.

Отдельные исторические песни создавались еще в XIII—XIV веках. Однако же значение ведущего жанра историческая песня получает лишь в XVI веке — в период укрепления могучего централизованного русского государства. Как и в былинах, в исторических песнях воплощена идея единства и независимости русской земли, борьба с иноземными захватчиками. Пример тому — многочисленные песни о покорении войсками Ивана IV Казанского царства, о походе Ермака в Сибирь, о борьбе русского ополчения под предводительством Минина и Пожарского против иностранной интервенции в начале XVII века.

С конца XVI и на протяжении XVII—XVIII веков в народных песнях находит свое отражение другая сторона тогдашней исторической действительности: повстанческая борьба трудового народа против крепостников-помещиков и других угнетателей. Во многих песнях такого рода живо очерчены образы предводителей крестьянских восстаний и войн, казачьего круга — вольного казачьего собрания с выбором атаманов и коллективной формой решения очередных вопросов.

Следует иметь в виду, что термин «историческая песня», введенный словесниками-фольклористами для обозначения эпических песен, не определяет их жанровых особенностей. В среднерусских песнях историческая тема претворена в медленных протяжных напевах. На севере историческая песня непосредственно вырастает из былины и точно также называется старинной. Между напевами былины и других нет существенных отличий. Более того — сказители поют иногда старинные исторические песни с теми же напевами-формулами, что и богатырские былины.

Некоторые старинные об исторических событиях трактуются в народе как скоморошины. Они исполняются в быстром темпе с веселыми, ритмически четкими напевами плясового характера (стихотворные строчки таких повествований обычно короче, чем в былинах). Примером может служить запись в сборнике Кирши Данилова старейшей исторической песни о временах татаро-монгольского ига и жестоком наместнике Щелкане Дудентьевиче, его насилиях над русским населением во время сбора дани:

У кого денег нет —
 У того дитя возьмет;
 У кого дитя нет —
 У того жену возьмет;
 У кого жены-то нет —
 Того самого головой возьмет...

Бесчинства ханского приспешника были причиной стихийной расправы тверских мужиков со Щелканом. В песне отражен подлинный исторический факт крестьянского восстания в 1327 году в Твери, во время которого был убит сборщик дани Щелкан. Песни такого рода внушали народу уверенность в своих силах, призывали к борьбе против насилия и произвола.

Энергичный, задорный, проникнутый удалью напев сказа о Щелкане Дудентьевиче, является типичной скоморошиной:

ЩЕЛКАН ДУДЕНТЬЕВИЧ

97 Умеренно быстро

Сб. Кирши Данилова, с. 65

А и де_ я_ ло_ ся в ор_ де,
 пе_ ре_ де_ я_ лось в большой, на сту_ ле зо_ ло_ те

на ры- том бар-ха- те на чер-ча- той кат- ке,
 си- дит тут царь Аз- век, Аз- век Таа- ру- ло- вич.
 Су- ды рас-су- жи- ва- ет, По бри- тымтему- сам,
 Иря- ды раз-ря- жи- ва- ет, По та- тарским го- ло- вам...
 Ка- стьлем раз-ма- хи- ва- ет.

Напевы эпических сказов, записанные от северных сказителей, величаво-торжественные. И по своей поэтике, и по особенностям музыкального интонирования они близки былинам, как например старина «Грозный царь Иван Васильевич», записанная от сказителя Заонежья, отличающаяся сосредоточенным, суровым эмоциональным тоном. Звуковой объем каждого предложения ограничен четвертью; второе предложение (повторенное дважды) служит как бы «ответом». Характер неторопливого раздумчивого сказа, присущий многим былинам, сочетается в этом песенном повествовании с большой мелодической выразительностью. Главные акценты стиха подчеркнуты ритмическими долготами — растягивание

ГРОЗНЫЙ ЦАРЬ ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ

98 Неторопливо Заонежье Истомин и Дютин, с. 46

1. Гроз- ной царь И- ван Ва- силь- е- вич,
 2. Сто- я- ло вой- ско под Ка- зань го- ро- дом,
 4. «Ай же гроз- ный царь И- ван Ва- силь- е- вич,
 под- вел- то он вой- ско под Ка- зань го- род,
 не мно- го, не ма- ло, ров- но семь го- дов.
 под- ко- па- ем под- ко- пы глу- бо- ки- е,
 3. Спро- го- ворит пу- шь- карь та- ко- во сло- во:
 5. Под э- ти сте- ны го- ро- до- вы- е!

Там, где традиция былинного сказа не сохранилась, исторические песни пелись в широкой песенной манере в умеренном или медленном движении. Как и сходные по мелодике лирические песни, исторические повествования именовались «протяжными», «проголосными» или «долгими» песнями.

В Кировской области (как и в других местах) песня о взятии Казани представляет собой неторопливое повествование о далекой зарнице. Оно предваряется своего рода «присловьем», обращенным к слушателям в обстановке традиционного застолья или гуляния:

Уж вы, гости мои, да гости званые!
 Посидите, гости, у меня, да побеседуйте! (2 раза)
 Я вам песенку, гости, спою, да побасенку, гости, скажу (2 раза)
 Про царя грозна Ивана, про Васильевича (2 раза).

Приведенное повествование о взятии Казани посредством подвига и порохового взрыва крепостных стен представляет собой широкую лирико-эпическую хоровую песню с выразительными интонациями отдельных слогов. Этот прием в немалой степени способствует плавности и ровности мелодического изложения:

Медленно ♩ = 56

УЖ ВЫ ГОСТИ МОИ

Песни Кировской обл., 57

1. Уж вы го- сти мо- и, да го- сти
 зва- ны- е! По- го-
 сти- те, го- сти, у ме- ня, да по- бе-
 се- дуй- те. 2. По- си- ди- те, го- сти, у ме-
 ня, да по- бе- се- дуй- те! Я вам
 пе- сен- ку, го- сти, спо- ю, да по- ба- сен- ку.

Песни о Ермаке. Многие исторические песни XVI—XVII веков (как и более поздние) сложены в казачьей среде. В них рассказывается о конфликтах между казацкой вольницей и царской властью (песни о самовольном захвате казаками крепости Азов, расправах с царскими посланцами и воеводами). Один из любимых героев русского исторического эпоса — казачий атаман Ермак Тимофеевич. Именно в песнях о Ермаке впервые появляется образ

народного героя, воплотившего в своих смелых деяниях заветные думы и чаяния широких народных масс. В них впервые воссоздается картина казачьего самоуправления. Собравшись во единый круг, казаки выбирают себе атамана, намечают маршруты дальнейших походов.

По своему мелодическому складу песни о походах Ермака широкие распевные хоровые песни медленного темпа об удачной молодецкой. В Поволжье и на Дону они сохранились до наших дней.

О ЕРМАКЕ ТИМОФЕЕВИЧЕ

б. Нижегород. губ.

Зап. И. Некрасова

100 Умеренно

Как во да- ле че, да-
 - ле че, во чи- стом по- ле, со- хо- ди- лись,
 со- ез- жа- лись, до- бры мо- лод- цы.
 Со- хо- ди- лись, со- ез- жа- лись, до- бры
 мо- лод- цы, со- хо- ди- лись,
 со- ез- жа- лись, ду- му ду- ма- ли.

Песни о Разине развивают тему народной борьбы против крепостнического гнета. Разин — любимый народный герой русского песенного фольклора; во многих песнях он выступает мстителем за многовековое угнетение («Люду бедному он защитничек, ой дилутый недруг всем насильникам»). В некоторых песнях воссоздаются картины расправы разинцев с крепостниками-помещиками, воеводами, «губернаторами» и другими представителями самодержавной власти, например, в песне о взятии Астрахани «Что на матушке на Волге» (из сборника В. Трутовского):

...Что метался Стенька Разин на угольную на башню,
 Со великого раскату воеводу долой сбросил...

В напеве песни о взятии Астрахани слышны суровые, энергичные интонации. Могучая хоровая песня воссоздает образ разинской флотилии. Что-то зачернелось, забелелось и покраснелось и

Подте: это легкие струги разинцев под тонкими белыми парусами, и покраснелись их алые кафтаны. Атаман обращается к «вольному казачьему собранью» с указанием грести проворнее, чтобы пройти мимо Казани незаметно. На сторожевых башнях замечают флотилию и открывают пальбу. Но Разин смеется, ему не страшны ядра и пули:

...И вы пороху не теряйте и снарядов не ломайте,
 Меня пулечка не тронет, меня ядрышко не возьмет...

Один из замечательных вариантов этой песни записан в Предуралье (хоровая обработка А. Кастальского).

КАК У НАС БЫЛО НА ВОЛГЕ

6. Уфим. губ. Пальчиков, 41

101 **Медленно** **Запев**

1. Как у нас бы ло на Вол ге,
 2. Не бе лым то за бе ле лось,
 3. За чер не ло ся на Вол ге,
 4. За крас не ли ся на Вол ге,

Все

1. Не чер ным то за чер не лось,
 2. Не крас ным то за крас не ло,

3. Стень ки Ра зи на соб рань е.
 4. Стень ки воль ны е стру жоч ки.

Наряду с героическими песнями о Разине народ сложил о нем немало раздумчивых, грустных песен. В них рассказывается о горестных переживаниях раненого атамана, о его недобрых предчувствиях и вещем сне («Ой, не вечер то ли не вечер»).

Наиболее широкое распространение в более позднее время получила мужественная песня разинцев «Ты взойди, взойди, солнце красное», а также песня о «сынке» Разина и астраханском воеводе (губернаторе).

«Ты взойди, взойди, солнце красное» (иногда — «Ты возмой, возмой, туча грозная») — песня о трудной судьбе повстанцев после разгрома разинского движения. Иззябшие, голодные, они скрываются от преследования карательных отрядов. Их обращение к солнцу красному с просьбой обогреть «людей бедных, беглых, беспаспортных» носит иносказательный смысл (когда же, наконец, взойдет для народа заря новой, лучшей жизни?).

Песня о «сынке» Разина и астраханском воеводе утверждает идею неизбежности в недалеком будущем новой крестьянской войны. В песне говорится о столкновении молодца, именующего се-

бя сыном Разина, с астраханским губернатором — представителем самодержавно-помещичьей власти. В Астрахани появляется неизвестный удалец. Своей гордой, независимой манерой держаться он бросает вызов тогдашним порядкам, не оказывает почтения представителям власти, ни именитым горожанам. Губернатор (воевода) приказывает схватить молодца. На допросе молодой ведет себя вызывающе смело, угрожая губернатору расправой.

Разнообразные варианты песни о сынке Разина — типичные образцы молодецких удалых песен энергичного, мужественного характера. В приводимом распеве Ульяновской области сочетаются черты сказа и широкой протяжной песни. Сольный запев исполняется ритмически свободно, «говорком», в довольно быстром темпе. Со вступлением подголосков темп замедляется почти вдвое, мелодическое движение приобретает плавность и широту. Ладоподобные устойчивости песни подвижны, и это еще более способствует внутренней динамичности мелодического развития:

ШЕЛ ОН ГОРОДОМ АСТРАХАНЬЮ

Ульянов. обл.

102 Говорком $\text{♩} = 96$

Зап. М. Енговатовой и Г. Сахаровой

Один

1. Шел он го-ро-дом Стра-ха-нью, шел у-да-лый
2. Чей не-зна-мый, не-зна-ко-мый, не-из-ве-стный,

Широко

мо... мо-ло-дец, да чей... чей не-зна-мый,
чей та-кой, да в но... но-вом бар-ха-

толь-ко не зна-ко-мый, не... не-из-ве-стен,
-тном да он ха-ла-те, на... на рас-па-шку

Говорком

чей он та-кой? 3. В но-вом бар-кат-ном ха-ла-те на рас-
он н-дет.

Широко $\text{♩} = 60$

- паш-шку он н-дет, да свой... свой пер-сид-ский



Песни о столкновении разинского «сынка» с астраханским губернатором отражали уверенность народа в появлении нового героя, которому суждено будет возглавить новое восстание. В некоторых вариантах этой песни добрый молодец, которого допрашивает астраханский губернатор, называет себя Емельяном Пугачевым:

...А он им на то молвил:
«Я не царь и не царский сынок,
Я родом — Емельян Пугач.
Много вешал я господ и князей,
По России вешал я неправедных судей.

Патриотические песни. С формированием во времена Петра I постоянной русской армии много исторических песен складывается солдатами и казаками — непосредственными участниками событий. Создаются песни о Северной войне, о Полтавской победе, о славных суворовских походах. Наряду с песнями в духе северных эпических сказов и широких хоровых протяжных появляются песни с мелодикой нового типа: походные маршевые на гомофонно-гармонической основе («Грянул внезапно гром над Москвой»). Большое количество таких песен создается в годы борьбы с наполеоновским нашествием. В то же время отдельные песни этого цикла имеют типичный облик протяжной песни («Не слободушка — славная Москва», см. пример 118).

Исторические песни — одна из замечательных областей русского песенного творчества. Не каждый народ сумел так подробно отразить в песнях историю своей страны, как это было в России и на Украине. У некоторых народов вообще не было исторического эпоса, другие же с течением времени успели его забыть.

Ценные образцы русских исторических песен, создававшихся как в далеком прошлом, так и в более позднее время, собиратели продолжают отыскивать и записывать и в наши дни.

Баллады. Наряду с песнями об исторических событиях и героях в русском песенном фольклоре важное место занимают напевные повествования о трагических происшествиях и семейно-быто-

вых драмах. К песням такого рода применяется литературное название «баллада»¹.

Содержание. Действующие лица большинства баллад — герои неизвестные: невестка, загубленная жестокой свекровью, холоп, полюбивший жену вельможи или королеву, братья-разбойники, убившие мужа и маленького сына своей единственной сестры. Такие повествования проникнуты горячим сочувствием к страдающим и безвременно гибнущим людям, жертвам социальной несправедливости, людской злобы.

В некоторых балладах угадывается более или менее определенная историческая обстановка, нередко их отличает конкретность бытописания. Такова баллада о нежданной встрече солдата с стариком мужем (иногда и с сыном), вернувшимся домой после долгосрочной солдатской службы; действие этой баллады относится ко временам рекрутчины (XVIII—XIX вв.):

БАЛЛАДА О СОЛДАТСКОЙ ВДОВЕ

Владимир, обл.

103 Размеренно

Бромлей, 104

1. Как под де-рев-цем да под ве-
2. Как во э-то-ю ли да во-
-тви- стым бед-на хи- жи-на од-на сто-
-хи- жи- не там сол-да- тска-я же-на жи-
-ит. Бед-на хи- жи-на од-на сто- ит.,
-вет..

В некоторых вариантах распространенной баллады о Ваньке Ключнике его возлюбленная оказывается княгиней Волконской, а местом действия названы Москва и улица Дмитровка. Содержание этой баллады отличается социальной остротой. Крепостной холоп, обреченный на пытки и смерть, бросает в лицо князю смелые, дерзкие слова.

Баллада о Ваньке Ключнике, по-видимому, сложилась во времена крепостничества, присущий ей горячий протестующий тон роднит ее с песнями вольницы времен крестьянских восстаний и войн в XVII—XVIII веках. Однако некоторые ее варианты с зачином «Словно ягода лесная, и укрыта, и спела» более позднего

¹ Слово «баллада» (от итал. «ballare» — «танцевать») западноевропейского происхождения. В эпоху средневековья так назывались песни, сопровождаемые танцевальными движениями. Позднее это название утвердилось за песнями с развитыми сюжетами обычно трагического характера, и в этом значении баллада вошла в литературу.

происхождения. Источником их послужило стихотворение В. Кре-
товского, изданное в 1862 году.

Баллады, действие которых разворачивается в той или иной
исторической обстановке, исследователи порой относят к катего-
рии исторических песен, например, балладу о теще в татарском
или турецком плену. Однако в разнообразных вариантах этой
песни отсутствуют собственные имена и точные исторические даты.
Русская полонянка в плену у татар или турок волею злой судьбы
становится рабыней собственной дочери и зятя. Баюкая внука,
полонянка в колыбельной песне рассказывает о происшедшем.
Дочь глубоко потрясена встречей с матерью и отправляет ее на
поишку с богатыми дарами, иногда и сама уезжает с нею.

Передко эту балладу относят ко временам татаро-монгольского
нашествия. Вдумчивые исследования К. Квитки показали, что баллада
о трагической судьбе русской полонянки (известная также в фоль-
клоре Украины и славян Балканского полуострова) отражает
события времен хищнических набегов на южнорусские земли
крымских татар и турок-османов в XVI, XVII, даже в XVIII ве-
ках. Не случайно во многих вариантах песни говорится о турецких
набегах и турецкой неволе («Когда турки воевали землю русскую,
тогда я была турчанкой плененною», запись И. Бродского).

Большинство вариантов этой песни сложено пятислоговым сти-
хом с устойчивым ударением на среднем слоге, что также указы-
вает на сравнительно позднее происхождение песни. Для музы-
кально-ритмического склада этих песен характерно растягивание
и распевание каждого акцентного, а также заключительного
(неакцентного) слога, как, например, в напеве «Как за речкою,
да за Дарьею» из сборника Римского-Корсакова (см. пример
135 а):

ПРО ТАТАРСКИЙ ПОЛОН
б. Уфим. губ.

104 Медленно Из испубл. сб. Н. Пальникова

1. Злы та-тар-чен-ки го-ро-да бе-рут,
2. Го-ро-да бе-рут, по се-бе де-лят,
го-ро-да бе-рут, по се-бе де-лят.
е-ще что да ко-му до-ста-нет-ся.

Северные варианты той же баллады по музыкально-ритмиче-
скому складу близки былинам. Для них характерен декламацион-
ный склад напева с традиционным ритмическим растягиванием
трех последних слогов, придающих напеву эпическую велича-
вость (см. пример 105).

Напевы баллад. В фольклорных балладах ощутимы черты мно-
гих песенных жанров. Балладные повествования северных мест-
ностей — это типичные былинные сказы (старинны), они часто

входят в репертуар сказителей. В балладах среднерусских и южных местностей песенная широта подчас сочетается со строгостью эпического повествования, размеренностью ритмического склада. Нередко на всем протяжении песни в ней сохраняется или иная типичная ритмическая формула с выразительным растягиванием отдельных слогов:

О КНЯЗЕ МИХАЙЛЕ, ЕГО ЖЕНЕ И МАТЕРИ

Напев М. С. Крюковой

105 *умеренно* $\text{♩} = 76$

1 По-ез-жа-ет князь Ми-хай-ло, — вон гу-лять во-чи-сто
 по-ле, 2. во ши-ро-ко-е раз-до-ли-е,
 3. Сво-ей ма-ме-и(и)-ке ро-д(ы)-но-и,
 на-ка-зу-ет князь Ми-хай-ло
 да го-су-да-ри-не боль-шо-и...

Наряду с тем многие баллады представляют собой распевные протяжные песни.

В XIX веке возникает довольно много баллад на стихи русских поэтов («Хуторок» А. Кольцова, «Хас Булат удалой» А. Аммосова). В советскую эпоху создаются баллады героического характера («Расстрел коммунаров»).

Балладные повествования — один из любимых жанров русского песенного фольклора. В современном песенном быту они более широко распространены, нежели былины и песни об исторических событиях.

Глава IX

ПРОТЯЖНЫЕ ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

В наиболее художественно совершенных вариантах протяжная песня представляет одну из непревзойденных вершин в развитии музыкальной творческой мысли русского народа. Значение ведущего песенного жанра протяжная песня получает примерно с XVI—XVII веков.

Процесс создания лирической и лирико-эпической песни со-
путствовал периоду формирования самой великорусской народно-
сти, ее самосознания, национального языка (XIV—XVI вв.). Ли-
рическая и лирико-эпическая протяжная песня — это уже не
древнеславянская, а именно русская народная песня с присущими
ей своеобразными чертами. Напомним, что значительная часть
песен об исторических событиях XVI века — времени формирова-
ния централизованного русского государства — также именовалась
в народе «протяжными».

В лирических песнях выражаются разнообразные душевные
переживания, настроения и чувства русских людей, глубоко рас-
крывается их духовный мир. Многие протяжные песни представ-
ляют собой непосредственное лирическое излияние, лирическую
исповедь или же серьезное радумье о жизни.

Старинная протяжная песня выделяется среди других песен-
ных жанров красотой своего облика, глубиной и серьезностью
содержания. В исполнении талантливого певца или группы ис-
кусных песельников она производит волнующее незабываемое впе-
чатление.

«Песня длинна, как большая дорога, она такая же ровная,
широкая, мудрая; когда слушаешь ее, то... забываешь все! Замрут
голоса певцов, — слышно, как вздыхают кони, тоскуя по приволью
степей, как тихо и неустрашимо надвигается с поля осенняя ночь;
в сердце растет и хочет разорваться от полноты каких-то необыч-
ных чувств и от великой, немой любви к людям, к земле». — Так
писал о волнующем воздействии протяжной песни М. Горький¹.
О глубоком впечатлении от распева русской протяжной песни
писали А. Пушкин, Н. Гоголь, И. Тургенев, А. Чехов.

Определение «протяжная» утвердилось в русской литературе
в XVIII веке. В народе медленные лирические и лирико-эпические
песни называются также «долгими», «строгими», «тяжелыми»,
«широкими», «проголосными» (то есть песнями с широко развитым
локальным началом), а иногда еще «тягловыми», «волоковыми».
Этими эпитетами протяжные распевы определяются как музыкаль-
ная форма большой протяженности («Песня-то с целую вер-
сту», — говорили народные певцы).

Нередко духовный мир песенных героев раскрывается в весьма
конкретной жизненной обстановке, в типических обстоятельствах,
в непосредственной близости к повседневному быту. Отсюда эле-
менты повествовательности, сюжетности, отличающие многие про-
тяжные песни («Горы», «Поле чистое», «Степь»). Наряду с тем
встречается немало песен, содержание которых — всецело область
душевных переживаний, они не содержат элементов повествова-
ния («Скажите вы, мысли», «Ах, кто бы мне, ах, моему горюшку
помог»).

¹ Горький М. В людях. — Собр. соч. в 30-ти т., т. 13. М., 1951, с. 311.

Поэтическое содержание протяжных лирических песен многообразно. В них поется о любви к русской земле и природе, родному краю, о горе разлуки с родной стороной и одинокой смерти на чужбине, о тяжелой крестьянской доле, о трудной жизни бурлаков, батраков и переселенцев, о судьбах участников крестьянских восстаний и боевой походной жизни русских воинов: казаков, солдат, ополченцев.

Тема смерти в чужом краю — одна из старейших. Ей посвящены разные варианты песен «Горы» и «Поле чистое» (позднейший вариант — «Уж как пал туман»).

Явно эпический характер песни «Горы» указывает на ее близость былинной поэтике. Как и многие лирико-эпические песни, «Горы» начинаются зарисовкой места действия, пейзажа сурового и мрачного. Образы бесплодных гор, ничего не породивших, кроме бел-горюч камня, одинокий ракитов куст (древний символ горя), «дикая степь», над которой летает черный ворон, — все это воссоздает картину разорения и запустения, образ древнего полубрани времен борьбы со степными кочевниками. Зловещие образы хищных птиц — орла и ворона — выступают в качестве традиционных предвестников несчастья, смерти (рассказ ворона об убитом молодце во дикой степи и оплакивающих его трех ласточек — его матери, сестры и жены).

Мелодический облик разнообразных вариантов песни «Горы» отличают суровость, строгость очертаний. Зачастую нередко декламационного характера, часты напряженные широкие интонационные ходы (кварто-квинтовые, секстовые). В дальнейшем преобладает плавное поступенное движение (в воронежском варианте оно подчеркнуто мощными унисонами):

ГОРЫ
б. Воронеж. губ. Хор Липева 1. 2

106 Довольно медленно

За пев

Уж вы го- ры, го- ры, го- ры

Го- ры Во- ро-

- бьев - ски - е, Во- ро- бьев - ски -

Хор

Запев

Во ро бьев_ски_е

А...

Ни че го то вы го ры, го ры, го ры, не по

ро... не по ро дни ли.

«Уже ты поле» — песня, во многом родственная «Горам» (в некоторых ее вариантах также содержится диалог орла и ворона). Умиравший от ран молодец (иногда казак или молодой солдат) обращается к своему верному коню с просьбой поскакать на родную сторону, передать прощальный привет отцу, матери, молодой жене.

Большинство вариантов этой песни изложено традиционными пятислоговыми полустушиями с постоянным ударением на среднем слоге (отдельные полустушия — шестислоговые). Выделяемый слог мягко подчеркнут музыкально-ритмическим растягиванием.

Наиболее старинный из дошедших до нас напевов песни «Уж ты поле» складывается из выразительных попевок, типичных для среднерусской певческой традиции (триход с квартовым возгласом, мягкое опевание устоев). Во втором предложении преобладают нисходящие интонации и обороты, естественно завершающие мелодическую мысль:

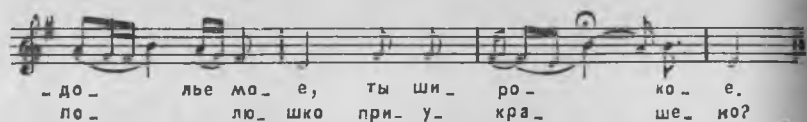
УЖ ТЫ ПОЛЕ МОЕ
б. Нижегород. губ.

107 Медленно

Балакирев, 27

1. Уж ты по ле мо е, по ле чи сто е, ты раз-

2. Ты раз до лье мо е, ты ши ро ко е, чем же



С течением времени многие из вариантов песни видоизменились. Немаловажную роль при этом сыграло бытование ее в солдатской среде. В некоторых ее вариантах возникает типичное для поздней городской традиции восходящее мелодическое движение направленное к высотной кульминации (ми):

УЖ ТЫ ПОЛЕ МОЕ
б. Тамб. губ.

108 **Не очень медленно** Ловатин и Прокунин, 9
Один

1. Уж ты по_ ле мо_ е, по_ ле чис_ то_ е,
2. Ты раз_ доль_ е мо_ е, ты ши_ ро_ ко_ е,

Все

ты раз_ доль_ е мо_ е, ты ши_ ро_ ко_ е.
ни_ че_ го, ты, по_ ле, не спо_ ро_ ди_ ло.

Песня «Уж ты степь», возникшая, видимо, в XVII веке, по новому раскрывает традиционную тему смерти в чужом краю². Молодой извозчик или ямщик, умирая в дороге, прощается с товарищами, поручает им передать привет родной семье и позаботиться о его лошадях. Образы говорящих птиц и коня здесь исчезают. Сохраняется, однако, типичная для старинной песни поэтическая зарисовка бескрайнего степного пейзажа, хорошо соответствующего ее широкому и вольному распеву (см. пример 114).

Молодецкая лирика. В песнях вольницы многообразно раскрывается большая, общественно значимая тема протеста против несправедливости и гнета самодержавно-крепостнического строя. В ярких поэтических образах эти песни воспевают свободолюбивый характер тех сильных духом русских людей, которые не мирились с порабощением, стремились к борьбе за лучшее будущее, за свободную жизнь. Эти люди «...убегали от помещика, от рекрутчины, от солдатчины и организовывали „пониговую вольницу“, собираясь на Волге, на Дону, в Новороссии, на Урале, в степях и в особые ватаги, дружины, отряды, в вольные общества вольных

² Старинную песню «Уж ты степь» не следует смешивать с популярной песней конца XIX века на слова И. Сурикова «Степь да степь кругом» с ее типично городским интонационным обликом и вальсообразным ритмом.

людей. Тот же народ, а совсем другие песни, полные удали и отваги, смелые действия, смелый образ мыслей; постоянная готовность на восстание против дворян, попов, знати, царя, чиновников, духов... И все это звучит в народной песне», — говорил В. И. Ленин³.

Большинство молодецких протяжных песен — это лирика серьезных жизненных испытаний. Характерные черты этих песен — необычная энергия, мужественная поступь, упорная, негибкая воля к жизни.

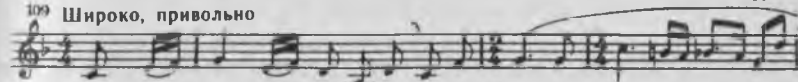
Мелодическим источником многих протяжных песен (особенно женских) были попевки причитаний и грустных свадебных песен. Интонационный строй молодецких песен (за немногим исключением) принципиально иной. Их основу нередко составляли волевые возгласы и энергичные распевы бурлацких трудовых приченок:

ТЫ ВЗОЙДИ-КА, ВЗОЙДИ

Нижняя Тунгуска

Зап. В. Шурова

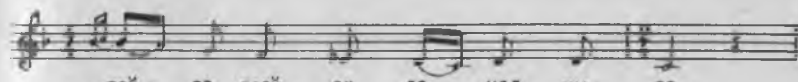
109 Широко, привольно



1. Ты взойди-ка, взойди, да солище кра-



-сно- е, э- ой, да над го-



-рой-то взойди да над вы-со...



ой, да над вы-со- ко-ю...



2. Над го-рой-то взойди да над вы-



-со- ко-ю, з.

³ Цит. по кн.: Бонч-Бруевич В. Д. Воспоминания о Ленине, с. 421.



В недавнем прошлом повсеместно бытовала протяжная «Ты взойди, взойди, солнце красное». Как уже говорилось, герои некоторых ее вариантов — сподвижники Разина. Позднее ее пели беглецы, скрывавшиеся от крепостной зависимости, рекрутчины, волжские бурлаки и «рабочие люди» Урала и Сибири:

Ты взойди, взойди, солнце красное,
Освети ты Волгу матушку,
Обогрей нас, добрых молодцев,
Добрых молодцев на чужой стороне,
Мы не сами-то идем,
Нас нужда ведет, нужда горькая...

Герои многих молодецких песен — орел и сокол («Высоко сокол летает», «На родимую сторонку сокол ясный прилетал», «Эй, как на дубе, на дубочке»). Характерно поэтическое противопоставление «воли» и «неволи» в образах вольной птицы (жаворонки, соловушки, орла) и молодца, томящегося в темнице⁴, например в воронежской протяжной «Соловей, соловьюшек» (ее зачин сходен с первой мелодической фразой вступления к опере «Борис Годунов» Мусоргского, темой народного бедствия):

СОЛОВЕЙ, СОЛОВЬЮШЕК

110 Медленно Песни Воронежской обл., с. 31

Со-ло-вей, со-ло-вью-шек,
че-го же да ты не-ве-се-лень-кий?
Хор По-ве-си-ль ты го-ло-ву-ш(и)-ку да
зе-ре-но да ты не клю-ешь?

⁴ Сходные поэтические образы лежат в основе стихотворения Пушкина «Узник». На протяжении прошлого века на видоизмененные, а иногда и близкие к подлиннику слова этих стихов было создано множество разнообразных по своему мелодическому облику протяжных песен, известных в народе под ласковым названием «Орелик».

Для поэтики молодецких песен особенно характерны образы зеленого леса, зеленой дубравы, служившей укрытием от преследования, образы больших русских рек. Скрывавшимся от крепостной неволи или преследований карательных отрядов реки служили надежной дорогой «на волю». Спускаясь по течению Волги или Дона, беглецы достигали вольных степных окраин, пополняли ряды казачества, вступали в бурлацкие артели. Отсюда почти неизбежное, любовное обращение в песенных зачинах к большим русским рекам: «Матушка Волга», «Батюшка Тихий Дон» или «Дон Иванович», «Яик Горыпович».

Широчайшее распространение имела песня «Вниз по матушке по Волге» об удалцах, смело пускающихся в путь в непогоду по разбушевавшейся реке. Тексты волжских вариантов этой лирической песни родственны песням разинского цикла (см. пример 138).

Песни о семейном гнете. Наряду с крепнущим протестом против социального гнета в XVII—XVIII веках растет чувство возмущения косным укладом семейной жизни. Лирические песни такого содержания проникнуты эмоциональным протестом против патриархального деспотизма, сковывавшего свободу личного чувства, против бесправного, подневольного положения женщины («Горькое горькое», пример 111).

Повсеместное распространение имели еще в прошлом веке такие песни, как «Лучина», меркнувший свет которой стал олицетворением безрадостной женской доли. Еще более была популярна девичья песня «Калинушка с малинушкой лазоревый цвет» (иначе «Веселая беседушка» или «Повянь, повянь, бурь-погодушка»). С большой поэтической тонкостью раскрывается в ней прекрасный душевный мир девушки в тот важный момент ее жизни, когда родители принимают решение выдать ее за неизвестного (или за немилого) на чужую сторону (см. пример 112).

Любовно-лирическая тема развивается чаще всего в протяжных песнях о прощальной встрече («Черемушка») и горестной разлуке («Надосли ночи, надоскучили», «Не одна в поле дороженька»). В песнях такого рода о любви поется, как о большом, серьезном чувстве, определяющем всю дальнейшую судьбу человека. Их отличает строгая сдержанность в выражении чувства, задушевность, теплота.

Песни о социальном бесправье. Это песни о «воле и неволе»: о несправедливостях крепостнического строя, разорении крестьянского хозяйства, а позднее о таких типичных социальных явлениях, как бурлачество, рекрутчина, солдатчина, тюремное заточение. Старинные песни «рабочих людей» о подневольном фабрично-заводском и шахтерском труде также иногда принадлежат жанру распевной протяжной песни. Чаще всего это песни о родной и чужой стороне с традиционным противопоставлением «воли и неволи». И песни о временах крепостничества, рекрутчине, и более поздние песни о тяжелой жизни в чужом краю, «в людях», «в

наймах» проникнуты скорбными, горестными настроениями, порой в них слышатся гневные, негодующие интонации, горькие упреки по адресу угнетателей народа.

Мелодика протяжных песен. В наиболее мелодически развитых вариантах протяжная песня выделяется среди других, ранее возникших жанров. Большинству протяжных песен присущи:

широта мелодического развития (даже в рамках скромного звукового объема);

выразительное применение разнохарактерных внутрислоговых попевок и мелодических «разводов»;

использование (особенно в зачинах) широких интонационных ходов, таких, как секста, септима, октава, почти не встречающихся в обрядово-бытовых песенных жанрах;

существенное увеличение звукового объема напева в сольных («одиночных») вариантах;

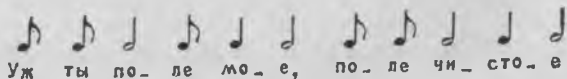
богатство и разнообразие полифонического подголосочного склада в ансамблевых и хоровых распевках;

распевность — как основной способ свободного и протяженного развития мелодической мысли, развертываемой на «большом» дыхании;

свобода ритмического изложения, не скованного периодичностью стиховых и музыкальных акцентов.

От простого к сложному. В многообразии вариантов старинных лирических песен нередко можно встретить напевы сравнительно простого мелодического склада, доступные исполнению среднестатистических певцов. Условно их можно назвать массово-обиходными. Им свойственна широта диапазона, объем их не превышает септиму октавы («Уж ты поле»). Диапазон женских песен подчас еще более скромнее (квинта — секста). Объясняется это тем, что женщины предпочитают петь в каком-либо одном регистре: низком грудном или же высоком головном, избегая использования тонкого промежуточного смешанного регистра (микстового), трудных для непоставленного голоса.

Более простым лирическим напевам присуща ясная пропорциональность строения и ритмическая четкость. Стиховые строчки в них, как правило, равностоговые. Так, в разных вариантах песни «Уж ты поле» мы встретим в основном пятистоговые полустихи (попадают и шестистоговые). Нетрудно убедиться, что слоговой ритм каждой песенной фразы по существу все время одинаков (см. пример 107, 108):



Распевание слогов тонко-выразительными попевками — важная сторона мелодий протяжных песен. Обычно в каждой песенной фразе хотя бы один слог «распевается» («Уж ты поле», «Исходила

Младенка»). Иногда же «распеваётся» большая часть песенных фраз, почти все.

Процесс распевания протекает различно. Иногда песня сохраняет четкие пропорции и строго размеренный слоговой ритм («Уж ты поле», «Калинушка»).

В других случаях ритмика песни становится текучей, изменчивой, первоначальные пропорции песенных фраз подвергаются существенным изменениям, как, например, в смоленской песне «Горе мое горькое»:

ГОРЕ МОЕ ГОРЬКОЕ

Смол. песни, напевы А. Глинкиной, 76

111 Подвижно $\text{♩} = 84$

1. Го-ре мо-е го-рько-е, го-рчей по-лы-
 2. От-дал ме-ня ба-тю-шка у чу-жу-ю сто-ро-

-ни, го-ре мо-е го-рько-е,
 -ну, от-дал ме-ня ро-день-кой

гор-чей по-лы-ни.
 у чу-жу-ю сто-ро-ну.

Несмотря на довольно малый звуковой объем, лирическая песня «Горе мое горькое» (записанная от известной смоленской народной певицы А. Глинкиной) производит глубокое, волнующее впечатление. Скорбные «причитальные» терцовые обороты чередуются в песне с выразительными квартовыми возгласами в рамках привычных трихордных попевок. Тонкий психологический интриг вносит понижение II ступени в начале второго, «ответного», предложения.

В песне семислоговые полустипишия правильно чередуются с пяти- или шестислоговыми (7+5 или 7+6). Начальной песенной фразе свойствен декламационный склад, в ней мягко распевается только один слог (продолжительность фразы равна шести четвертям).

Второе, более короткое по количеству слогов полустипишия, распевается гораздо интенсивнее. Внутрислоговыми попевками охвачены почти все слоги (отсюда и большая продолжительность «ответной» песенной фразы). В целом для напева характерен интонационный контраст: противопоставление декламационных и мягких, распевных оборотов.

Словесные повторы — существенная особенность распева протяжных песен. Иногда повторяются отдельные слова, например, в бурлацкой «Подуй, подуй, непогодушка» из сборника Балакирева (см. пример 139):

Подуй, подуй, непогодушка,
Эх, немаленькая!
Раздуй, развей ты рябинушку,
Эй, кудрявенькую...
Заной, заной ты, сердечушко,
Эх, ретивенькое...

Серединный сцепляющий запев — своеобразная формообразующая особенность многих протяжных песен. В песнях с таким запевом начальный сольный запев обычно по своему мелодическому складу существенно отличается от второго и всех последующих, выполняя роль своего рода вступления ко всей песне. Начиная со второй строфы в песне появляются закономерно расположенные словесные повторы: последние слова предыдущей строфы (точнее ее хорового заключения) переходят в начало новой строфы уже в качестве сольного запева, как, например, в подмосковной протяжной «Веселая беседушка»:

1. Веселая (ох и) да беседушка.
Где батюшка пьет,
2. Да где батюшка пьет (э-ой).
Он пьет, не пьет, голубчик мой,
За мной, молодой, шлет.
3. Да за мной, молодой шлет (э-ой!).
А я молода (ох и) молодешенька
Замешкалася.
4. Да замешкалася... (э-ой).
За утками (ох и), за гусями,
За лебедями...

ВЕСЕЛАЯ БЕСЕДУШКА

Медленно Песни Московской обл., 70

Из Одна

Ве_се_ ла_я, (ох, и) да бе_се_ душ_ка,

Все Одна

Где ба_ тыш_ ка пьет, Да где ба_ тыш_ка пьет.(э-

Все
ой.) Он пьет, не пьет (ох, и) раз- го- луб- чик

мой за мной мла- дой шлет.

Протяжная «Веселая беседа» (иначе «Калинушка с малинушкой») начинается широким сольным запевом, за которым следует лаконичная «ответная» фраза хора. «Сцепляющий» запев второй строфы выделяется своей восходящей мелодической направленностью. Хоровая часть второй строфы развернута более широко, она складывается не из одного, а из двух предложений, построенных на интонациях вступительного запева.

Словообрывы. Нетрудно заметить, что в сольных запевах протяжных песен последнее слово часто не допеваётся. Его подхватывают, вступая, остальные голоса ансамбля или хора:

Запев:

Не велят Маше за ре...

Все:

За реченьку ходить.

Ох, и не велят Маше моло...

Молодчика любить...

Прием этот весьма древнего происхождения. Его часто можно встретить в древнейших по своему мелодическому облику похоронных причетах и календарных песнях, с той лишь разницей, что в этих жанрах недопетый слог нередко скандируется, переходя в разговорную речь. В лирических же песнях словообрывы становятся типическим выразительным приемом. Словообрыв ведет не только к повторению того или иного слова, но и к интонационному варьированию его, тем самым способствуя продолжительности распева.

Огласовка. Как уже говорилось, важным приемом мелодического развития протяжной песни является распевание слогов вы-

разительными попевками. При этом «распеваются» не только гласные, но и согласные. В таких случаях между согласными появляются дополнительные гласные, отсутствующие в речевом произнесении того или иного слова:

ОХ, ДА НЕ СОВЫКАЙСЯ

Белгор. обл.

Зап. В. Шурова

113 Раздумчиво $\text{♩} = 72$

Одна
О- х(а), да не с(ы)вы- ка- н- ся,

Все
о- х(ы), не с(ы)вы- ка- (о)й- ся, ой, ды па-ре- нь

с де... ох, с де- в(ы)- че- н(а)- кы - о- ю...

Вставные возгласы «эх», «ах», «ох и», «да не» также играют существенную роль в процессе распевания исходного текста, превращения его в широкоохватную мелодию «большого дыхания».

В песне «Веселая беседушка» с такими вставками (помещенными в скобки) выпевается своего рода «связующий» соединительный оборот. В более сложных распевах певцов-мастеров вставным возгласам нередко соответствуют уже не попевки из трех-четырех звуков, а вполне самостоятельные по своему мелодическому облику песенные фразы из восьми—десяти, даже двадцати и большего количества звуков, например, в протяжной «Степи Моздокская»; они называются мелодическими «разводами»:

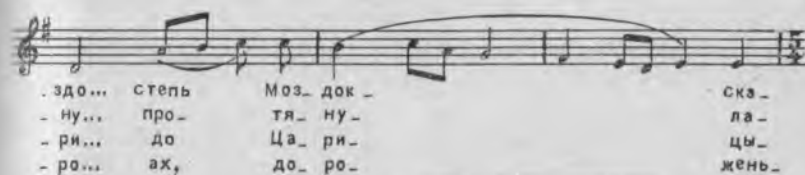
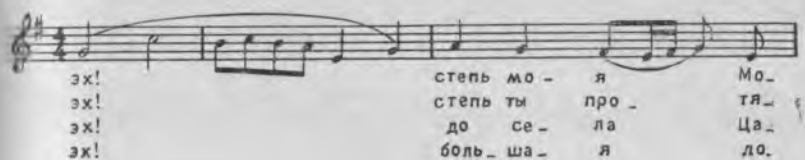
СТЕПЬ МОЗДОКСКАЯ

6. Орлов. губ.

Лопатин и Прокунин, 15

114 Не очень медленно $\text{♩} = 76$

1. Уж ты степь ли, мо- я степь,
2. Ши- ро- ко ли, да- ле- ко,
3. От Са- ра- то- ва ты, степь,
4. Про- ле- га- ла по сте- пи,



Распевы певцов-мастеров — замечательные образцы народного певческого искусства. Для них характерно свободное обращение со стихотворным изложением. Отдельные слова и речевые обороты многократно повторяются, между ними вставляются возгласы «их» или «эх». Выразительно применяются словообрывы.

Обычно словесный текст широко распетой песни выглядит примерно так:

Ах, не одна, а-ах во поле доро-(о) ...Ах,
 во поле дороженька пролега... О-ой, ах, в поле
 да пролега... Ах, в поле пролегала.

Искусство выпевания долгих мелодических разводов определялось, согласно народной терминологии, как умение «водить голосом».

«Уже в старину-то голосом водили, водили, — говорили народные умельцы. — Старинная песня как река льется, с извилинами да загонами». Про певца, славившегося умением выпевать длинные мелодические разводы, говорили, что «у него душа долгая»⁵:

⁵ Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 2. СПб., 1909, с. XXVI.

НЕ ОРЕЛ ЛИ С ЛЕБЕДЕМ

115 Довольно медленно $\text{♩} = 82$

Песни Московской обл., 69

Одна

1. Не о- рел ли с ле- бе- дем ку-
 2. Не бы- вал ли, ле- бедь, на мо- ей

Подголоски

Все

- па - ли - ся,
 сто - ро - не,

Не о - рел ли ле - бе - дя вы -
 Не слы - хал ли, ле - бедь, о мо -

- спра - ши - вал:
 - ей го - во - ве?

Ритмика подобных напевов обычно не укладывается в тесные рамки тактовых размеров. Ударения в них расположены весьма свободно, поэтому в нотной записи приходится прибегать к столь же свободной расстановке тактовых черт. Песенная строфа развертывается плавно и непринужденно, подчиняясь лишь естественному внутреннему ритму мелодического разлива.

Довольно часто сольный запев имеет декламационный характер, в нем ярко выделяются широкие ходы на квинту и сексту, септиму и октаву. Распевание же гласных в орнаментально услож-

ных попевках и «разводах», напротив, отличается текучей плавностью движения.

Русские композиторы высоко ценили протяжную песню и нередко обращались к ней. Еще в XVIII веке песня «Вниз по лугушке по Волге» была использована в опере «Мельник — колдун, обманщик и сват» М. Соколовского — А. Аблесимова, а песня «Высоко сокол» — в опере «Ямщики на подставе» Е. Фомына (1787). Мелодия песни «Уж ты поле» звучит в дуэте Ольги Тучи в «Псковитянке» Н. Римского-Корсакова и в его же сказке о царе Салтане, прекрасная лирическая песня «Исходила младшенька» — в «Хованщине» М. Мусоргского. Используются протяжные песни и в качестве тем инструментальной музыки («Надоели ночи, надоскучили» — в Фантазии для скрипки и оркестром Римского-Корсакова, рекрутская «Собирайтесь-ка ватцы-ребятушки» — в его фортепианном концерте).

Глава X

РУССКОЕ НАРОДНОЕ МНОГОГОЛОСИЕ

«Одному не спеть, артелью легче», — говорят крестьянские народные певцы. Развитой многоголосный склад — отличительная особенность старинной русской народной песни. Природа этого многоголосия чаще всего полифоническая или, как говорят, подголосочная. Сходный характер присущ также украинским и отчасти белорусским народным хорам.

Своеобразный полифонический склад русской народной песни выделяет ее среди песенных традиций многих европейских стран, где наряду с унисонным пением в ходу главным образом гомофонно-гармонические формы вроде простейшего приема удвоения мелодии в терцию.

Русская народная полифония основана на разностороннем раскрытии ведущего мелодического образа посредством творческого его варьирования в нескольких одновременно звучащих голосах. Такие варьированные голоса и называются подголосками.

«...Запевала (большею частью средний или низкий голос, в редких случаях высокий), — писала Е. Линева, — ведет основную мелодию; к нему присоединяется *хор* или *артель*; каждый член артели разрабатывает ту же мелодию, сообразно своему личному вкусу и воображению, то отделяясь от запевалы, то снова сливаясь с ним. Такое строение песни, вращающейся в небольшом диапазоне, дает возможность присоединяться к хору большому числу талантливых певцов»¹.

¹ Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1, с. XV.

На основании знакомства с древнейшими песенными жанрами можно сделать вывод, что в Киевской Руси развитого многоголосия еще не было. Однако в календарных земледельческих и самых старинных свадебных уже практиковались отклонения от унисона. На короткий момент возникали двузвучия — последования терций, кварт и секунд (см. также пример 120):

(СВАДЕБНАЯ
Яросл. обл.

116 Медленно Бромлей, 282

1. Уж ты, мать моя, ма-тушка,
уж ты мать, го-су-да-ры-ня!

2. Уж ты мать, го-су-да-ры-ня,
ты взой-ди-ка во гор-ни-цу...

Наиболее древняя форма народного двухголосия — бурдонная², когда основной напев исполняется запевалой, хоровая же группа скандирует песенный текст на одном звуке — основном усто (порой отклоняясь от него на секунду — терцию). Пример тому — календарные песни «А гуляйте вы, девочки», «На море береза» и «Что и в лесе да на покое» (примеры 27, 29, 51). Не исключена возможность, что подобное двухголосие возникло под влиянием инструментальной музыки, где выдержанные бурдонные голоса весьма обычны (см. примеры 162, 164).

Бурдонирующий голос такого рода произносит слова песни и имеет четкий ритмический рисунок, общий с ритмом основного напева. Этим славянский бурдонный бас существенно отличается от бурдонного многоголосия северокавказских народов, где основной напев звучит на фоне длительно протянутого хорового баса, исполняемого на одной только гласной.

Основу русской народной полифонии составляет система подголосков, «выводимых» певцами одновременно с основным напевом.

² «Бурдон» (по франц. — «глубокий бас») — непрерывно звучащие тона нижнего голоса при игре на струнных и духовых инструментах, например, на волынке. В русской народной инструментальной традиции бурдонный бас применялся в наигрышах на гуслях, домре, балалайке, гудке, скрипке.

Подголосок — видоизмененное повторение основного напева, мелодический вариант (иначе — вариация) его, исполняемая одним или несколькими голосами народного хора или ансамбля. По отношению к главному напеву подголосок следует признать вполне самостоятельным, равноправным голосом. Иногда по своим мелодическим достоинствам подголосок превосходит партию запевалы.

В некоторых подголосках варьируются лишь отдельные попевки основного напева. В важнейших мелодических оборотах подголоски могут сливаться с основным голосом в унисон. Чередование многоголосного изложения с моментами унисонного звучания составляет стилистическую особенность многих крестьянских певческих традиций, в особенности северных:

ЧТО ЖЕ ТЫ, СОЛОВЬЮШКО

117 Умеренно ♩ = 100

Песни Вологодской обл., с. 39

The image shows a musical score for the song "Что же ты, соловьюшко". It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal line. The tempo is marked "Умеренно" (Moderato) with a quarter note equal to 100 beats per minute. The score is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The lyrics are: "1. Что же ты, соловьюшко, не весел да сидишь, не весел сидишь, вешаешь свою головушку, ко-рчу, милы, не клюешь?"

Большинство многоголосных русских песен начинается сольным напевом. Запевать может и самый высокий, и самый низкий голос, но чаще всего — средний. При высоком запеве все подголоски располагаются в нижних голосах, при низком — присоединяются сверху.

Несколько иной характер присущ подголоскам южнорусским (донским, белгородским, средневожским, а также украинским).

Южный подголосок — это сольная партия самого верхнего голоса, мелодически отличная от партии запевалы. Основная мелодия (запев) расположена в нижнем голосе, она подхватывается всеми участниками ансамбля или хоровой группы и поется в унисон или же с небольшими подголосочными ответвлениями.

Южные подголоски (называемые иначе «подводкой», а у донских казаков иногда еще «дишкѣнтом») отличаются значительно большей мелодической самостоятельностью. Как правило, они почти не образуют унисонов с основным напевом. Преобладают сходящееся или расходящееся движение голосов:

НЕ СЛОБОДУШКА, ЭХ КАМЕННА МОСКВА

Горьк. обл.

118 Раздумчиво

Зап. Г. Якуниной и М. Енголатовой

Одн а Все

Не сло-бо- ду- шка, эх да
ка- мен_на Мо_ сква ра_зо_ реи-
на я э_ эх! с кра_ ю до...до кон_ ца...

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of three staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics 'Не сло-бо- ду- шка, эх да'. The second staff is a piano accompaniment with lyrics 'ка- мен_на Мо_ сква ра_зо_ реи-'. The third staff continues the piano accompaniment with lyrics '_на_ я э_ эх! с кра_ ю до...до кон_ ца...'. The tempo is marked 'Раздумчиво' (Ad libitum).

Очень часто благодаря затейливой узорчатости и сложному орнаментальному распеву подголосков оказывается мелодически богаче, нежели более «строгая» основная партия. Иногда подголосок поется без слов, на одних лишь гласных (а—е—о—и) это еще больше способствует впечатлению мелодической контрастности:

СВАДЕБНАЯ

Боронеж. обл.

119 Умеренно $\text{♩} = 84$

Зданивич, Я

Вьет_ ся, вьет_ ся, сте_ лит_ ся, вьет_ ся, вьет_ ся, сте_ лит_ ся
по лу_гам тра_ва шелко_ва_ я, по лу_гам тра_ва шелко_ва_ я,
Да схо_дит_ ся мил_сми_ ло_ ю, да схо_дит_ ся мил_сми_ ло_ ю,
це_ лу_ ют_ ся, ми_ лу_ ют_ ся, це_ лу_ ют_ ся, ми_ лу_ ют_ [ся]...

Detailed description: This is a musical score for a wedding song. It consists of four staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics 'Вьет_ ся, вьет_ ся, сте_ лит_ ся, вьет_ ся, вьет_ ся, сте_ лит_ ся'. The second staff is a piano accompaniment with lyrics 'по лу_гам тра_ва шелко_ва_ я, по лу_гам тра_ва шелко_ва_ я,'. The third staff continues the piano accompaniment with lyrics 'Да схо_дит_ ся мил_сми_ ло_ ю, да схо_дит_ ся мил_сми_ ло_ ю,'. The fourth staff continues the piano accompaniment with lyrics 'це_ лу_ ют_ ся, ми_ лу_ ют_ ся, це_ лу_ ют_ ся, ми_ лу_ ют_ [ся]...'. The tempo is marked 'Умеренно' (Moderato) with a quarter note equal to 84 beats per minute.

Подголоски такого рода получили широкое распространение в плясовой среде, в песенной традиции донских, астраханских и терских казаков, а также на Украине и в южной Белоруссии. В течение времени этот вид двухголосия продвигался в северном направлении, достигая Московской и Горьковской областей. Для многих северных местностей этот вид подголосочного многоголосия не характерен.

Фактура народного хора. По особенностям изложения народные русские ансамбли и хоры существенно отличаются от профессиональных «академических» с их обязательным четырехголосием. Во многих случаях разделение хоровых голосов на определенные партии вообще не характерно: унисонное (или октавное) изложение свободно чередуется с двух- и трехголосным звучанием, а по временам число голосов доходит и до пяти-шести.

Октавные удвоения. Для женских северных ансамблей и хоров весьма типично октавное изложение основного напева с разделением голосов на высокие и низкие, грудные (или, как говорят в народе, на «тонкие» и «толстые»):

НЕ В ЧАС БЕДНАЯ РАЗДЕВИЦА

Песни Московской обл., 53

120 Медленно \downarrow - 6/8

Одна (запевала) Одна (подголосок)

Одна (запевала) Все де-

Т. Не в час бед-на-я раз-де-

ви-ца При-шлак мо-рю ру-чки мять.

ви-ца

Естественно, что благодаря такой фактуре между низкими и высокими женскими голосами возникают широкие расстояния (октава — децима), и эта особенность существенно отличает звучание многих народных хоров от обычных хоров академического типа с присущими им нормами нешироких расстояний между голосами:

Цве-ли по- ле цве-ти-ки, да по- блек- ли.

2. Лю- бил ме- ня ми- лень-кий, да спо- ки.

За-пев

Лю- бил ме- ня ми- лень-кий, да спо- ки- нул,

спо- ки- нул, ду- ша мо- я не- на- дол-

Хоровая партитура с октавным изложением женских голосов распространена почти во всех северных областях (вплоть до Мурманской области). При этом октавная основа часто завуалирована наложениями распевных подголосков, варьирующих основной мелодии, как в нижнем грудном регистре, так и в верхнем «голосе».

К югу от Москвы и Горького ведущее значение по большому счету принадлежит низким женским голосам.

Для мужских певческих традиций наиболее типично звучание высоких баритонов и теноров, партия басов часто отсутствует (в дооктябрьскую эпоху она обычно встречалась лишь в тех случаях, когда в народный хор попадали участники церковных хоров).

В смешанных ансамблях и хорах мужские голоса нередко поют в одном регистре с альтами, отличаясь от них, однако, по тембру.

Гармонические последования. Природа русского народного многоголосия в основном полифоническая. Лишь по временам в народных ансамблях и хорах возникают последования трезвучий и триаккордов с их обращениями (иногда чередуемых с двузвучиями). Существенная особенность народных гармонических последований заключается в широком применении субдоминантовых трезвучий (II, IV и VI ступеней), а также трезвучия и септаккорда VII ступени:

122

СВАДЕБНАЯ
Горьк. обл.

Величаво

Зап. Г. Якуниной

1. Нын-че сбор-на-я не-де... не-де-ля,
эх, со-би-ра-ла ле-бе-дка де-ву-шек...

При употреблении доминантсептаккорда и его обращений обычно используется его неполный вид с пропуском терции, то есть вводного тона лада. Благодаря этому яркая неустойчивость трезвучия смягчается. Вообще созвучия V ступени не имеют в широких песнях «главенствующего» значения (они получают широкое применение лишь в позднем слое фольклора, в так называемой городской песне XVIII—XIX века).

Для концовок старинных песен характерны главным образом интональные (субдоминантовые обороты).

ГОРЫ
Воронеж. обл.

Линеев I, I

ре... реч-ка бы-стра-я,
ре... реч-ка бы-стра-я,
ре... реч-ка бы-стра-я,

Иногда в русских многоголосных народных песнях встречаются цепочки параллельных квинт, а также параллельных трезвучий.

ВЕЛИЧАЛЬНАЯ ПЛЯСОВАЯ

124 Подвижно $\text{♩} = 88$ Песни Московской обл., 29

Одна

1. У_ез_ жал_ ми_ лый_ в даль_ ню сто_ ро_ ну,
 ой, да лю_ ли, лю_ ли в даль_ ню сто_ ро_ ну.

2. Мо_ ло_ дой_ же_ не он на_ ка_ зы_ вал,
 3. Мо_ ло_ да_ же_ на, све_ ре_ ги ко_ ня,

ой, да лю_ ли, лю_ ли, он на_ ка_ зы_ вал;
 ой, да лю_ ли, лю_ ли, све_ ре_ ги ко_ ня...

Прием этот, запрещенный в школьных курсах гармонии и полифонии, характерен для многоголосия многих народов, например, Северного Кавказа и Средней Азии.

Записи многоголосия. Своеобразие русского народного многоголосия раньше всего привлекло внимание русских композиторов, применивших некоторые черты подголосочного изложения в своих сочинениях (Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков).

На красоту многоголосного звучания русских песен нередко указывали разные авторы. В предисловии к «Собранию русских народных песен с их голосами» (1790) Н. Львов, характеризуя «образ сложения оных», писал, что многие песни начинаются «выходкой одного голоса и возвышаются потом общим хором». Рассказывая о замечательной музыкальности песельников Семёновского полка, декабрист М. Бестужев указывал на развитый многоголосный склад солдатского пения: «Сойдутся пять-шесть человек русских из разных концов России, запоют песню — прелесть!.. Они не поют в unisson, как большая часть других народов, но голоса бессознательно разделяются музыкально... русские песни они поют гармонически»³.

³ Гармонически — то есть многоголосно. См.: Воспоминания Бестужева М.—Л., 1951, с. 293.

О том же говорил А. Серов в статье «Музыка южнорусских песен». По его наблюдениям, многоголосное исполнение всегда присуще народу, «...который любит петь свои песни не в один голос, а в несколько голосов, разом, с ходами их довольно самостоятельными, контрапунктическими, по счастливому музыкальному инстинкту»⁴.

Первые попытки многоголосного изложения русских песен встречаются в сборниках М. Балакирева («Как под лесом, под лесочком») и В. Прокунина («Горы»).

Позднее появляются публикации, содержащие специальные записи подголосков. Прежде всего, это два выпуска сборника Ю. Мельгунова «Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные» (1879, 1885) со вступительной статьей научного характера. Следуя установившейся традиции, Мельгунов опубликовал песни в обработке, сделанной для фортепиано в две руки (композиторами Н. Клеповским и П. Бларамбергом) в видевольных стилизаций под русское подголосочное многоголосие. Представления о народной хоровой партитуре они не давали. Но в каждой песне были приложены подлинные подголоски.

В ценнейшем краеведческом сборнике Н. Пальчикова «Крестьянские песни села Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии» (1888) каждая песня представлена в виде свода шести—десяти подголосков, не претендующего на композиторскую обработку. Некоторая часть этих записей дает известное представление о народной хоровой партитуре. Собиратель не принял во внимание, что при одноголосной записи подголосков певцы нередко поют иначе, чем в хоре, обобщая в своем сольном варианте звучание верхних и нижних хоровых подголосков. Все же этот сборник явился значительным шагом вперед в деле изучения природы русского многоголосия.

Интерес представляет также сборник В. Орлова «Крестьянские песни, записанные в Тамбовской губернии» (1890). Регент по специальности, Орлов довольно хорошо записал песни для смешанного хора, однако его четырехголосие порой носит следы композиторской обработки. Во многих случаях четырехголосный склад достигнут за счет октавного удвоения первоначального народного двухголосия⁵.

Записи Е. Линевой явились началом нового этапа изучения и публикаций русского народного многоголосия. Впервые для фиксации народного многоголосия был использован звукозаписывающий аппарат — фонограф.

Применение фонографа (незадолго до того изобретенного Эдиссоном) дало возможность Линевой записать подвижную,

⁴ Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1. М.—Л., 1950, с. 113.

⁵ Рукописное собрание Орлова, включающее сто девяносто три песни, более полно было опубликовано в советское время («Русские народные песни, записанные в Тамбовской области В. М. Орловым», вып. 1—2. М.—Л., 1949, вып. 3, 1950).

беспреданно варьирующуюся подголосочную фактуру русских народных хоров. Справедливо мнение Линева, что закрепление звучания песни на валике фонографа можно сравнить с фотографированием. Ибо хорошая фонозапись дает представление о тончайших деталях голосоведения, темпе исполнения и особенностях интонирования песни. «Казавшееся невозможным стало реальным фактом, — писала Линева. — Песни, реявшие где-то в пространстве, оглашавшие поля, леса и деревни, непокорные, неуловимые, закреплены на валике из хрупкой мастики, перенесены на бумагу в той самой прихотливой форме, в которой они вылились из уст поэта — народа, и сохранятся многие годы на память потомству»⁶.

В 1897 году Линева совершила поездку за песнями в несколько среднерусских губерний, а в 1901 году побывала в некоторых районах Новгородской губернии и на Вологодчине. Впервые она использовала фонограф в полевых условиях для записи подголосочного звучания русских хоровых песен. Опыт оказался удачным. В ценнейших сборниках Линева «Великорусские песни в народной гармонизации» (изданных в 1904 и 1909 годах) с большой точностью воспроизведен самобытный подголосочный склад русской песни, живые, многообразные формы народной полифонии, рождающиеся из свободного, нередко импровизационного сплетения варьируемых голосов — подголосков.

Почин Линева продолжили передовые собиратели того времени: А. Листопадов, посвятивший жизнь записям песен донских казаков, А. Маслов, М. Пятницкий. Талантливый исполнитель русских песен, Пятницкий сумел отыскать хорошо спевшиеся группы воронежских народных певцов; расшифровки его фонограмм были сделаны профессиональными музыкантами — В. Пасхаловым и И. Тезавровским. Огромное значение имели также организованные Пятницким в 1911 году в Москве выступления крестьянских хоровых групп и ансамблей на широкой концертной эстраде.

В советскую эпоху запись типических образцов русского многоголосия становится одной из насущных задач нашей фольклористики. Планомерное обследование местных певческих традиций вместе с вдумчивым изучением присущих им стилевых особенностей выявило огромное их разнообразие. Стали очевидными существенные отличия северных хоровых традиций (Архангельской области, Вологодчины, Поморья, северных районов Кировской области) от более знакомых русским музыкантам среднерусских традиций, сосредоточенных вокруг Московской области и среднего Поволжья. Выявились также яркое своеобразие певческих традиций областей, расположенных в южном и юго-западном направлениях (Воронежская, Орловская, Курская, Белгородская,

⁶ Цит. по кн.: Канн-Новикова Е. Собираательница русских народных песен Евгения Линева. М., 1952, с. 46.

Донская, Кубанская, Ставропольская области, Нижнее Поволжье. Началось изучение Урала и Сибири⁷.

Характерные особенности этих традиций запечатлены в сборниках Н. Бачинской, С. Браз, К. Бромлей, Е. Гиппиуса, В. Зорова, И. Здановича, Н. Котиковой, С. Пушкиной, Ф. Рубинина, А. Рудневой, В. Харькова, Л. Христиансена, В. Щурова.

Глава XI

ЛАДОВАЯ ОСНОВА СТАРОКЛАССИЧЕСКОЙ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Богатство и самобытность ладовой основы — существенная особенность русской народно-песенной мелодики. Неповторимое своеобразие лучших напевов, их национальная характеристика в значительной мере определяются присущим им попевочно-мелодическим складом. В основе напевов старинных русских песен лежит не последование определенных гармонических функций (как нередко бывает в позднейших городских песнях XIX века и наши дни), но сцепление привычных, веками кристаллизовавшихся попевок, национально-своеобразных мелодических оборотов. Точечные же сочетания интонаций (в первую очередь секунд и терций) образуют лад. По существу всякий лад народной музыки — это та или иная система музыкальных интонаций.

Помимо таких обычных видов ладовой организации, как натуральные мажор и минор, в старинных русских песнях нередко можно встретить мажор с малой септимой (миксолидийский) минор с большой секстой (дорийский)⁸. Широко распространены и приемы ладовой переменности, порожденные подвижностью ладовых устоев. Интересны также некоторые недиафонические ладовые структуры: уменьшенный и увеличенный лады.

Бесполутоновый склад — ангемитоника. Уже говорилось, что наиболее старинных славянских песнях (календарных, свадебных) нередко встречаются бесполутоновые напевы. В основе их обычно лежат одна-две бесполутоновые квартовые попевки — трихорды (см. примеры 21 а, б, 25 а, б, 39, 41, 73, 94).

Позднее возникли бесполутоновые напевы более широкого диапазона. Во многих из них отчетливо ощущается мажорная или минорная тоника. Чаще всего это песни свадебные, хороводные

⁷ О важнейших особенностях и стилевых отличиях северных, средне-русских и южнорусских песен см. в кн.: Руднева А. Русский народный хор и работа с ним. М., 1974.

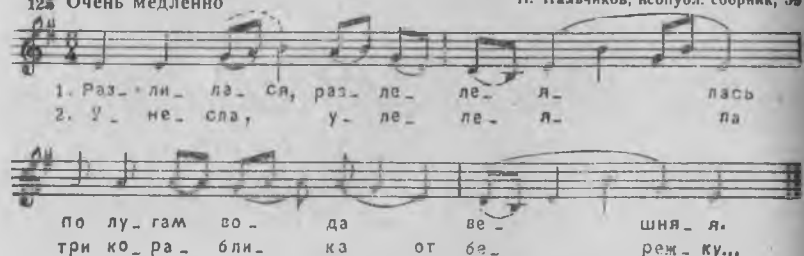
⁸ Термины «миксолидийский мажор», «дорийский минор» введены в учебные программы и пособия по курсам элементарной теории музыки. См.: Способи И. Элементарная теория музыки. М., 1973.

лирические, иногда песни об исторических событиях XVII—XVIII ввек, например, о Степане Разине, об Отечественной войне 1812 года.

СВАДЕБНАЯ
б. Уфим. губ.

Н. Пальчиков, неопубл. сборник, 50

125 Очень медленно



1. Раз-ли-ла-ся, раз-ле-ле-я-ла-сь
2. У-не-сла, у-ле-ле-я-ла

по лу-гам во-да ве-шня-я
три ко-ра-бли-ка от бе-реж-ку...

Бесполутоновые мелодии широкого объема — явление не повсеместное. Наиболее типичны они для Среднего и Нижнего Поволжья, Заволжья и Донщины. Яркие образцы бесполутоновых мелодий записаны в Смоленской, Рязанской и Воронежской областях. Зато для русского севера (например, Архангельской области, Вологодчины и Беломорского побережья) ангемитоника вовсе не характерна.

Еще недавно бесполутоновый ладовый склад не вполне точно определялся как пятиступенный и назывался пентатоникой. Однако высокохудожественные бесполутоновые мелодии нередко состоят всего из трех-четырех звуков (см. примеры 21 а, б, 25 а, б). Некоторые же бесполутоновые напевы содержат до шести звуков в рамках большой септимы. Например, свадебная из сборника Римского-Корсакова «Уж я по двору хожу, хожу»:

СВАДЕБНАЯ
б. Саратов. губ.

Р.-Корсаков, 84

126 Умеренно



1. Уж я по дво-ру хо-жу, хо-жу
2. Бань-ку мы-лен-ку то-плю, то-плю

мел-ки-ще-поч-ки бе-ру, бе-ру
ис-то-пи-ся, ба-ня мы-лен-ка...

В настоящее время слово «пентатоника» (буквально — «пятизвучие») вытеснено более точным термином «ангемитоника».

Бесполутоновые попевки складываются из последования одной-двух больших секунд и непременно в сочетании с ходом на малую терцию. Первичной ладовой ячейкой ангемитоники был, как уже

говорилось, квартовый трихорд. На клавиатуре фортепиано бесполутоновый звукоряд наглядно представлен черными клавишами.

Следует иметь в виду, что отсутствие полутонов влечет за собой другую особенность: избегание тритонов. Бесполутоновые ладовые структуры одновременно являются и «бестритоновыми»². Поэтому в бесполутоновых структурах не может содержаться более двух целых тонов подряд.

Диатонические лады. Уже в древнейших песенных жанрах широко применялись терцовые и квартовые структуры с полутоном — предшественники более поздних диатонических ладов октавного объема. Посредством опевания в таких простейших ладовых образованиях постепенно расширялся звуковой объем, рождались более сложные пяти- и шестизвучные ладовые структуры с характерной для них опорой на звуках мажорного или минорного трезвучия.

Развитию мажоро-минорного мышления в славянской песенной мелодике несомненно способствовала инструментальная музыка. В быту древних восточных славян имели широкое распространение различные духовые инструменты, для которых ходы по звукам тонического трезвучия весьма типичны. Это особенно относится к наигрышам на инструментах без пальцевых отверстий, мелодии которых строились по звукам натурального (обертонового) ряда и непременно содержали ходы по трезвучиям. Приведем пример наигрыша на большой пастушеской трубе без пальцевых отверстий:

УТРЕННИЙ СИГНАЛ ПАСТУХА

Смоленская деревянная труба

Кабинет нар. музыки МГК



Сравнивая варианты старинных песен, можно проследить, как простейший напев в объеме терции-кварты постепенно усложнялся и обогащался, как расширялся его звуковой объем путем опевания устоев секундовыми сопряжениями и присоединения снизу традиционной квартовой попевки:

² В этом причина того, почему целотонный звукоряд в область ангемитоники не входит: ведь каждому тону шестиступенной гаммы соответствует тритон.

ВЕСЕННЯЯ ХОРОВОДНАЯ

б. Уфим. губ.

умеренно $\text{♩} = 72$

Пальчиков, 7



Хо-дил ба-рин, хо-дил бра-вый
Ис-кал ба-рин, ис-кал бра-вый



хо-ро-во-ду, по все-му на-ро-ду.
се-бе те-стя, он мо-ло-до-го..

ВЕСЕННЯЯ ХОРОВОДНАЯ

б. Уфим. губ.

умеренно

Пальчиков, 7



хо-дил ба-рин, хо-дил ба-рин
ис-кал ба-рин, ис-кал ба-рин



хо-ро-во-ду, по все-му на-ро-ду.
се-бе те-стя, он мо-ло-до-го..

старинные напевы мажорного и минорного наклона (смыслы 11, 27, 46, 62, 115) ограничены квинтовым объемом. В пентакорде верхнего или нижнего устоя секундовыми интервалами расширяет первоначальный звуковой объем напева или септими. При этом вводный тон лада с его разрешением расположен не сверху (как в гамме), а в нижней части

ДЕВИЧЬЯ ЛИРИЧЕСКАЯ

Ленингр. обл.

умеренно $\text{♩} = 62$

100 русских песен, 3



Ой, да рас-прек-расень-ко-



ой да без-за-ботно-е де-вуш-кой да жи-



Дев-чон-кой жи-тве-цо. Да у ко-



Очень часто старинные русские песни заканчиваются не на основном тоне лада, а на терцовом или же на тонической квинте. Об этом всегда следует помнить, иначе при анализе легко ошибиться в определении ладотональной структуры, приняв квинту за основной тон:

ХОРОВОДНАЯ
б. Ярослав. губ.

130 Оживленно Лядов, 47

1. В чи - сто - ем по - лю - шке бе - лый лен, ла - до, ла - до бе - лый лен.
2. Се - ре - ди бело - го - льна - ко - но - пель, ла - до, ла - до ко - но - пель...

Народный напев может заканчиваться и на неустое. В частности, окончание на II ступени типично для скорых песен. Для многосложных хороводно-плясовых и величальных весьма типичны концовки на тонической терции, квинте и даже на трезвучии, например, в песне «Уезжал милый в дальнюю сторону» (см. пример 124).

Гармонический минор. В позднем городском фольклоре и в популярных массовых песнях наших дней минорный лад используется чаще всего в гармоническом виде. Напротив, для старинных русских песен типичен суровый и строгий натуральный минор. Этот мелодика староклассической русской песни существенно отличается от украинской, для которой использование гармонических видов минора было характерно еще издавна.

Повышение VII ступени в русской песне минорного наклона говорит о влиянии городского фольклора XIX—XX веков или же о непосредственном соприкосновении с украинской песней. Не случайно обороты гармонического минора чаще всего обнаруживались в районах, граничных с украинскими, отчасти и с белорусскими, например, в Воронежской, Курской, Брянской и Смоленской областях (см. пример 45).

Другие диатонические лады. Средневековые музыканты Западной Европы нередко пользовались терминологией и научными сообщениями античных мыслителей, особенно в области ладового строения. От древнегреческой теории идет отношение к ладу, как к шестилению чисто мелодическому: последованию типовых мелодических оборотов и попевок (тетрахордов). Были заимствованы и некоторые названия античных ладов: дорийский, фригийский, ли-

дийский, миксолидийский³. Музыканты прошлого столетия пытались объяснить своеобразие русской песни сходством ее ладового строения с древнегреческим.

В наше время диатонические лады с античными названиями рассматриваются с точки зрения их соподчиненности мажорному или минорному наклонению: мажор с малой септимой, мажор с повышенной IV, минор с большой секстой и минор с пониженной II ступенью. Ибо миксолидийский и лидийский лады явно имеют мажорные тоники, а дорийский и фригийский — минорные. От натурального мажора и минора эти лады отличаются, разумеется, иным характером соотношения устойчивых и неустойчивых ступеней.

Так, в мажоре с малой септимой (миксолидийском) вводный тон (как и в натуральном миноре) отстоит от основного тона на большую секунду. Это до мажор с постоянным знаком *си-бемоль*, это соль мажор без диеза в ключе. Вводное тяготение здесь затушевано, смягчено (см. также пример 9):

ВЕСЕННЯЯ
б. Новгород. губ.

131 Оживленно Лядов, 17



1. Из - за ле - су, да ле - су тем - но - го,
2. Из - за са - ду, са - ду зе - ле - но - го,
3. Тут и шли, про - шли дво - е мо - лод - цев,
ай лю - ли, лю - ли, ле - су тем - но - го.
ай лю - ли, лю - ли, са - ду зе - ле - но - го.
ай лю - ли, лю - ли, дво - е мо - лод - цев...

Мажор с малой септимой присуща внутренняя неустойчивость. Понижение VII ступени влечет за собой возникновение нового тритона на III ступени. Устойчивость тонической терции при этом нередко нарушается. Поэтому мажор с малой септимой звучит более напряженно, чем обычный натуральный мажор. Это любимый лад русского песенного фольклора, он встречается в песнях самого различного характера, в том числе и современных.

Мажор с повышенной IV ступенью (лидийский) особенно своеобразен. Повышение IV ступени создает тритон к основному тону тоники, яркую ладовую неустойчивость, которая не получает разрешения. Напевы в этом ладу звучат очень напряженно и неустойчиво, в чем заключается их неповторимая прелесть. В особенности характерен мажор с повышенной IV ступенью для чешских народ-

³ Впоследствии выяснилось, что средневековые теоретики не разобрались в древнегреческих трактатах и отнесли названия ладов совсем к другим звуко-рядам.

ных песен; его можно встретить также в украинских, польских, тирольских и норвежских песнях. В русском песенном фольклоре лидийский мажор в объеме квинты и сексты встречается как редчайшее исключение (для украинского песенного фольклора он более характерен).

К группе старинных диатонических ладов минорного наклона принадлежат минор с большой секстой (дорийский) и минор с пониженной II ступенью. От обычного натурального лада эти разновидности минора также отличаются интонационной неустойчивостью. Ибо повышение VI ступени нарушает устойчивость тонической терции минорного напева. Между III и VI ступенями располагается ярко выразительная тритоновая попевка, способствующая ладовой напряженности мелодии. В двухголосном изложении характерно терпкое звучание параллельных больших терций:

ЧТО ЖЕ ТЫ, СОЛОВУШКА

132 Медленно $\text{♩} = 56$ Песни Пензенской обл., с. 22

Музыкальный фрагмент в нотной записи с русскими текстами. Заголовок: '132 Медленно $\text{♩} = 56$ Песни Пензенской обл., с. 22'. Музыка записана на трех станах нотного станка в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и 2/4 такта. Текст песни: 'Что же ты, соловушка, не веселись, повешишь гонимую не клюешь, забыла лишь пошук, корому не клюешь? дедушек, песен не поешь...'.

Яркое интонационное своеобразие отличает минорные напевы с пониженной II ступенью. Появление нисходящего полутонового тяготения придает минорным лирическим и свадебным напевам тусовый и скорбный оттенок:

СВАДЕБНАЯ Калинин. обл.

133 Медленно $\text{♩} = 63$ Зап. Б. Смирнова

Музыкальный фрагмент в нотной записи с русскими текстами. Заголовок: '133 Медленно $\text{♩} = 63$ Зап. Б. Смирнова'. Музыка записана на двух станах нотного станка в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и 2/4 такта. Текст песни: '1. Уж ты, Машенька, обманщица, 2. Изменила красным девушкам, ты ива нова, изменищица, го врила, что я замуж не пойду...'.

Следует заметить, что диатонические напевы с низкой II ступенью встречаются в русских народных песнях весьма редко. Более типично чередование минорных мелодических оборотов с повышенной II ступенью с обычными интонациями натурального минора. Такой прием в свою очередь способствует эмоциональной выразительности народных мелодий (протяжная «Не слободунка — славная Москва», пример 118).

Песенные мелодии разных народов, изложенные в старинных диатонических ладах, привлекают самобытностью и свежестью звучания. Многие из них по характеру интонирования сложнее, чем песни в обычном натуральном мажоре и миноре. Повышение и понижение отдельных неустойчивых ступеней, отличающее эти лады от обычных натурального мажора и минора, способствует их интонационному своеобразию и внутренней динамичности.

Двуладовые напевы. Еще недавно было распространено убеждение о якобы отсутствии в русской песне ладотональных переходов. На самом деле это далеко не так. Однако со школьно-академическими модуляциями народные тональные переходы имеют мало общего⁴.

Приемы сдвига первоначальных устоев лада на другие звуки получили название ладовой переменности.

Ладовая переменность. Очень часто две тональности на расстоянии терции (например, тональности параллельного мажора и минора) чередуются, образуя своего рода ладотональные сопоставления. В песнях быстрого темпа, с четким ритмом (см. примеры 8, 78) начальное предложение изложено в одной тональности, «ответное» — в другой:

134^а Медленно ТОШНО МНЕ, МЛАДЕШКЕ Песни Пензенской обл., с. 127

Одн а Вс е

Тош-но мне, мла-де-шке, на-чу-
-хой сто-ро-не... Эх, пла-кать я не
сме-ю, ры-дать мне не ве-лят.

⁴ В профессиональной музыке устойчивость первоначальной тоники чаще всего нарушается введением тритоновых звуков, новая же тональность закрепляется каденцией. Для русской песни нарушение устойчивости предыдущей тоники посредством введения тритонов, равно как и каденционное закрепление последующей тональности, не характерно. Справедливо поэтому суждение, что применение термина «модуляция» к старинной русской песенной мелодике неправомерно.

ХОРОВОДНАЯ

Песни Кировской обл., 169

инжно

как, как утица, а как, как
ра-я че-рез мо-ре ле-та-ла,
рез мо-ре ле-та-ла.

ВЕЛИЧАЛЬНАЯ

б. Курск. губ.

Лядов, 14

но

не за-ря ль мо-я зо-рюш-ка,
рош-ка ве-чер-ня-я, ой ля-ли,
шко вос-хо-же-е, ой ля-ли,
ой ля-ли, зо-рюш-ка ве-чер-ня-я.
ой ля-ли, сол-ныш-ко вос-хо-же-е.

не сдвиги в народных песнях возможны не только редко устои песен перемещаются с одних звуков на другие сдвиги на большую секунду. Не менее характерны квинтовые перемещения устоев (при одном общем служит для одной тональности основным тоном, квинтовым). Пример тому — известная песня «Прощай». Начинаясь квартовым ходом (с V ступени на I ступень мажора), напев переходит на терцию лада, ритмически подчеркивается и «опевается». Ответное движение изложено в ре миноре. При этом квинтовый ход становится основным тоном ре минора:

ПРО ТАТАРСКИЙ ПОЛОН

Орлов. губ.

Р.-Корсаков, 8

реч ко-ю, да за Дарь-е-ю,
вань и-це до-ста-ва-ла-ся,
та ро-ве, ду-ван лу-па-...

ЛИРИЧЕСКАЯ
Калинин. обл.

Бромлей, 196

135 Неторопливо

Вот я по-лем шел, дру-гим и-шел, да
я на тре-ти-е по-ле возъ-ез-жать хо-тел...

Приемы ладовой переменности способствуют внутренней динамичности мелодического развития, применение их нередко определяет неповторимо своеобразный облик той или иной песни.

Наряду со сдвигами ладовых устоев в русской песенной мелодике встречаются слитные ладотональные образования — переменные лады.

Переменные лады. Во многих песнях тональности параллельного мажора и минора объединяются в единое целое, взаимопроникают одна в другую, образуя более сложное ладовое целое: двуладовую систему. Такие двуладовые структуры и получили наименование переменных ладов.

«Переливчатый» мажоро-минорный лад представляет собой сочетание одноименного мажора и минора. Это лад с колеблющейся, «мерцающей» терцией. Поочередно в напеве звучит то малая, то большая терция, как, например, в приводимой колыбельной:

КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Чуваш. АССР, Козл. р-н

Зап. Б. Цимковского

136 Неторопливо

Ходит сон по у-лоч-ке в крас-нень-ком зи-пун-чи-ке.
Он ша-та-ет-ся, шу-мит, бо-гу све-ту го-во-рит:
«Где здесь все теп-ле-е ха-та, где здесь ду-ше всех ре-бя-та?
Там я бу-ду но-че-вать, ма-лых де-то-чек ка-чать.»

Высотная изменчивость тонической терции — распространенная особенность русской народной мелодики, ее можно обнаружить в самых разнообразных песенных жанрах. Характерно при этом следующее: сочетаются чаще всего не натуральные мажор и минор, но такие их разновидности, при которых достигается наибольшая общность звукоряда. Обычно мажор содержит малую септиму (низкий вводный тон), минор же — большую (дорийскую) сексту:

Одна Все

1. Уж ты, ве- снуш- ка, да ты вес-

- на, ве- сна ба- ры- ня,

ве- сна ба- ры- ня мо- я...

«Переливчатый» мажоро-минорный лад можно встретить в песенных мелодиях разных народов. К этой форме ладовой переменности обращались и русские композиторы.

Параллельно-переменный лад — другая типическая структура русской народно-песенной мелодики. Устой этого лада складываются из трезвучий параллельного мажора и минора. Основой такого объединения служит общность звукового состава параллельных тональностей:

ВНИЗ ПО МАТУШКЕ ПО ВОЛГЕ

Ульян. обл.

138 Привольно

Зап. М. Енигатовой

Один

1. Вниз по ма- туш- ке, да вниз по Во...

ой, Вол- ге да по... пе ши-

- ро- ко- му да по раз- до... по раз- до- лью.

Одно из проявлений параллельно-переменного лада заключается в частых тональных сдвигах из натурального минора в мажор на терцию вверх (и наоборот).

Иногда вся песня излагается в мажоре, но благодаря нисходящему движению мелодии неожиданно заканчивается на тонике параллельного минора:

ПОДУЯ, ПОДУЯ, НЕПОГОДУШКА

б. Рязан. губ.

Медленно

Балакирев, 21

1. По- дуй, по- дуй, не по- го- ду-
 2. Ра- здуй, раз- вей, ты ря- би- ну-

шка, эх, не ма- лень- ка- я!
 шку, эх, ку- дря- вень- ку- ю.

более характерно естественное слияние обонх тонических и в более широкий мелодический оборот. В таких случаях основой отдельных песенных фраз и даже целых служит малый минорный септаккорд на I ступени — полка переменного лада, звучащая мягко и консонантно:

ХОРОВОДНАЯ

Чувашская АССР

Медленно $\text{♩} = 62$

Зап. Б. Цимковского

да се- ю, ве- ю, да се- ю, ве- ю,
 ю ве- ю лен пря- ди- стый, й,
 ю, ве- ю, лен пря- ди- стый... !

рную особенность таких мелодий составляет устойчивый септима. Она тонична и по существу лишена тяготы септима на I ступени натурального минорного лада разрешаться на секунду вниз (как это предписывали школьные правила). Чаще всего она мягко переходит к другой устой переменного лада: квинту или терцию. Метко назвал ее «воздушной». Тонической септима завершается напев, изложенный в переменном ладу (см. пример 8).

Явление ладовой переменности в русской народной песне очень характерно. Оно связано с особенностями ладовой переменности и переменные лады способствуют своеобразию русской песенной мелодики. Одним из русских композиторов претворил особенно характерно переменного лада в хоре гребцов из I действия «Сусанин» («Хороша у нас река»).

Начиная с Глинки русские композиторы широко пользовались выразительными особенностями параллельно-переменного лада. Отличная для этого лада смена двух тонических центров — мажорного и минорного — нередко составляет интонационную основу той или иной музыкальной темы, например, третьей песни Леля из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова, «Хора поселян» из оперы «Князь Игорь» Бородина.

Параллельно-переменный лад встречается не только в русской народной песне, но и в других славянских странах, у угро-финнов (карелов, венгров), а также в восточных странах. Интересные примеры его использования можно найти в творчестве Моцарта, Листа, Дебюсси и других зарубежных композиторов, с любовью обращавшихся к народному песенному творчеству.

Увеличенный и уменьшенный лады. Все рассмотренные ладные структуры так или иначе связаны с мажорным или минорным наклоном или с сочетаниями мажорного и минорного модов. Но в русской народно-песенной культуре встречаются ладные образования, не имеющие общего с мажоро-минорным наклоном. Например, увеличенный и уменьшенный лады, возникающие из интонационно неустойчивых тритоновых попевок.

Эмбрион увеличенного лада с характерной для него целотонностью изложения — это увеличенный тетракорд с устоем на звуках большой терции. В одних напевах терцовый устой опева-ется сверху, в других — снизу:

СОЛОВЕЙ КУКУШЕЧКУ СПОДГОВАРИВАЛ

ны Довольно медленно

Песня Курской обл., 34

Одна



1. Со_ ло_ вей ку_ ку_ шеч_ ку, ох, спод_ го_ ва_ ри_



- вал. Спод_ го_ ва_ ри_ вал... «По_ ле_ тим, ку_



ку_ шеч_ ка, ох, и в за_ ле_ ный сад...

В некоторых курских и белгородских песнях к основному целотоновому тетракорду присоединяется еще одно целотоновое приращение. Таким образом целотоновый звукоряд расширяется на пять тонов. Возникает характерная для увеличенного лада игра на звуках увеличенного трезвучия. Например, в песне «Зеленый дубок» (открывающей кантату Г. Свиридова «Курские песни»), где пятый звук появляется в подголоске:

142

Неторопиво

Песня Курской обл., эл

1. Зе- ле- ный ду- бок, зе- ле- ный ду-

- бок - ли- па зе- ле- не- е.

2. Ли- па зе- ле- не- е, э... О-тец, ма-менька род-

- не- е, дру- жо- чек ми- ле- е.

Русские песни, основанные на целотоновых попевках, записаны в отдельных районах Курской, Белгородской и Калужской областей.

Для некоторых северных и западных местностей (например, для Архангельской области, Вологодчины и Смоленщины) характерны попевки в объеме уменьшенной квинты с опорой на уменьшенное трезвучие. Очень часто при этом звуки уменьшенного трезвучия вместе с опевающими их сопряжениями образуют своеобразное последование «тон-полутона». Пример тому — купальская песня «Иван Марью звал на купанье» (см. пример 48). Такие попевки в свое время чутко уловил Римский-Корсаков, они звучат в опере «Садко».

Изучая русские тон-полутоновые мелодии, можно заметить, что их исходным тематическим зерном нередко служит обычная в русском песенном фольклоре малотерцовая попевка, как, напри-

р, в рекрутской песне «По зорюшке по заре», вырастающей из типичных интонаций причитанья. Почти вся первая строфа этой песни-плача основана на выразительном интонировании матерцовой попевки. Лишь в самом конце строфы нижний голос опускается на секунду, благодаря чему мелодия расширяется до диатонического объема. Все строфы песни заканчиваются мелодическим оборотом на звуках уменьшенного трезвучья:

ПО ЗОРЮШКЕ ПО ЗАРЕ

Песни Пинежья, 134

Подвижно

143

По зо-рюш-ке, по зо-ре, да по ве-чер-ней по зо-ре, по ве-чер-ней по зо-ре, да, по ут-рен-ней по ро-се...

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes. The music is characterized by a 'подвижно' (mobile) tempo and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs over the notes, indicating phrasing. The lyrics are: 'По зо-рюш-ке, по зо-ре, да по ве-чер-ней по зо-ре, по ве-чер-ней по зо-ре, да, по ут-рен-ней по ро-се...'. The number '143' is written in the top left corner of the first staff.

В некоторых песнях тон-полутоновые попевки чередуются с попевками иного интервального состава, например, в вятских покосных песнях лирического характера:

ПОКОСНАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ

Киров. обл.

Зап. С. Браз

№4 Медленно $\text{♩} = 48$

1. Я по-се-ю да сво-е го-ре да во-чи-сто-е по-де

Схема лада

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. The tempo is marked 'Медленно' (Ad libitum) with a quarter note equal to 48 beats. The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes. The music is characterized by a 'медленно' (slow) tempo and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs over the notes, indicating phrasing. The lyrics are: '1. Я по-се-ю да сво-е го-ре да во-чи-сто-е по-де'. The number '№4' is written in the top left corner of the first staff. The text 'Схема лада' (Scale scheme) is written below the third staff.

Народные песни, основанные на целотоновых и тон-полутонных попевках, несомненно способствовали интересу русских композиторов к своеобразным структурам увеличенного и уменьшенного лада; структуры эти творчески своеобразно использованы в произведениях Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского и других авторов.

Глава XII

РИТМИКА НАРОДНОЙ ПЕСНИ. О СВЯЗИ НАПЕВОВ СО СТИХОТВОРНЫМ СКЛАДОМ

Еще в прошлом веке исследователи русской песни (А. Серов, В. Одоевский, П. Чайковский, П. Сокальский) указывали на богатство и разнообразие ее ритмического склада, обращали внимание на неподчиненность ее временной стороны нормам акцентного тактового ритма. Справедливо говорил А. Серов, что необоснованное внесение собирателями в запись народной песни однообразных тактовых акцентов «...навязет ей ритм для нее чужой и втиснет ее в неловкие для нее, узкие рамки и тем исказит ее характер»¹.

Виды музыкальной ритмики. Существует два основных способа музыкально-ритмической организации в вокальной музыке: звук подчеркивается путем силовой (динамической) акцентировки и посредством музыкально-ритмического растягивания. При этом ритмически удлиненный звук образует «долготу» и во многих случаях (хотя и не всегда) воспринимается как акцентированный². Акценты такого рода получили название временных.

Богатые и разнообразные формы ритмической организации, присущие народным песням разных стран, всегда развивались в тесном взаимодействии с ритмикой народного стиха. Существенное влияние оказывала на временную сторону народных напевов также своеобразная ритмика речи, свойственная каждому народу.

Литературное стихосложение. В школьном курсе русской литературы дается представление о важнейших особенностях

¹ Серов А. Н. Русская песня как предмет науки. — Избр. статьи, т. 1, с. 99—100.

² Долготы, заменяющие акцент, широко применяются и в профессиональной музыке, в частности, при игре на инструментах, на которых динамические акценты технически невозможны (орган, клавишин, духовые инструменты при игре легато).

литературного стихосложения, исторически сформировавшегося в середине XVIII века. Его отличает периодичность или трехдольных стиховых ударений в сочетании с чередованием длинной и более короткой строки (например, из трех слогов). Концовки строк обычно рифмуются.

По признакам начинающий фольклорист всегда может отличить народную песню позднейшего происхождения (XIX—XX вв.) от старинной крестьянской песни, стихосложение которой отличается на иных закономерностях по сравнению с книжной. Приведем пример популярной городской песни, известной в последней четверти XIX века (слова поэта Я. Полонского).

Мой костер в тумане светит,
Искры гаснут на лету...
Ночью нас никто не встретит,
Мы простимся на мосту.

Т
М
Н
Н:

В этих поздних городских песнях, так и в композиторских произведениях, ударные слоги стиха обычно тем или иным способом удлиняются. И нередко путем удлиннения вдвое. В сочинении музыкальным речевым ударением музыкальная «долгота» достигается удлинением ударного слога, даже если напев исполняется ровно, без нарочитых динамических акцентов:

МОЙ КОСТЕР

Иванов, I, 322

мо_ стер в ту_ ма_ не све_ тит,
к_ры га_ снут на ле_ ту...
но_ чью нас ни_ кто не встре_ тит -
мы_ простим_ ся на мо_ сту.

Народное стихосложение заметно отличается от литературного. Остановимся на некоторых его видах. В народных сказках (былинах), причитаниях и многих лирических произведениях характерны неравнослоговые стиховые строки, расположенными ударениями. Естественно, что и в них содержатся изменчивые ударения; при этом применяется свободная расстановка тактовых ударений тот или иной переменной размер (см. примечание к стихосложению тоническое (акцентное)).

Народное стихосложение (слогочислительное) старинных песен характеризуется (как и литературное) ра-

вос
тен
не
ста
в к
А.
мой
лед
] вели
ств
I
ност
опер

венством стиховых строчек. Однако речевые акценты в таких песенных текстах размещаются чаще всего совершенно свободно (не образуя правильно расположенных стоп, как в стихах книжного типа). Конструктивного значения в формировании стиха они обычно не имеют и в пении не всегда подчеркиваются.

Старинное равносложное стихосложение называют так же слогаисчислительным, потому что его разновидности определяют путем подсчета слогов. Различают шестислоговые, восьмислоговые, девятислоговые и другие стиховые строчки.

Еще одна своеобразная черта характерна для равносложного стихосложения наиболее старинных песен: внутренняя цезура, которая делит каждую стихотворную строчку на два или три полустишия — равные или неравные. При этом возможны такие соотношения:

Медуніца,	медуніца,
Медовая,	медовая,
Что не растёшь	что не растёшь.
По всем лугам,	что не растёшь? (4+4)

Текст этой купальской песни складывается из восьмисловых строчек с четкой цезурой, делящей каждый стих пополам (4+4). Ударения перемежающиеся; в первой строчке смысловой акцент — на третьем слоге; во второй — на втором, а может быть (в зависимости от ритма напева) также и на третьем. В третьей строке — на четвертом. Совершенно очевидно, что при таком вольном расположении ударений в напеве также не окажется периодически «правильных» сильных долей (см. пример 49).

В хороводной песне «Ты, рябинушка» десятислоговые строчки также делятся пополам, образуя пятислоговые полустишия. Но в каждом из них имеется строго определенное ударение: на третьем слоге. Постоянство ударений явно говорит о более позднем происхождении песни (см. пример 154).

Ты, ряби́нушка	белкудря́вая,
Ой лю́ли, лю́ли	белкудря́вая,
Ты когда́ взошла,	когда́ вы́росла,
Ой лю́ли лю́ли	когда́ вы́росла?
— Я весной́ взошла,	летом вы́росла,
Ой лю́ли, лю́ли	летом вы́росла...

Приведем песенный текст с двумя цезурами, рассекающими стиховую строчку на три части (см. пример 41):

А на горé, а на горé грóм загремёл,
Под горбю́, под горбю́ дождик пошёл,
Смочил дёвку, смочил дёвку чернóброву... (4+4+4)

Довольно часто припев имеет иную стиховую организацию по сравнению с начальными стихами строфы. Например, в смоленской семичкой:

1. Мы пойдем, девочки, во луги-лужочки.
Припев:
 Ой маю, маю, зеленого гай.
2. Мы в луги-лужочки, мы сорвем цветочки.
Припев:
 Ой маю, маю, зеленого гай (6+6, 5+5).

Возможно также деление стиховых строчек на два неравных полустихия, например, 5+3, 6+3 или 7+3³. Особенность эта типична для свадебных и календарных песен как русских, так и белорусско-украинских:

Да не конь копытом зазвонил —
 Васечка по селям походил,
 Своего батюшку побудил...

Задание. Перепишите приведенные стихотворные отрывки. Проставьте в них ударения. Проследите: расположены ли ударения в определенном порядке или в каждом стихе свободно.

Два вида тактировки. Издавна существовало два основных способа расстановки тактовых черт. Согласно более распространенному способу, тактовая черта служит показателем сильного времени (или смены гармонии). Такой способ тактировки более типичен для произведений профессиональной музыки, воспроизводящих разные виды четкого движения, пляски, быстрого или умеренного шага (марши, танцы, технические этюды).

При тактировке второго вида вертикальная черта, рассекающая произведение на равные небольшие части, имеет значение цезуры, показателя конца музыкальной фразы. В таком употреблении тактовая черта получает значение цезуры, расчлененности музыкальной мысли на небольшие, в какой-то мере самостоятельные построения — музыкальные фразы.

Тактировкой второго вида нередко пользовались композиторы (Бах, Шопен, Глинка, Мусоргский). Примером может служить до-минорная прелюдия Шопена. Нетрудно убедиться в том, что тактовые черты служат в ней цезурами, внутри самих же тактов не содержится периодического чередования сильных и слабых времен:



³ Последование неравных полустихий (5+6, 6+3) нередко порождает периодичность четных и нечетных мелодических фраз в общих рамках пятидольного размера, иногда же — регулярную смену тактовых обозначений в каждой песенной фразе.

Такты, равные полустихию или стиховой строке, в вокальной музыке Глинка, например, в пятидольных хорах обеих своих опер («Разливались, разгулялись», «Где наши друзья мои»), в романсе «Где наши друзья мои». Во всех этих произведениях начальные доли такта совпадают с неударными слогами стиха, поэтому такты начинаются со слабых долей:

147 *Con moto* М. Глинка. «Где наши друзья мои»

Где на-ша ро-за, дру-зья мои? У-вя-ла ро-за, ди-ти...

В старинных песнях, где словесные ударения нередко не совпадают с тактовыми, перебегающие, тактировка, основанная на сильном времени, неуместна. Такт в них соответствует песенной фразе, совпадающей со стиховой строкой (полустихием). Подобный способ тактировки сознательно применялся такими крупными собирателями, как Балакирев и Корсаков, а в наши дни — многими советскими собирателями. Сравнивая записи одних и тех же песен в разных собраниях, нетрудно убедиться в том, что они нередко тактированы по-разному. Одни собиратели ставят тактовые черты возможно чаще, подчеркивая явно несуществующие акценты, другие исходят из фактических ударений в песенных фразах со свободно расположенными ударениями; тактовые черты при этом имеют значение цезур:

148 *Быстро* ЗЕЛЕНОЕ МОЕ ТЫ ВИНОГРАДЬЕ Сталин

1. Зе-ле-но-е мо-е ты ви-но-гра-дьё,
и ой, ля-ли, ля-ли да ля-ли, ви-но-гра-дьё

149 *Быстро* ЗЕЛЕНОЕ МОЕ ТЫ ВИНОГРАДЬЕ Р.-Корсаков

Зе-ле-но-е мо-е ты ви-но-гра-дьё
и ой, ля-ли, ля-ли, да ля-ли, ви-но-гра-дьё...

О претворении стиха в ритмически четких напевах. На протяжении веков в народной певческой практике выработались весьма различные (подчас очень сложные) способы сочетания стиха с напевом.

Простейший способ музыкально-ритмического воплощения стихослогового стиха заключается в равномерном пропевании равенства песенных слогов (например, восьмью или четвертью). При этом не все слоги пропеваются одинаково. Обычно один или два слога в каждой песенной фразе ритмически растянуты и по сравнению с остальными слогами воспринимаются как медленные:

ХОРОВОДНАЯ

Смол. обл.

Бромлей, 91

150 Умеренно

Под хо- ро- ма- ми, под бо- яр ски- ми,
ой ли, ой ле-ли, под бо-яр- ски-ми. Там не дождь шел,
не зем-лю мо-чил, ой ли, ой ле-ли, не зем-лю мо-чил...

Задание. В приведенных примерах подсчитайте количество слогов в полустихии. Определите: какие слоги в напеве ритмически растянуты. Укажите: падает ли на эти слоги логический речевой акцент?

Синхронность. Можно представить себе и более простой способ песенной ритмизации стиха: пропевание всех слогов равными музыкальными длительностями⁴. Чаще всего ритмизацию песенных слогов равными длительностями можно встретить в хореводных, плясовых или свадебно-величальных:

151 Умеренно ♩ = 96

ПЛЯСОВАЯ

Листопад, IV, 135

1. У мо- во бы- ло ми- ло- ва три са- ди- ка зе- ле- но- ва,
2. В пер-вом са- де ви- но- гра- де рос-ла тра- ва мя-та, мя-та...

⁴ Такой вид музыкально-ритмического претворения стиха встречается и в народных песнях («Зимний вечер» М. Яковлева).

Отдельные слоги таких песен нередко расцвечены небольшими попевками.

Для понимания особенностей русской народно-песенной ритмики очень важно понятие слогового времени.

Слоговое время — музыкально-ритмическая продолжительность одного слога вне зависимости от того, выражен этот слог одним звуком (четвертью, половиной) или же попевкой из двух, трех, четырех и большего количества звуков.

Для определения основной ритмической формулы песни ритм внутрислоговых попевок условно суммируется и обозначается более крупной ритмической единицей:



Рассмотрим плясовые и величальные песни, изложенные равными длительностями (четвертями) с расцвечиванием отдельных слогов небольшими попевками из двух звуков. Например, тамбовскую величальную «В огороде трава», шестислоговые строчки которой изложены равными четвертями, но с мягким распеванием третьего и четвертого слогов. Можно заметить также, что последняя стиховая строчка каждой строфы имеет несколько меньшее количество слогов (пять). Чтобы сохранить равнодлительность этой фразы, один из ее слогов (а именно третий — акцентный) растягивается и «распевается»:

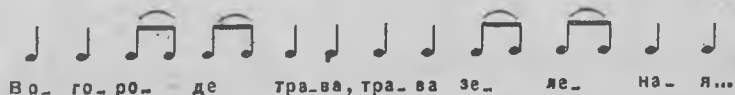
152 **СВАДЕБНАЯ ВЕЛИЧАЛЬНАЯ** Орлов, II

Скоро Тамб. обл.

1. Во_ го_ ро_ де тра_ ва, тра_ ва зе_ ле_ на_ л,
2. У Сте_ па_ на же_ на мо_ ло_ дим мо_ ло_ да

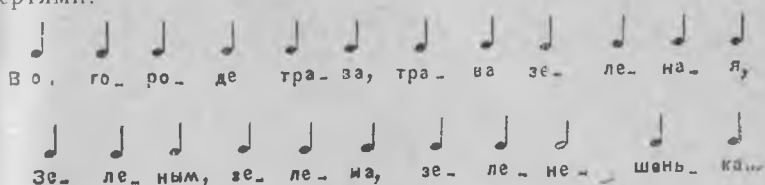
зе_ ле_ ным зе_ ле_ на, зе_ ле_ не_ шень_ ка,
у Ва_ силь_ е_ ви_ ча мо_ ло_ де_ хонь_ ка.

Схематически музыкально-ритмический рисунок песни, казалось бы, следовало изобразить так:



Но если мы хотим показать формулу слогового ритма, важную для установления ритмического склада типового напева (лежащего в основе разнообразных его вариантов), то внутри-

Слоговые попевки следует суммировать. Ритмическая формула песни приобретает иной вид: все слоги песни (кроме третьего в последней фразе) будут изложены равными длительностями — шестертями:



Суммируя внутрислоговые попевки в песнях с четким ритмом, всегда можно получить более простую ритмическую схему, в которой большинство слогов изложено равными длительностями и лишь некоторые удлинены.

Типовые ритмические формулы. Как уже говорилось, более типичны напевы, в которых отдельные слоги растянуты. Когда ритмически растянутый слог является логически выделяемым «ударным», слух воспримет его как акцентный, даже если напев исполняется мягко и ровно, без динамического подчеркивания «ударных» слогов. Примером могут служить песни с семислоговыми полустипшиями, в которых ярче всего подчеркнут и растянут последний слог:

153 **ХОРОВОДНАЯ** Кабинет нар. музыки ГМПИ
Оживленно Ульян. обл.

А вин ный наш ко ло дец, в вин ный наш ко ло дец,
ко ло дец, ко ло дец, ко ло дец, ко ло дец н...

В столь типичных для русских песен пятислоговыми полустипшиями нередко растянут и подчеркнут срединный слог (третий). Но если этот растянутый слог распевается попевкой из мелких длительностей, акцент смягчается, становится малозаметным, нивелируется:

154 **ТЫ, РЯБИНУШКА** Лядов. 135
Неторопливо б. Нижегород. губ.

1. Ты, ря би нуш ка бел куд ря ва я,
2. Ты ког да вы рос ла,
3. Я вес ной взош ла, ле том вы рос ла,

ты, ря-би-нуш-ка бел-куд-ря-ва-я,
ты ког-да взош-ла, ког-да вы-рос-ла,
я вес-ной взош-ла, ле-том вы-рос-ла,

ой лю-ли, лю-ли, бел-куд-ря-ва-я,
ой лю-ли, лю-ли, ког-да вы-рос-ла,
ой лю-ли, лю-ли, ле-том вы-рос-ла,

ой лю-ли, лю-ли, бел-куд-ря-ва-я,
ой лю-ли, лю-ли, ког-да вы-рос-ла,
ой лю-ли, ле-том вы-рос-ла...

Смещение ударений. Своеобразие ритмических ударений в старинных песнях заключается еще в ритмически растягиваются и в их свободном смещении. Ритмически растягиваются и в их свободном смещении. Старинных песнях не только таким образом подчеркиваются ударные речевые слоги, но и любые безударные.

Для многих хороводных и плясовых, отчасти и для лирических характерна своего рода игра словесными и музыкальными ударениями. Посредством музыкально-ритмического растягивания слогов естественные ударения перемещаются с акцентного речевого слога на неакцентный («сеяли — сеяли», «вытопчем — вытопчем»), как, например, в хороводной песне «А я по лугу»:

1. А я по лу-гу, а я по лу-гу,
Я по лу-гу гу-ля-ла, я по лу-гу гуляла.
2. Я с комариком, я с комариком,
С комариком пля-са-ла (2 раза).

Прихотливая игра словесными и музыкальными ударениями придает этому хороводному напеву яркое своеобразие, подчеркивает присущий ему легкий, шуточный тон:

155 Скоро $\text{♩} = 138$

А Я ПО ЛУГУ

Песни Московской обл. 34

Одна Все

1. А я по лу-гу, а я по лу-гу, я по лу-гу гу-ля-ла,

я по лу-гу гу-ля-ла. Я с ко-ма-ри-ком, я с ко-ма-ри-ком,
с ко-ма-ри-ком пля-са-ла, с ко-ма-ри-ком пля-са-ла.

Внутрислоговые распевы. Другой способ ритмизации сти в напеве заключается в распевании слогов, расцветивании попевками из более мелких длительностей. Уже говорилось, небольшие попевки, выпеваемые на отдельные слоги (точнее отдельные гласные), называются внутрислоговыми. Обогащение песенных слогов внутрислоговыми распевами разнообразит и ложняет ритмическую сторону напева.

Вслушиваясь в старинные песенные напевы, можно заметить что иногда внутрислоговые попевки применяются очень скромно: распеты один, реже два слога в каждой песенной фразе. Однако и при таком умеренном использовании прием распевания гласных придает песням особую выразительность, способствует большей пластичности и гибкости мелодического изложения:

156 **ВЕЛИЧАЛЬНАЯ ХОЛОСТОМУ** Р.-Корсаков, 100

Оживленно

...и за реч-ку, да за бы-стро-ю, ай, лю-лю-лю, доб-рый мо-ло-дец, ай, лю-лю-лю
-дил, ... как хо-ли, лю-ли, да за бы-стро-ю, ... ли, лю-ли, доб-рый мо-ло-дец.

Встречаются напевы, в которых распеты почти все слоги. Таким мелодиям присуща особая мягкость, плавность и пластичность мелодического изложения:

157^a

Медленно

ЛИРИЧЕСКАЯ

Калинин. обл.

Бромлей, 325



1. Кра - ли - вуш - ка жаг - ли - ва - я,
2. Све - кровь мо - я жур - ли - ва - я,



све - кровь мо - я жур - ли - ва - я,
жу - рит, бра - нит, с дво - ра го - нит

157^b

Напевно ♩ = 70

ПОДУИ, ПОВЕИ, ПОГОДУШКА

б. Нижегород. губ.

Некрасов, 40



1. По - дуй, по - вей, по - го - ду - шка,
2. Раз - вей, раз - вей, по - го - ду - шка,
3. На - ли - нуш - ка с ма - ли - нуш - кой
4. Ве - се - ла - я бе - се - ду - шка



с вы - со - ки - их гор.
ка - ли - но - вый цвет.
ла - зо - ре - вый цвет.
где ба - тю - шка пьет...

Ритм внутрислоговых попевок изменчивый, нередко импровизационный. Ритм слоговых времен устойчивый, постоянный, он переходит из песни в песню, являясь ее прочной конструктивной основой. Вместе с тем художественное значение внутрислоговых распевов чрезвычайно велико: они усложняют и обогащают напев. В неумело сделанной записи лишенная естественных слоговых распевов, «оголенная» мелодия окажется маловыразительной и схематичной.

В итоге следует, что существует много видов ритмической организации. Наиболее распространенный в профессиональной музыке акцентный тактовый ритм представляет собой лишь одну из разновидностей музыкально-ритмического мышления. В фольклоре с таким видом ритма мы встретимся преимущественно в поздней городской бытовой песне XVIII—XIX веков, возникшей под воздействием профессиональной музыки. И свободная акцентно-речевая ритмика причитаний и эпических сказов, и временная ритмика старинных песенных жанров вовсе не подчинены принципу равномерной пульсации сильных и слабых долей, стилевые закономерности этих видов ритма весьма разнообразны. В этой главе были рассмотрены лишь некоторые из них.

Как уже говорилось, метрическое начало (в понимании школьных курсов теории музыки) чуждо мелодике старинных песен большинства народов уже по одному тому, что стихотворному их складу не всегда присуща периодичность тактов. Приступая к изучению временной стороны народной песни, следует отказаться от термина «метр» в современном его музыкально-теоретическом понимании. Ибо тактовые закономерности профессиональной музыки, возникшие с развитием функционально-гармонического мышления примерно в XVI—XVII веках, мелодике старинных песен чужды.

ВОПРОСЫ

1. Каковы особенности литературного стихосложения?
2. Какие два вида акцентировки применяются в народной и профессиональной музыке?
3. Найдите в сборнике Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» несколько примеров старинного равнослогового стихосложения с внутренней разделительной цезурой, определите их внутреннюю структуру.
4. Какие два вида тактировки применяются в профессиональной музыке и в записях народной песни?
5. Найдите в сборниках Балакирева и Римского-Корсакова образцы различной тактировки.
6. Что такое слоговое время?
7. Что называют внутрислоговыми попевками?
8. Определите (письменно) схему слогового ритма в примерах 154, 156, 157 а, б.
9. Расставьте тактовые черты в примере 157 а.

Глава XIII

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Русская инструментальная народная музыка — особая самостоятельная область народного музыкального творчества. Издавна, еще со времен Киевской Руси, у древних восточных славян существовал богатый и разнообразный инструментарий. Об этом говорят данные археологических раскопок, древнерусская литература и памятники изобразительного искусства: книжные миниатюры, иконы, фрески. Установлено, что в Киевской Руси существовали инструменты духовые, струнно-щипковые, смычковые, ударные.

Игра на музыкальных инструментах сопровождала у древних восточных славян и события семейного быта, и массовые народные праздники на открытом воздухе, и военные походы.

Духовые инструменты можно разделить на три вида: свистящие (флейтовые), язычковые и амбушюрные — типа труб. Раньше всего возникли свистящие.

Окарины — простейшие духовые инструменты, издававшие только один звук (у многих первобытных народов это были просверленные раковины). При археологических раскопках в нашей стране находят глиняные окарины — свистульки в виде фигурок зверей и птиц. Позднее такие свистульки изготовлялись в качестве детских игрушек.

Многоствольная флейта — набор дудочек без пальцевых отверстий. Поскольку каждая дудка издавала только один звук при исполнении инструмент быстро передвигали от одного угла рта к другому.

Комплекты дудочек разной длины существовали у многих древних народов. В научной литературе инструмент получил название флейты Пана на том основании, что в античном изобразительном искусстве Пан — бог лесов и покровитель стад — изображался с инструментом такого рода.

В виде редкой достопримечательности многоствольная флейта, сделанная из стеблей тростника или зонтичных трав, доныне существует в некоторых деревнях Курской и Брянской областей, о ней сохранилась память также в Калужской и Орловской областях¹.

В Курской области многоствольные флейты называются кувиклами или кугиклами, в других — просто дудками. Играют на них исключительно женщины и, как правило, в однородных и смешанных ансамблях. Ведущий напев воспроизводится на пятиствольном инструменте, сопровождающие голоса — на двух- или трехствольном. Есть основания полагать, что игра на кувиклах в прошлом сопровождала обрядовые действия.

Позднее возникли духовые инструменты с пальцевыми отверстиями. Прикрывая пальцем какое-либо из отверстий, исполнитель укорачивал звучащий в стволе столб воздуха и таким путем повышал высоту звука.

Дудка — простейший свистящий инструмент из стебля тростника или дерева, открытый с обеих сторон, с пятью-шестью пальцевыми отверстиями. Путем изменения напряжения напора воздуха («передувания») на дудке можно получить также звуко-ряд октавой выше. На дудках исполняли старинные весенние, плясовые и лирические песни, насыщая их напевы легкой узорчатой орнаментикой.

Пыжатка или **сиповка** (на Украине — **сопелка**) отличается от простой дудки наличием в верхнем конце свисткового приспособления («пыжа»), способствующего большей громкости и ясности звука.

¹ Сходные инструменты бытуют в нашей стране на территории Грузии, Литвы, в Коми АССР и у коми-пермяков.

В Смоленской области в Белоруссии известна «двойчатка»: две дудки держат под углом; звукоряд более высокой продолжает звукоряд первой. На этом инструменте извлекаются дувучия.

СВАДЕБНАЯ ВСТРЕЧНАЯ ПЕСНЯ

Смоленский наигрыш на дудке

158 Оживленно $\text{♩} = 108$

Зап. М. Пятницкого, нотация И. Здановича



Язычковые инструменты — жалейка, волынка.

Жалейка — инструмент кларнетного типа (но более резкого тембра) с одиночным бьющим язычком, представляет собой деревянную трубку от четырнадцати до двадцати сантиметров длиной с тростниковым пищиком в верхнем конце. Во многих местностях на нижнем конце укрепляется в качестве резонатора натуральный коровий рог (отсюда местное название жалейки — «рожок», ведущее к путанице между двумя различными инструментами). Жалейка имеет три-шесть пальцевых отверстий, из нее можно извлечь полный диатонический звукоряд. На двойных жалейках возможны дувучия.

НА ВЫГОН СКОТА

Пастушеский наигрыш на жалейке
Подмосковье

159

Оживленно $\text{♩} = 120$

Зап. А. Рудневой



Звук жалейки громкий, даже пронзительный, несколько гнусавый, по тембру напоминает гобой в его высоком регистре. При звукоизвлечении требуется значительный напор воздуха.

Этот инструмент любим пастухами и до сих пор бытует в большинстве русских областей. Одна из местных разновидностей жалейки — брёлка. Приводим белгородский наигрыш на жалейке, построенный на характерном для этой местности целотоновом последовании с опорой на увеличенное трезвучие:

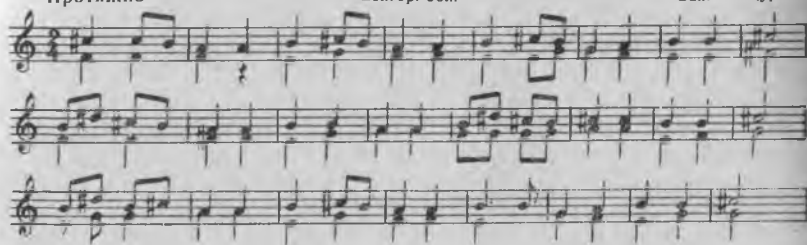
160

НАИГРЫШ НА ДВОЙНОЙ ЖАЛЕЙКЕ

Протяжно

Белгор. обл.

Зап. В. Шурова



Волянка (по-белорусски — «дуда», по-украински — «коза») — жалейка, вставленная в надутый мех из телячьей или козьей шкуры. О волянке нередко упоминается в старинных поговорках и песнях («Надулся, что козий мех», «Корову пропьем, а теленка на волянку повернем»).

Наглухо зашитый кожаный мешок служил для нагнетания воздуха и тем самым способствовал непрерывности звучания (отсюда выражение «тянуть волянку»). Помимо основной трубки, на которой игралась мелодия, волянка имела еще одну-две трубки, исполнявшие тянущийся бурдон.

Волянка — один из древнейших инструментов, на котором исполнялись многоголосные наигрыши. В русских местностях она почти исчезла из быта; в Белоруссии волянщики еще встречаются.

Пастушеские трубы без пальцевых отверстий относятся (как и рожки) к амбушюрным инструментам. Путем изменения количества вдвухаемого воздуха на них воспроизводят тоны натурального обертонового ряда. Пастушеская труба имеет мощный звук, слышимый на далеких расстояниях. Распространена она главным образом в северо-западных областях (см. пример 127).

Рожок — прямая деревянная труба с небольшим раструбом на верхнем конце и маленьким мундштуком на другом. Имеет пять пальцевых отверстий в верхнем конце и одно — в нижнем. Благодаря этому на рожке извлекается полный диатонический звукоряд; путем передувания он расширяется до полуторактавного.

В старину рожки делали из двух кусков дерева, которые выдалбливались посередине, затем складывались и туго обматывались берестой. Позднее рожки изготовлялись на токарных станках. Материалом служил можжевельник, но в XIX веке стали

пользовать и другие породы дерева; предпочтение отдавалось альмовому.

Рожки были разной величины. Самый большой и низкий рожок — «бас» — достигал 0,8 метра. Так называемый «полубас» имел широкое распространение в качестве сольного рожка; его длина была меньшей (0,5 метра). Звуковой объем достигал полутора октав (от *ре* первой октавы до *соль* второй). Существовали также ансамблевые рожки меньшей величины, так называемые «визгунки».

Рожкам присуща мощность звука и удивительная красота тембра. Звучание высоких рожков — ясное, солнечно-светлое — напоминает отчасти кларнет в его среднем и верхнем регистрах, но отличается от последнего напряженностью взволнованно-вибрирующего звука, более, однако, мягкого и бархатистого по сравнению с трубой. Низкие рожки с их сумрачной, затемненной звучностью напоминают фаготы.

Рожок — преимущественно пастушеский инструмент. Наибольшее распространение имел в среднерусских и отчасти северных областях (во Владимирской, Ярославской, Московской, Вологодской и Архангельской). Совершенства достигли в игре на рожках владимирские рожечники; поэтому инструмент нередко именуют владимирским рожком.

ПАСТУШИЙ НАИГРЫШ НА БАСОВОМ РОЖКЕ

«Натруб»

161

Искусство владимирских рожечников. 25

Умеренно живо

The musical score is written for a bass baglam (bass baglam) in 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Умеренно живо' (Moderato vivace). The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with a '5' below them, indicating a quintuplet. A 'V' marking appears above a measure in the second staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

На рожках играют в одиночку, по двое, по трое и доводятся большими ансамблями — «хорами». Репертуар рожечников состоял не только из разнообразных пастушеских сигналов нагон стада и «сборов» (под звуки которых собирались разбежавшиеся по лесу животные), но также из протяжных и плясовых песен. В наши дни рожечники предпочитают играть более поэтические по происхождению песни, так называемые городские.

Во Владимирской области при найме общественного пастуха отдавалось предпочтение искусному рожечнику. На больших весенних базарах и ярмарках пастухи выступали большими ансамблями, слушать их сходилось множество народа².

В основе рожечных дуэтов, трио и «хоров» лежит тот же полифонический склад, что и в вокальных ансамблях и хорах:

НЕ БУДИТЕ МЕНЯ, МОЛОДУ

Искусство владимирских рожечников, 5

Воодушевленно ♩ = 92

162 За п е в

The musical score is arranged in three systems. The first system shows a vocal line starting with the number '162' and the word 'За п е в' (Sings). The second system is labeled 'Все' (All) and shows three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The third system continues the piano accompaniment in three staves (treble, treble, and bass clefs). The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes with various rests and phrasing.

² В 70-х годах прошлого века выдающийся мастер игры на рожке В. Кондратьев организовал «хор» из двенадцати рожечников, постоянно выступавший в Петербурге в «садовых» концертах и совершавший концертные поездки по городам России и за рубежом. Около двадцати песен этого ансамбля было записано на грампластинки.



Струнные инструменты. Разнообразные источники — иконографические и письменные — указывают на существование в Киевской Руси таких достаточно сложных по устройству инструментов, как многострунные гусли, смык и гудок. Им предшествовали более примитивные щипковые.

Древнейшие щипковые. Раньше всего прозвучала тетива охотничьего лука³. Пробуя, хорошо ли она натянута, древние охотники, естественно, вслушивались в ее напевное гудение. Постепенно жильная тетива лука стала струной, а самый лук превратился в музыкальный инструмент, прототип примитивной арфы или лиры. О наличии такого инструмента у восточных славян говорят древнегреческие источники. В рассказе византийского автора Феофила Симокатта о захваченной в плен в 583 году группе славян музыкальные инструменты, которые держали в руках пленники, были названы кифарами⁴.

Уложенный в ящик-резонатор музыкальный «лук» или примитивная арфа позднее превратились в национально своеобразный славянский инструмент — **гусли**.

О гусях нередко упоминается в древнерусских письменных источниках, так же, как и в текстах былин и песен. Некоторые из былинных героев (Добрыня Никитич и Садко) представлены как замечательные мастера игры на гусях. Многочисленные изображения гусель на иконах и книжных миниатюрах говорят о том, что форма инструмента была весьма разнообразной: овальной, треугольной, трапециевидной и крыловидной. Число струн первоначально было пять-семь, позднее дошло до тридцати; сведения о строе недостаточно определены.

Уже в прошлом веке народная традиция игры на гусях почти исчезла. В наши дни гусли ладьевидной формы с семнадцатью

³ На территории нашей страны звучащий лук отыскал в экспедиции 1973 года фольклорист И. Бродский у инганасанов — жителей Таймырского национального округа в Красноярском крае.

⁴ Историки музыки, «поправляя» византийского автора, полагали, что в руках пленников были гусли. Однако гусли имели своих исторических предшественников в виде музыкального лука или примитивной арфы. В VI веке описанный древнегреческим историком струнный инструмент, возможно, еще не был уложен в резонирующий ящик.

струнами сохранились в виде редкой достопримечательности лишь в некоторых северных районах (в Архангельской области и Гдовском районе Псковщины). Гдовские гуслиры исполняют певучие мелодии и наигрыши чаще всего на фоне басового бурдюка (тонической квинты), применяя при этом синкопированные акценты. В мелодическую линию нередко вкраплены двузвучия и трезвучия:

КАМАРИНСКАЯ
Наигрыш на гуслих

163 Скоро ♩ = 138 Соколов 1, 14

Танбуровидные — струнные щипковые с грифом и чаще всего овальным (иногда полукруглым) кузовом. К русским танбуровидным инструментам относятся балалайка, по струнам которой бряцали пальцами, и домра, на которой играли плектром (медиатором).

Часто высказывается мнение, что домра (заимствованная русскими музыкантами около XIV—XV веков от татаро-монголов) предшествовала балалайке и что последняя произошла из домры примерно в XVII веке. Такая точка зрения не может считаться научно убедительной, поскольку щипковые танбуровидные, на которых «бряцали» пальцами, исторически предшествовали танбуровидным, звукоизвлечение которых требовало применение

плектра (струны их натягивались ту же, а пропорции между грифом и кузовом были во многом иные).

Естественный путь развития струнно-щипковых заключился в переходе от инструментов со струнами разной длины и разного натяжения (народная арфа, гусли) к простейшим двухструнным грифом, на которых высота звука изменяется за счет укорачивания струны при нажиме на нее пальцем. Такие двухструнки существовали у многих народов (в том числе на Балканском полуострове, у народов Кавказа и Средней Азии). На простейших двухструнках мелодия исполнялась на верхней струне, в то время как нижняя (настроенная в кварту) бурдонировала.

Нет сомнений в том, что примитивные двухструнки, вероятно, применявшиеся не балалайками, а как-либо иначе, существовали и в Руси еще до появления в XI—XIII веках смычковых (смычка и гудка) — гораздо более сложных по звукоизвлечению инструментов. В частности, авторитетный знаток народной инструментальной музыки В. Беляев с уверенностью говорит о широком бытовании в Руси в XIV веке не только домры, но и балалайки⁵. Хотя об этом инструменте не упоминается ни в одном письменном источнике, данные сравнительного инструментоведения подтверждают уверенность Беляева: именно в это время танбур становится излюбленным массовым инструментом южных славян (югославов).

Домра впервые упоминается в письменных источниках XV века. По-видимому, она появилась в Московской Руси в период татаро-монгольского нашествия. Об этом говорит ее сходство с современными щипковыми инструментами народов Средней Азии (домр, домбра, думбра).

Домра имела круглый или овальный корпус с двумя-тремя кишечными струнами, на которых играли специальным плектром, шепочкой или перышком. Из сохранившихся дворцовых описей Московской Руси видно, что домры делались различной величины; среди них была «домришка» (вероятно, дискантовая) и домра большая, «басистая».

По-видимому, домра была излюбленным инструментом русских скоморохов, об этом говорят некоторые песни и поговорки («Рад скомрах о своих домрах»). В связи с правительственными гонениями на скоморохов в XVII веке и выселением их на север домра полностью исчезает из музыкального быта Руси. После публичного сожжения нескольких возов скоморошских инструментов за Москвой-рекой, домра не возродилась; это может быть объяснено тем, что мастера, изготовлявшие домры, не имели больше возможности заниматься своим ремеслом.

Балалайка — инструмент удивительной судьбы — пользуется до настоящего времени широчайшим распространением. Усо-

⁵ См.: Беляев В. М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971, с. 8.

вершенствованная в конце XIX века В. Андреевым, балалайка стала в наши дни профессиональным инструментом. Она применяется и как оркестрово-ансамблевый инструмент, и как солистка. Вместе с тем балалайка продолжает свою жизнь и в качестве массового народного инструмента наших дней.

История балалайки до сих пор не освещена с должной научной достоверностью. Многие исследователи считают ее инструментом сравнительно позднего происхождения, существование не более трехсот лет, основываясь на первом в литературе упоминании названия балалайки в 1715 году⁶.

Нет, однако, сомнений в том, что у балалайки были свои предшественники в виде простейших двухструнок различного строения (об одной из них, сделанной из кривого куска дерева упоминает известный историк музыки А. Фаминцын)⁷.

И по своей конструкции, и по размерам балалайки были разнообразны⁸. Их гриф короче, чем у азиатской домры, кузов не только треугольный, но также овальный или полукруглый, срезаемый. В южнорусских областях и на Украине кузов балалайки делался (как это практикуется и у многих африканских народов) из высушенной тыквы-горлянки.

Именно на балалайке с тыквенным корпусом выступил в придворном концерте молодой И. Хандошкин, известный в свое время не только как скрипач, но и как виртуоз-балалаечник.

Настраивается балалайка по-разному. Наиболее распространен квартный строй. Мелодия исполняется на верхней струне, обе нижние, звучащие в унисон, бурдоннируют:

ПЕРЕПЛЯС
Балалаечный наигрыш

164 Скоро ♩ = 126 Соколов П., 12

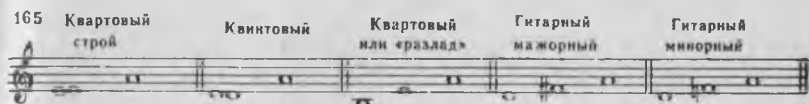
Постепенно ускоряя

⁶ См.: Соколов Ф. Русская народная балалайка. М., 1962, с. 4.

⁷ См.: Фаминцын А. Домра и сродные ей инструменты русского народа. Спб., 1891.

⁸ По данным экспедиции 1973 года фольклориста И. Бродского двух- или трехструнный инструмент «дайбьёшка» или «баялка дайбьёнка», выдолбленный из целого куска дерева, до нашего времени бытует у русских старожилков на Колыме. По-видимому, этот местный самодельный инструмент — один из предшественников треугольной балалайки.

Наряду с этим возможна также настройка всех струн по квартам или кварто-квинтам (последний строй называется «разлад»). По-видимому, с середины прошлого века довольно широкое распространение получил также терцовый или гитарный строй, возникший под прямым воздействием гитарной традиции русской семиструнки). Три струны балалайки настроены при этом по звукам большого или малого трезвучия; по мере надобности средняя струна подстраивается. Такая настройка способствовала развитию трезвучия:



Балалайка богата разнообразными выразительными приемами игры и способами звукоизвлечения. При варьировании народно-песенных наигрышей умелые мастера игры проявляют подлинную виртуозность.

После реконструкции, произведенной В. Андреевым, появились виртуозы-балалаечники, с огромным успехом выступающие на большой концертной эстраде с программами, в которые наряду с вариациями на русские песни включаются сложные произведения профессиональных композиторов. Широким распространением пользуется балалайка и среди участников самодеятельности. Вместе с тем она осталась подлинно народным инструментом: искусные музыканты продолжают создавать для него интересные наигрыши в лучших традициях русского народного инструментализма. Разумеется, в народе в большом ходу инструменты фабричного производства, но иногда пытливые умельцы мастерят балалайку своими руками.

Иначе отнеслись любители игры на щипковых к реконструированной В. Андреевым домре. В сельских местностях этот инструмент явно не получил распространения. За более чем пятидесятилетний период собирательской работы советские фольклористы не записали ни одного самобытного наигрыша на домре (произведения, разученные в кружках участниками самодеятельности по нотам, в расчет, разумеется, не могут быть приняты).

Справедливо писал вдумчивый исследователь русской инструментальной музыки И. Благовещенский, что «создав семейство домр, В. Андреев использовал в основном уже сложившийся опыт мандолинных ансамблей, но он не мог оживить домровую русскую традицию, так как она не сохранилась: домра ушла из музыкальной жизни народа... Андреевская домра с медиатором — это и не мандолина, и не домра, а новый инструмент»⁹.

⁹ Благовещенский И. Старое и новое в народном инструментализме. — «Советская музыка», 1959, № 3, с. 99.

Из сказанного следует вывод, что во многих случаях (в особенности на Юге) целесообразнее было бы пропагандировать не домро-балалаечные оркестры, а в первую очередь балалаечные ансамбли и «хоры», с которых и начинала свою деятельность В. Андреев. Ибо балалайка увлекает участников самодеятельности больше, нежели домра с ее камерной звучностью.

Смычковые. О древности игры на смычковых инструментах в восточнославянских странах свидетельствуют памятники древнерусской письменности, а также изобразительных искусств.

Первое неясное упоминание о смычковом инструменте — смычке — относится к 1068 году. Начиная с XIII века в различных письменных источниках неоднократно упоминается о «гудении лучцем», то есть игре смычком. Выражение «гудение» издавна имело в виду звучание смычковых; названия же «гудець» и «гуды дошник» — музыкантов, игравших на смычковых инструментах.

Гудок — трехструнный смычковый инструмент с овальным или усеченно-грушевидным корпусом (несколько больше скрипичного) и коротким лукообразным смычком. Подставка была плоская, благодаря чему все три струны звучали одновременно. По описанию игры на гудке в книге Я. Штелина можно судить, что мелодия звучала на фоне тянущегося бурдона. Я. Штелин подметил, что при игре на этом инструменте исполнитель «...пальцами перебирают редко более одной струны, другие же две поводятся смычком впустую...»¹¹.

По данным археологических раскопок в Новгороде гудок существовал в древней Руси уже в XI веке.

Струны настраивались по квартам, возможно, что две нижние, как у балалайки, составляли унисон.

Еще в начале XIX века гудок был довольно распространенным инструментом, о нем наряду со скрипкой упоминается в песнях и сказках:

Играют два хлопчика на гудочке,
А я, добрый молодец, на скрипице...

Однако в середине XIX века гудок бесследно исчезает. Несмотря на многие усилия, долгое время не удавалось найти ни одного экземпляра этого инструмента. В настоящее время выяснено, что под названием си-гудок инструмент еще бытует в Коми АССР. На инструменте, сходном с гудком, играют и умельцы Пермской области.

Скрипка. Во многом сходная с общеевропейской, народная скрипка пользуется значительным распространением в южных и юго-западных русских областях. Крупнейшим центром скрипичного народного исполнительства была в недавнем прошлом Смоленщина. На Украине и в Белоруссии скрипка — любимейший народный инструмент.

¹⁰ См.: Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. М.—Л., 1951, с. 17.

¹¹ Штелин Яков. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935, с. 66.

Исследования советских ученых показали, что славянское название «скрипка» встречается в различных источниках уже в XV веке¹². Упоминания о скрипке, скрипке, скрипеле нередки в письменных памятниках XVI века.

В недавнем прошлом народная скрипка квинтового строя имела только три струны; позднее стала встречаться и четырехструнная скрипка; две ее нижние струны иногда настраиваются в кварту. Отличительной особенностью игры на народной скрипке является плечевой способ держания: на уровне груди или у левого плеча. Иногда народные музыканты ставят скрипку на колени вертикально (как прежде гудок).

В русских областях скрипка в народном быту чаще используется в качестве ансамблевого инструмента, нежели сольного. В репертуаре скрипачей преобладают плясовые пьесы. Благодаря метейливому варьированию подобные наигрыши составляют интересную область русского народного инструментализма:

С задором

КАМАРИНСКАЯ

Народные скрипичные наигрыши, 25

166

¹² См.: Котляров Б. О скрипичной культуре в Молдавии. Кишинев, 1955, с. 11—15.



Цимбалы и лира. В недавнем прошлом в русских юго-западных районах бытовали некоторые инструменты украинско-белорусского происхождения. Это струнно-ударный инструмент цимбалы и колесная лира (иначе — рыля), для звукоизвлечения которой характерно трение о струны обтянутого волосом колеса (приводившегося в движение рукояткой). На верхней струне, соединенной с небольшой клавиатурой, исполнялась мелодия, две нижние бурдонировали.

Ударные инструменты. Издавна в народном быту были известны бубны, барабаны, ложки, трещотки.

Бубны и барабаны — инструменты с натянутой кожей. В старину барабаны с натянутой кожей были в употреблении у скомохов и поводырей медведей.

Своеобразный ударный инструмент представляет собой деревянный пастушеский барабан Горьковской области (без мембраны). На нем пастухи исполняют ритмические сигналы на сбора стада.

Плясовые песни нередко исполнялись в сопровождении деревянных ложек.

Ложки — род кастаньет. Изготавливались они из хорошо резонирующего дерева. На длинную ручку навешивались иногда металлические погремушки.

Некоторые ударно-шумовые инструменты сопровождали обряды. К исполнению свадебных величаний в Тульской и Калужской областях присоединялся яркий тембровый эффект: удары трещоток (впервые описанных К. Квиткой).

Трещотки представляли собой набор одинаковых дубовых дощечек продолговатой формы (свыше двадцати), нанизанных одним концом на ремешок. Между дощечками прокладывались короткие планочки. Играющие встряхивают их то плавным, то резким движением, ударяя свободными концами дощечек друг о друга. Умелые исполнители извлекали из этого нехитрого инструмента интересные ритмические эффекты.

К своеобразной фактуре и тембрам народных инструментальных пьес часто обращались русские композиторы. Характерные балалаечные наигрыши слышатся в I действии оперы «Иван Султан» Глинки и в экспозиции «Увертюры на три русские темы» Балакирева. В опере «Снегурочка» Римского-Корсакова в сопровождении песен Леля претворены наигрыши дудок и жалеек. Подлинный рожечный наигрыш звучит в конце «Сцены письма» в опере «Евгений Онегин» Чайковского. В партитуру оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» введена группа домр.

В советское время композиторы создают для солирующей балалайки и домро-балалаечного оркестра разнообразные по художественному замыслу произведения, в том числе и крупных форм: увертюры, концерты, сюиты.

В конце XVIII и в XIX веке русский народный инструментальный обогатился двумя новыми инструментами: семиструнной гитарой и гармоникой. Большинству произведений на этих двух инструментах присуща аккордово-гармоническая фактура, существенно отличающая их от музыкальных пьес, исполняемых на старинных инструментах.

Глава XIV

ГОРОДСКАЯ НАРОДНО-БЫТОВАЯ ПЕСНЯ XVIII, XIX И НАЧАЛА XX ВЕКА

Русское народное песенное творчество XVIII и XIX веков — начало нового важного этапа развития музыкальной культуры нашего народа. Как и прежде, народная песня продолжала сохранять большое значение в повседневном быту и в общественной жизни русских людей. Академик Б. Асафьев, характеризуя развитие русской музыки первой половины XIX столетия, писал: «Начало века — поместное, усадебное и городское домашнее музицирование... Песня господствует повсюду. Деревня, село, барская усадьба, городской посад, пригород, застава, постоялые дворы, трактиры, мещанская и купеческая среда, дворянские семьи, дома и чертоги вельмож, наконец, театральные представления... — все насыщено песнью в ее многообразнейших проявлениях. Песенностью пронизаны и композиторские опыты русских музыкантов»¹.

Народная песня, звучавшая во второй половине XVIII и в XIX веке на улицах и площадях больших городов, на постоянных дворах и в трактирах, в среде мелких городских ремесленников, среди дворовой челяди в барских усадьбах, а также в быту солдат и матросов, — это преимущественно городская песня с присущими ей своеобразными выразительными особенностями поэтического и музыкального языка.

Важная стилевая особенность мелодического склада городских песен заключалась в их аккордово-гармонической основе и простом четком ритме. Городскую песню всегда нетрудно узнать по особенностям ее стихосложения, близкого к литературному (силлабо-тоническому). Равнослоговые строчки имеют отчетли-

¹ Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 4. М., 1955, с. 39.

вые двухдольные или трехдольные (реже четырехдольные) ударения, образующие стихотворные стопы. Становится обязательной рифма, причем не только параллельная (нередкая в старинной песне), но и перекрестная, когда рифмовка производится через строчку:

Ревела буря, дождь шумел,
Во мраке молнии блистали,
И непрерывно гром гремел,
И ветры в дебрях бушевали².

Возникновение и развитие этих особенностей определяется существенными изменениями в общественно-бытовом укладе больших русских городов. С петровского времени в жизнь Москвы, Петербурга, других русских городов, помещичьих усадеб входят новые формы быта, сопровождаемые звучанием профессиональной музыки. Под звуки походных маршей в исполнении духовых оркестров двигались войска. На общественных балах и так называемых ассамблеях звучали новые, модные в те времена танцы — «минуветы» (менуэты), экоссезы, контрдансы или кадрили, а с начала XIX века — еще и вальсы. Разнообразные музыкальные произведения — арии, танцы и марши исполнялись по ходу действия в театральных пьесах. Широкое распространение получили также оперные спектакли. А в последней четверти XVIII века на сцене первого публичного театра в Петербурге с успехом ставились первые русские музыкальные комедии, такие, как «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779), музыка которой состояла из бытовых русских песен, обработанных скрипачом М. Соколовским.

Начиная с XVIII века русская песня развивается в тесном соприкосновении с музыкой городского быта, с профессиональным творчеством. В последней четверти века в России формируется национальная музыкальная школа. Среди первых отечественных композиторов ярко выделяются И. Хандошкин, В. Пашкевич, М. Матинский, Е. Фомин, Д. Кашин.

Русская песня исполняется в городском быту этого времени в новой манере: не с подголосками, как это было ранее, а в хоровом гармоническом изложении (обычно на три голоса или с терцовой второй), а также с аккордовым сопровождением.

Кант — самый ранний вид городской бытовой песни гомофонно-гармонического склада. Большинство кантов трехголосно. Главный голос — верхний или средний. Очень часто оба верхних голоса движутся параллельными терциями или секстами, но иногда они перекрещиваются. Партия баса нередко имеет самостоятельную мелодическую линию, напоминая подголосок. По характеру канты разнообразны: лирические, торжественные, а иногда и шуточные, сатирические. В манере канта в городском быту нередко пелись и традиционные русские песни:

² Устный вариант стихотворения К. Рыльева.

167^а

Умеренно

- Из рукописного собрания канта

1. Как во ба- туш- ке, в Санкт-Пе- тер- бур- ге,
2. Как на ма- туш- ке на Не- ве ре- ке,
3. Как на при- ста- ни ко- ра- бель- ны- я,

что на ма- туш- ке на Не- ве ре- ке,
на Ва- силь- ев- ском сла- ном о- стро- ве,
мо- ло- дой ма- трос ко- раб- ли сна- стил.

167^б

УЖ КАК ПАЛ ТУМАН

Руины, 11^а

Медленно

1. Уж как пал ту- ман на си- нё мо- ре,
2. А зло- дей то- ска в ре- ти- во серд- це,

уж как пал ту- ман на си- нё мо- ре,
а зло- дей то- ска в ре- ти- во серд- це...

Наряду с ансамблево-хоровым трехголосием в городском быту к концу XVIII века получает распространение также сольное пение с простым аккордовым сопровождением, чаще всего ги-

тарным и балалаечным. Семиструнная гитара с конца XVIII века становится излюбленным инструментом русского городского быта. Несколько позднее, примерно с 40-х годов XIX века широчайшее распространение получают также разнообразные конструкции однорядной и двухрядной гармоникки — инструмента фабричного изготовления.

Мелодика. Сохраняя многие исконные особенности, городская народная песня в начале XIX века постепенно приобретает и новые выразительные черты. Заметно меняется ее интонационный строй и ладовый склад. Преимущественное распространение получают теперь только два лада, обычные в профессиональной музыке — натуральный мажор и гармонический минор. Выразительные возможности этих ладов раскрываются в новых песнях не только посредством варьирования традиционных попевок, но и в чередовании основных гармонических функций (аккордов тоникки, доминанты и субдоминанты). Отдельные песенные фразы нередко строятся по звукам важнейших аккордов. Так, мелодия «Тонкой рябины» (на слова И. Сурикова) начинается интонированием тонического трезвучия в сочетании с секундовым опеванием квинтового тона, вторая же песенная фраза построена на звуках гармонического вводного септаккорда:

168 Медленно ТОНКАЯ РЯБИНА

Музыкальная запись мелодии песни «Тонкая рябина». Заголовок: 168 Медленно ТОНКАЯ РЯБИНА. Музыка записана на одной системе с нотами и лирическими подпевами. Подпева: «Что стоишь ка-ча-ясь, тонкая рябина?»

Начальные фразы некоторых песен заключают в себе звуки септаккорда V ступени (солдатские «Братцы, грудью послужите», «Солдатушки, браво, ребятушки»). Зачины минорных напевов нередко строятся по звукам гармонической доминанты.

169 В темпе марша БРАТЦЫ, ГРУДЬЮ ПОСЛУЖИТЕ

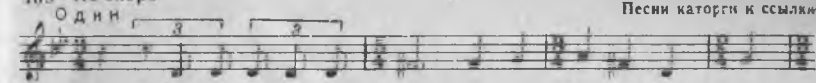
Один Гиппиус. Песенник, с. 12

Музыкальная запись песни «Братцы, грудью послужите». Заголовок: 169 В темпе марша БРАТЦЫ, ГРУДЬЮ ПОСЛУЖИТЕ. Музыка записана на трех системах с нотами и лирическими подпевами. Подпева: «Братцы, грудью послужите, гряньте бодро на арга, и вселенной докажите, сколько Русь вам дорога!»

169^б Не скоро

КАЗНЬ

Песни каторги и ссылки



1. За_гре_ме_ла тру_ба, по_ва_ли_ла тол_па.
 2. На том по_ле по_гост, на по_го_сте по_мост



В по_ле чи_сто_е, в степь ши_ро_ку_ю.
 глад_ко те_сан_ный, кро_вью кра_шен_ный.

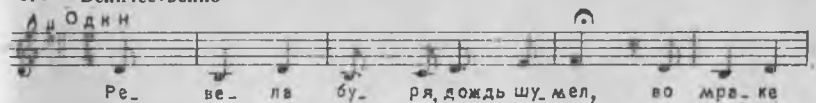
Подчиненность напева гармоническому мышлению — важная особенность позднего народно-песенного стиля XVIII—XIX веков. Поэтому при исполнении городских песен в сопровождении гитары и гармоники для каждого мелодического оборота нетрудно подыскать соответствующий простой аккорд³.

Существенную особенность большинства городских напевов составляет также преобладание восходящего мелодического движения, направленного к яркой высотной кульминации. При этом мелодическая вершина располагается обычно в начале или середине второго, «ответного», предложения песни (как бы в «третьей четверти» песенной строфы), как, например, в песнях «Среди долины ровныя», «Вот мчится тройка удалая», «Славное море — священный Байкал», «Ревела буря», «Из-за острова на стрежень», «Дума ткача»:

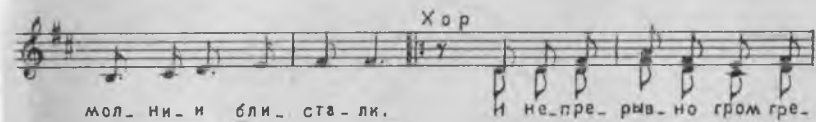
170 Величественно

ЕРМАК

Гиппиус. Песенник, с. 87



Ре_ ве_ ла бу_ря, дождь шу_мел, во мра_ке



мол_ни_и бли_ста_ли.

И не_пре_рыва_но гром гре_



_мел,

и вет_ры в деб_рях бу_ше_ва_ли.

³ Создать же хорошее аккордовое сопровождение к старинной русской песне очень нелегко. Многочисленные опыты гармонизации традиционной русской песни зачастую дают весьма спорный художественный результат.

Преобладание восходящего мелодического движения заметно отличает городскую песню от старинных классических распевов, для которых более привычно нисходящее мелодическое движение.

Как для поэтических текстов, так и для напевов городские песни характерно строго размеренное чередование ударений, образующих обычные акцентные размеры: $2/4$, $3/4$, $4/4$, $6/8$. Зато такие своеобразные русские песенные размеры, как пятидольный и семидольный, в городской песне почти не встречаются, за исключением устных переработок в духе крестьянской традиции. Почти несвойственно ее мелодиям также и свободное расположение ударений, вызывающее при записи свободную смену тактовых обозначений.

В конце XVIII и в XIX веке городская песня обогащается и новыми видами ритма — энергичным маршеобразным и мягко колышущимся, вальсообразным.

Ранее всего маршевый ритм появился в походных солдатских песнях. Пример тому — многие солдатские песни времен Отечественной войны 1812 года: «Братцы, грудью послужите», «Грянул внезапно гром над Москвой», «Не боимся мы французов», а также «Среди лесов дремучих» и многие другие:

СРЕДИ ЛЕСОВ ДРЕМУЧИХ

171 Темп марша Гиппиус. Песенник, с. 57

Один Двое

Сре- ди ле- сов дре- му- чих раз- бой- нич- ки и- дут,
в сво- их ру- ках мо- гу- чих то- ва- ри- ща не- суг,
Все туч- ки, туч- ки при- на- вис- ля, и с мо- ря пал ту- ман...
Ска- жи, о чем эз- ду- мал- ся, ска- жи, наш в- та- ман.

Позднее маршевая поступь становится типичной и для героико-патриотических песен (песня на слова поэта-декабриста К. Рылеева «Ревела буря, дождь шумел»). Во второй половине XIX века четкий маршевый ритм все чаще используется и в песнях революционных («Смело, друзья, не теряйте»).

Мягко колышущийся вальсообразный ритм более характерен для песен лирических, таких, как «Среди долины ровныя», «Вот мчится тройка удалая», «Степь, да степь кругом», «Тонкая рябина».

Примечательно, что при вариантном преобразовании народного напева вальсообразный ритм иной раз легко может перейти в маршевый и наоборот. Так, в наши дни Государственный академический хор русской песни под управлением А. Свешникова исполняет вальсообразный вариант популярной песни о гибели крейсера «Варяг» — «Плещут холодные волны»:

172 Умеренно ПЛЕЩУТ ХОЛОДНЫЕ ВОЛНЫ Иванов I, с. 114

Плещут хо-лод-ны-е вол-ны, бьют-ся о бе-рег мор-ской,
но-сят-ся чай-ки над мо-рем, кри-ки их пол-ны тос-кой,
но-сят-ся чай-ки над мо-рем, кри-ки их пол-ны тос-кой.

А Краснознаменный имени А. В. Александрова ансамбль Советской армии поет ту же песню в ритме марша:

173 Не спеша ПЛЕЩУТ ХОЛОДНЫЕ ВОЛНЫ Зап. А. В. Александрова

Плещут хо-лод-ны-е вол-ны, бьют-ся о бе-рег мор-ской,
но-сят-ся чай-ки над мо-рем, кри-ки их пол-ны тос-кой.

Жанры городской песни. По характеру поэтических образов и жанровым особенностям городские песни весьма разнообразны. Наибольшее распространение имели различные виды бытовой лирики — песенные романсы и лирико-повествовательные песни, баллады о необычайных происшествиях («Хуторок» на слова Н. Некрасова) и, с другой стороны, — скорые плясовые, героико-патриотические, походные солдатские, застольные и студенческие.

Широчайшее распространение в городском быту получает новый вид лирической сольной песни-романса, исполняемой с прос-

тым аккордовым сопровождением, обычно под гитару. Уже с конца XVIII века песня-романс становится одним из любимейших песенных жанров городского быта. Такие бытовые романсы, как «Среди долины ровныя», «Чем тебя я огорчила», «Стонет сизый голубочек», «Последний час разлуки», а позднее — «Липа вековая», «Мой костер», «Над серебряной рекой» (иначе — «Под серебряной луной») — выразительные лирические высказывания, проникнутые задушевными интонациями «сочувствия» к внутреннему миру человека, искренностью и сердечностью выражения (см. пример 145):

ПОД СЕРЕБРЯНОЙ ЛУНОЙ

174 Умеренно Песни Ленинградской области, с. 112

1. Под се_ ре_ бря_ ной лу_ ной, на зла_ том пе_ соч_ ке,
2. Здесь сле_ дов зна_ ко_ мых нет, нет как не бы_ ва_ ло

дол_ го де_ вы мо_ ло_ дой я ис_ кал сле_ доч_ ки,
вер_ но ми_ ла_ я мо_ я скам_ ня в во_ ду па_ ла,

дол_ го де_ вы мо_ ло_ дой я ис_ кал сле_ доч_ ки,
вер_ но ми_ ла_ я мо_ я скам_ ня в во_ ду па_ ла...

На протяжении всего XIX века продолжает развиваться жанр солдатской походной и повествовательной патриотической песни. Новые героико-эпические песни уже не служат непосредственным отражением действительности, как это было еще недавно в годы борьбы с наполеоновским нашествием. Позднейшие патриотические песни XIX века посвящены преимущественно выдающимся событиям славного исторического прошлого России. Широко известны «Ермак» и «Иван Сусанин» на слова декабриста К. Рылеева, «Было дело под Полтавой» на слова народного певца И. Молчанова, «Шумел, горел пожар московский» (стихи Н. Соколова), «Бородино» (стихи М. Лермонтова).

В некоторых городских песнях воссоздается образ любимого народного героя — Степана Разина. Назовем песни «Словно море в час прибоя» (слова И. Сурикова), «Из-за острова на стрежень» (слова Д. Садовникова).

В начале XIX века большой популярностью пользуются жанры застольной и задравной песни. Позднее они стали основой для студенческих песен. В лучших из них поется о любви к Родине и русскому народу, прославляется вольный труд и великое будущее родной страны («Из страны, страны далекой» на видоизмененные слова Н. Языкова).

Авторские песни. Многие из широко известных песен городского быта сложены на стихотворения русских поэтов. В конце XVIII века намечается тенденция сближения устного народного творчества с книжной поэзией, а также с песенно-романсовым творчеством русских композиторов. Народными песнями становятся стихотворения И. Дмитриева («Стонет сизый голубочек»), А. Мерзлякова («Среди долины ровныя»). В XIX веке в народе складываются песни на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, К. Рылеева, Ф. Глинки, А. Кольцова, Н. Некрасова, И. Никитина, И. Сурикова. (Вспомним разнообразные народные напевы на слова пушкинского «Узника», многочисленные песни на стихи Некрасова, песню о смерти ямщика «Степь, да степь кругом» и «Тонкую рябину» на слова крестьянского поэта 60-х годов И. Сурикова; песни на слова Ф. Глинки: «Не слышно шуму городского», «Вот мчится тройка удалая», «Над серебряной рекой».)

Источником возникновения новых, самостоятельных по своему мелодическому облику народных песен городского быта послужили и многие песни и романсы русских композиторов, в особенности А. Алябьева, А. Варламова и А. Гурилева. Среди них — застольная песня М. Глинки на слова А. Дельвига «Не осенний мелкий дождичек», песня Гурилева «Однозвучно гремит колокольчик», песни Варламова «То не ветер ветку клонит», «Вверх по Волге», «Зачем сидишь до полуночи». Одни из них сохранились в народной памяти почти в том же мелодическом облике, в каком их создали композиторы: «Вдоль по улице метелица метет» Варламова, «Соловей» Алябьева. Многие другие песни в народной переработке значительно изменились и лишь отдаленно напоминают свои первоисточники. Убедиться в этом нетрудно, сравнив подлинники некоторых из названных песен с популярными в современном устном песенном быту их свободными вариантами, например, варламовских песен «Зачем сидишь до полуночи» или «То не ветер ветку клонит»:

ЧЕГО СИДИШЬ ТЫ, МАША

175 Медленно. Широко $\text{♩} = 93$

Песни Брянской обл., 153

Одн а

1. Че_ го си_ дишь ты, Ма_ ша, позд_ но у рас_ тво_

Все

- рен_ но_ го ок_ на, че_ го си_ дишь, о ком ску_

The image shows two staves of musical notation for the song 'Чего сидишь ты, Маша'. The first staff is for the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is simple and folk-like. The second staff is for the piano accompaniment, starting with a bass clef and a 2/4 time signature. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a more active treble line. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate syllable placement. The tempo and style are indicated as 'Медленно. Широко' with a quarter note equal to 93 beats per minute.



Лучшие городские песни с течением времени завоевали чрезвычайно широкую популярность. Многие из них, как, например, «Среди долины ровныя», «Ермак», «Есть на Волге утес», «Вниз по Волге-реке», «Было дело под Полтавой» приобрели общенародное распространение и заслуженно вошли в золотой фонд русской песенной классики.

Следует, однако, иметь в виду, что при всей своей обаятельности и поэтической прелести городские народно-бытовые песни не дают полного представления об удивительном богатстве мелодического языка и самобытных средствах музыкальной выразительности, присущих исконным классическим русским песням с их интонационно-ладовым и ритмическим разнообразием и развитыми формами подголосочного (полифонического) изложения. Не следует поэтому заполнять программы выступлений народных и самодеятельных хоров, равно как и репертуар певцов-солистов, преимущественно популярными городскими песнями XIX и начала XX века по той лишь причине, что разучивать их проще, нежели классические песни местных певческих традиций.

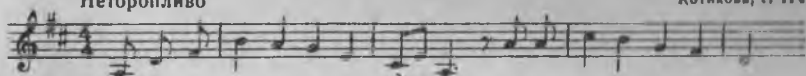
Необходимо также остерегаться пошлых, зачастую антихудожественных псевдонародных песен, в особенности «жесточких» мещанских романсов и не менее отталкивающих «блатных» песен, засоривших ценный песенный репертуар еще в XIX веке и до сих пор не изжитых окончательно из народного быта.

Глава XV

ЧАСТУШКИ

Наряду с бытовой городской песней гомофонно-гармонического склада во второй половине XIX века одним из ведущих песенных жанров становится частушка. Она поется и в городе и в деревне. Одни напевы складываются из городских, романсовых интонаций, другие — из оборотов крестьянских песен.

Частушки — это однострофные песенки, лирические, шуточные и сатирические. Лучшие из них отличаются интонационной характерностью, легкой запоминаемостью, «броскостью»:



1. Эх, хо-ро-шо на Волге жить, хо-дят па-ро-хо-ди-ки.
 2. Эх, рас-тя-ни гар-мош-ку ши-ре, от пле-ча и до пле-ча.



Эх, не-за-мет-но пре-ле-та-ют мо-ло-ды-е го-ди-ки.
 Эх, раз-ли-ла-ся на-ша Вол-га от Моск-вы до Ка-ла-ча...

Каждая частушка представляет собой законченное по мысли рифмованное двустипишье или четверостишие. Она может исполняться сама по себе — в виде своего рода афоризма, насмешливой сентенции или «дразнилки». В 1905 году на демонстрациях на фоне звучания революционных песен отдельные звонкие голоса выкрикивали острые и броские частушки вроде:

Царь испугался, издал манифест:
 Мертвым — свободу, живых — под арест.

Чаще, однако, частушки исполняются обширными сериями, а иногда объединяются и в тематические циклы.

Несмотря на лаконичность высказывания, частушки отличаются яркостью и выразительностью поэтического языка, отточенностью мысли. В них всегда налицо рифма, точная и звонкая. Помимо рифмовки заключительных слогов в частушечных строках нередко содержится и внутренняя рифма:

Моя досада — не рассада,
 Не рассеешь по грядам,
 И кручина — не лучина,
 Не сожжешь по вечерам.

Частушки складываются из шести-восьмислоговых строк с ясным и двухдольными ударениями (хорейческими). Иногда встречаются частушки и с более лаконичными строчками — четырех- и пятислоговыми. Неприкрепленность напева и текста — одна из наиболее типических особенностей частушки. На общеизвестные частушечные мелодии исполняются тысячи разнообразных по содержанию четверостиший или двустипиший. При этом отдельные районы и области имеют интонационно своеобразные частушечные напевы, нередко с ярким отпечатком местной песенной традиции. Отсюда наименования: «волжские», «саратовские», «рязаночки», «бряночки».

Название «частушка» — не единственное, наряду с ним в народе употребительны другие термины: «мелкие песни», «стишки», «чаговорки», «припевки», «прибаски», «пригудки», «скоморошные»; медленные лирические частушки называются «страданиями».

Частушки — песенки, отвечающие нормам литературного стихосложения; об их близости городской песне говорит и присущий им гомофонно-гармонический склад, типичность аккордового сопровождения, исполняемого на балалайке, гармонике, позднее — на баяне. В то же время частушечные напевы многих областей (особенно отдаленных) привлекают слух своей интонационной и ладовой самобытностью, богатством ритмического склада, идущими от местных певческих традиций, как, например, частушки, записанные в Забайкалье:

177 Медленно ЧАСТУШКИ Зап. А. Рудневой
Од на Забайкалье Две Да



1. Глянь_ка, ми_ленький, на не_бо, а по_том и на ме_ня,
2. Мы сми_лен_ком рас_ста_ва_лись между двух бе_лых бе_рез,



Как на не_бе ту_чи хо_дят, так сер_деч_ко у ме_ня,
От то_го бе_ре_зы вя_нут, от мо_их го_рю_чих слез

Хор



Как на не_бе ту_чи хо_дят, так сер_деч_ко у ме_ня.
От то_го бе_ре_зы вя_нут от мо_их го_рю_чих слез.

По своему мелодическому складу частушки имеют немало общего с более старыми песенными жанрами: с плясовыми, с юмористической скороговоркой скоморошин и пародийных свадебных припевок, отчасти и с лирическими песнями. При всем том частушке всегда присущ своеобразный интонационный облик (неожиданные синкопы, неразрешенные ладовые тяготения, создающие впечатление лукавой усмешки и др.). В большинстве напевов живо ощутима свежесть и новизна интонаций.

Судя по отдельным записям напевов и текстов, частушка, несомненно, существовала уже в XVIII веке. Однако до последней четверти прошлого века «мелкие песни» такого рода, по-видимому, не играли заметной роли ни в городском, ни в сельском песенном быту.

Выдвижение частушки на одно из первых мест в рабочем и крестьянском песенном творчестве относится к последней четверти XIX века. С интенсивным развитием капитализма в пореформенную эпоху в России шла крутая ломка бытового уклада, патриархальных устоев. Крестьянская беднота бросала родные места и уходила в город на фабрики и заводы, на железнодорожные стройки. Импровизационная по своей природе частушка явилась жанром, способным быстро отражать те или иные события общественно-исторической жизни. В более ранних частушках пели о богатстве и бедности, разорении крестьянского хозяйства и горькой бедняцкой доле, о тяжелом положении рабочих на фабриках и заводах:

Распроклятый наш завод
Перепортил весь народ:
Кому палец, кому два,
Кому по локоть рука.

С конца 90-х годов и в период революции 1905 года содержание частушек углубляется, в них находит выражение критическое отношение народа к действительности, к тем или иным историческим фактам. Частушки становятся как бы «летописью» событий: в них рассказывается о забастовках и стачках, о русско-японской войне и революции 1905 года, о столыпинских реформах, проводимых с целью усиления классового расслоения среди крестьянства, об империалистической войне 1914—1917 годов и отрицательном отношении к ней народа:

Царь ты белый, царь ты белый.
Что в Россиюшке наделал?
Молодых людей забрил,
Всю Россию прослезил.

После событий 9 Января, окончательно подорвавших веру рабочих в «батюшку-царя», широкое распространение получают сатирические частушки, остро и смело высмеивающие Николая II:

Говорят, что род Романов
Происходит от баранов...
Вся Россия голодует,
Николай вином торгует.

Большое общественное значение получают частушки в дни Великого Октября, в годы гражданской войны, равно как и в последующее время.

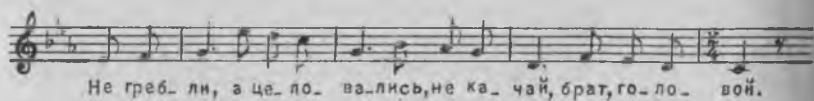
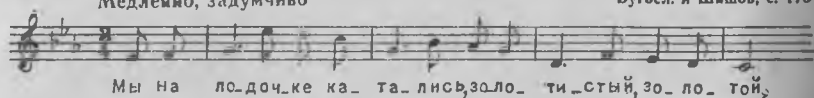
Напевы частушек. По своему мелодическому складу частушки разнообразны: задумчивые лирические, бытовые шуточные, юмористические, сатирические. Если напевы шуточных и сатирических частушек исполняются быстро, нередко скороговоркой, то лирические «страдания» чаще поются в умеренном, даже медленном темпе. Некоторые из них построены на весьма типичных городских романсовых интонациях («Мы на лодочке катались»):

ЧАСТУШКИ
(исполняют девушка и парень)

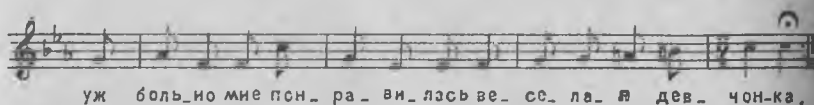
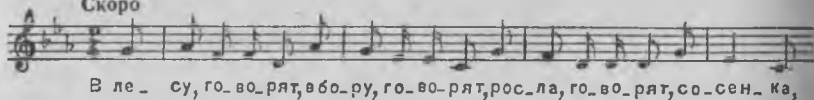
178

Медленно, задумчиво

Бугосл. и Шимов, с. 176



Скоро



В других, напротив, явственно сохраняются многие особенности, присущие протяжным лирическим песням, в них широко применяется выразительное распевание слогов, словообрывы:

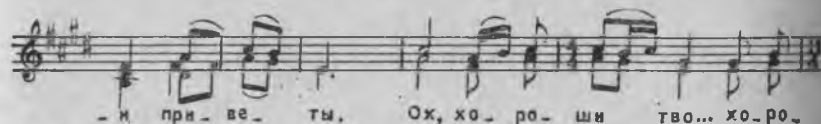
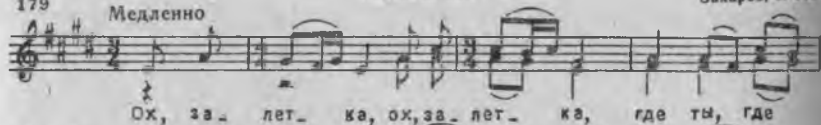
СТРАДАНИЯ

Воронеж. обл.

Захаров, с. 118

179

Медленно



Скорые шуточные частушки имеют обычно четкий акцентный ритм и могут исполняться под пляску. Иногда частушечные на-

певы соединяются попарно. Медленный минорный напев при этом сменяется веселой быстрой скороговоркой (см. пример 178).

Важную роль играет инструментальное сопровождение. В начальных и промежуточных наигрышах гармонисты и балалаечники показывают свое умение творчески варьировать основные тематическое зерно, украшать его затейливой мелодической фигурацией. Сольные инструментальные отыгрыши между пением частушечных стрóf нередко сопровождаются пляской:

180 Быстро, весело
Балалайка

ЧАСТУШКИ

Котикова, с. 104

1. За шу-ме-ли в са-ду е-ли,
2. Под со-сен-кой мы си-де-ли,

за-на-ча-ли-ся цве-ты,
ты да-я, да-я да-ты...

В течение всего прошлого века собиратели народных песен и композиторы относились к частушке пренебрежительно, усматривая в ней упадок народного искусства.

Одним из первых в защиту нового жанра выступил известный писатель демократического направления Г. Успенский. Он указывал, что частушки — «новые народные стишки» в сопровождении гармоники — отражают неиссякаемую силу родника народного искусства, «свежесть и молодость народной души».

Высокие художественные достоинства усматривали в частушке поэты А. Блок (использовавший частушку в поэме «Двенадцать») и В. Маяковский, сочинявший в форме частушки подписи под агитационными плакатами. Поэт с гордостью вспоминает, что во время штурма Зимнего дворца в 1917 году отряды матросов с воодушевлением распевали созданную им частушку:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй!

О роли частушки для развития советской литературы неоднократно писал М. Горький. Молодым поэтам и писателям он сове-

товал обратить серьезное внимание на частушку с присущими ей лаконизмом высказывания, четкостью мысли, отточенностью языка.

Напевы частушек стали изучать и записывать в основном уже в советское время. Одной из первых их пропагандировала замечательная народная певица О. Ковалева.

В наши дни к жанру частушки обращаются многие советские композиторы (Р. Щедрин — «Озорные частушки», финал Первого фортепианного концерта).

Глава XVI

РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПЕСНЯ

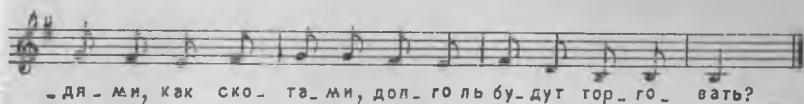
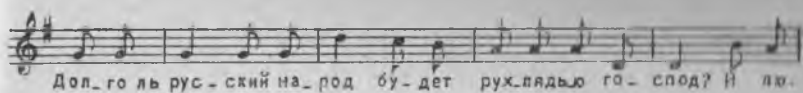
Революционная песня — великое завоевание русской песенной культуры XIX и начала XX века. В ней нашли отражение три важнейших этапа освободительного движения в России, о которых писал В. И. Ленин. В революционный песенный репертуар нашего народа вошли некоторые песни, сложенные декабристами, лучшие песни революционной разночинной интеллигенции 60—80-х годов, наконец, массовые революционные рабочие песни 1890-х и 1900-х годов, а также песни 1905 года.

Песни декабристов — первые образцы социально заостренных обличительных песен, проникнутых резко критическим отношением к самодержавно-крепостническому строю, призывами к протесту. Они появились в России в годы подготовки восстания декабристов. Инициаторами их создания были поэты-декабристы К. Рылеев и А. Бестужев. Они совместно сочинили несколько такого рода агитационных песен («Ах, тошно мне и в родной стороне», «Слава», «Царь наш — немец прусский, носит мундир узкий» и другие), сознательно приспособляя стихотворный размер песенных текстов к напевам популярных в то время песен. Так, песня «Ах, тошно мне» о несправедливостях самодержавно-крепостнического строя, пелась с мелодией известной солдатской песни того времени «Ох, скучно мне на чужой стороне»:

АХ, ТОШНО МНЕ

181 Умеренно Напев из сб. Весселя и Альбрехта

Ах, тош_но мне на род_ной сто_ро_не, все_не_во_ле, в_тяж_кой до_ле, вид_но, век все_кс_вать?



Песня «Уж как шел кузнец» исполнялась с различными вариантами святочных подблюдных песен с припевом «Слава».

По свидетельству современников, песни декабристов получили широкое распространение среди солдат и городских мастеровых. Интересные варианты этих песен сохранились в песенном быту рабочих поселков на Урале.

В годы, непосредственно следующие за восстанием на Сенатской площади, большую известность получили некоторые тюремные лирические песни, в том числе различные варианты песни «Узник» на стихи Пушкина, а также задушевная лирическая песня «Не слышно шуму городского» на стихи Ф. Глинки. В песне раскрывается духовный мир юноши-декабриста, заживо погребенного в Петропавловской крепости, обреченного провести в одиночном заключении свои лучшие годы. Широко известный вариант этой песни исполнялся с типовым городским напевом, построенным на романсовых интонациях.

Песни 60—80-х годов. Обширный круг подпольных революционных песен создается в России на протяжении 60—80-х годов XIX века. Творцами и носителями этой песенной традиции в основном были революционеры-разночинцы, представители демократической интеллигенции, которой принадлежала ведущая роль в развитии освободительного движения того времени.

По характеру музыкально-поэтических образов песни революционеров-разночинцев разнообразны. Это песни, воссоздающие величавые образы родины и русского народа, могучей народной силы («Есть на Волге утес», «Много песен слышал я в родной стороне»), а также песни, проникнутые протестом против тяжелого и несправедливого положения русского крестьянства, против несправедливости существующих социальных порядков («Укажи мне такую обитель» на слова Н. Некрасова, «Полоса», «Доля»). В среде революционеров-разночинцев сложилось также немало песен о трагических судьбах борцов, томящихся в тюрьмах, осужденных на каторжные работы, на поселение в Сибири, гибнущих в тюремном заточении («Ночь темна», «Доля», «Слушай!», «Замучен тяжелой неволей», «Колодники», «По пыльной дороге»).

Как и поэты-декабристы, революционеры 60—80-х годов нередко прибегали к подтекстовке новых слов к общеизвестным народным мелодиям. Чаще других использовались напевы бурлацкой «Дубинушки», а также городских лирических песен «Среди долины ровныя» и «Вниз по матушке по Волге». К мелодии послед-

ней песни были подтекстованы слова агитационной песни Н. Огарева (ближайшего соратника А. Герцена):

Как со матушки, со Волги, со широкого раздолья,
Поднялась толпой, народом, сила русская сплошная...

Однако наряду с перетекстовками многие песни исполнялись и с художественно своеобразными, индивидуально неповторимыми мелодиями. Отталкиваясь от интонаций городской бытовой лирики, творцы этих песен выработали особые выразительные средства, стилевые приемы.

Для многих песен характерна яркая интонационная контрастность. Излюбленный прием в песнях революционеров-разночинцев — контраст взволнованной триольной декламации и широкого, привольного песенного изложения («Узник», «По пыльной дороге телега несется», «Слушай!», «Казнь»):

слушай

182 Умеренно. Сурово Песни каторги и ссылки, 16

Запевала Хор

Как де-ло из-ме-ны, как совесть ти-ра-на, б-гом ча-со-вы-е ша-га-ют ле-ни-во, В ноч-сен-ня-я ноч-ка чер-на... Чер-ной ти-ши-не, то и знай, как ней э-той но-чи вста-ет из ту-ма-на ви-стон, раз-да-ет-ся про-тяж-но то-де-ни-ем мрач-ным тюр-ма. -скли-во: «Слушай!»

Контрастные сопоставления лежат иногда в основе самой песенной формы, например, в песнях «Казнь» (см. пример 169 б) и «Дубинушка»¹. Широко развернутый сольный запев «Дубинушки» вырастает из выразительных декламационных интонаций, проникнутых страстным ораторским пафосом. Хоровой припев «Эй, дубинушка, ухнем» взят из старинной бурлацкой песни, и это еще более способствует силе контрастных сопоставлений:

¹ Литературным первоисточником песни послужило стихотворение поэта В. Богданова (1838—1886), сотрудника сатирического журнала «Искра». Позднее стихотворение пополнялось новыми яркими строфами. Впоследствии песня бытовала и с текстами, возникшими в рабочей среде («Машинушка»).

ДУБИНУШКА

С голоса Ф. Шаляпина.
Зап. Л. Лебединского

183

Широко. Свободно

Мно- го пе- се- н(ы) слы- ха- л(ы) я в род-
 - ной с(о)р_в_не, в них про ра- дость и го- ре мне
 пе- ли. но од- на из тех пе- сен в па-мять
 вре- за- лась мне, э- то
 Замедляя
 пес- ня ра- бо- че- е(й) ар- те- ли.
 (вместе с хором)
 Эй, ду- би- нуш- ка, ух- нем!
 Эй, зе- ле- на- я, са- ма пой- дет,
 са- ма пой- дет, по- дер- нем, по-
 - дер- нем, да ух- нем!

«Дубинушка» была одной из наиболее любимых и распространенных песен не только революционных демократов, но и пролетариата.

Одной из замечательных песен, сложенных в среде революционеров-разночинцев, была песня «Есть на Волге утес» (слова А. Навроцкого), рисующая образ Степана Разина как борца за

освобождение русского народа².

Мелодическим источником этой песни послужил народный вариант песни Варламова «Вверх по Волге» («Вниз по Волге»):

184

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Два музыкальных ряда. Первый ряд: *Есть на Волге утес, диким мохом оброс...* Второй ряд: *Вниз по Волге реке с Нижня Новгорода...*

Эпически-величавый напев этой песни известен в нескольких родственных вариантах, отличающихся друг от друга отдельными мелодическими оборотами и отчасти ритмическим складом. И для этой песни характерен контраст между широким песенным и декламационным изложением.

Видное место в подпольном песенном репертуаре революционеров-разночинцев занимала песня «Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою». Она явилась первой русской революционной маршеобразной песней массового типа, призывавшей к борьбе, к активному действию. Типичный для песен того времени драматический характер сочетается в этой суровой маршевой песне с большой внутренней энергией, с выражением стойкости духа и непреклонной воли к борьбе:

СМЕЛО, ДРУЗЬЯ! НЕ ТЕРЯЙТЕ...

185

В темпе марша, энергично

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Четыре музыкальных ряда. Первый ряд: *Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою,* Второй ряд: *Родину-мать вы спасайте, честь и свободу свою.* Третий ряд: *Если ж погибнуть придется в тормах и шахтах сырых, —* Четвертый ряд: *дело всегда отзовется на поколеньях живых!*

² Стихотворение «Есть на Волге утес» А. Навроцкого впервые было напечатано в журнале «Вестник Европы» № 18 за 1870 год; еще до публикации оно распространялось в рукописных копиях. Автором мелодии называют рано умершую студентку-революционерку А. Рашевскую.

Литературным первоисточником песни было стихотворение поэта-революционера А. Михайлова (ближайшего соратника и друга Н. Чернышевского), написанное им в 1861 году в Петропавловской крепости. Различные устные варианты песни печатались во многих нелегальных сборниках того времени. Прообразом мелодии послужил популярный среди студентов Казанского университета напев песни «Старый капрал» (на слова П. Беранже в переводе В. Курочкина)³.

Траурные марши. Широкое распространение не только в среде революционеров-разночинцев, но позднее также и в рабочих массах получила песня «Замучен тяжелой неволей», посвященная погибшему в остроге студенту-революционеру Б. Чернышеву, похороны которого превратились в грандиозную уличную демонстрацию (1876).

Интонационным источником ее послужил напев популярной городской песни «Среди долины ровныя», значительно видоизменившийся благодаря четырехдольному маршевому ритму и более напряженному мелодическому развертыванию. Сосредоточенно суровая, сдержанная в выражении чувства и в то же время глубоко задушевная мелодия песни «Замучен тяжелой неволей» принадлежит к прекраснейшим образцам русской песенной лирики. Как и во многих более поздних революционных рабочих песнях, настроение глубокого лирического раздумья сочетается в ней с суровой поступью траурного марша. Не случайно эта песня впоследствии завоевала популярность и в рабочей среде; она принадлежала к числу любимых песен В. И. Ленина.

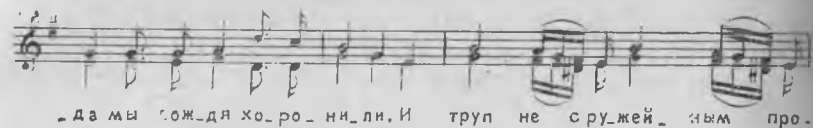
В среде революционеров-разночинцев появился и похоронный марш «Вы жертвою пали в борьбе роковой» на слова неизвестного автора. Источник его напева — второе предложение популярной во второй половине XIX века в городском быту траурной песни «Не бил барабан перед смутным полком» (первое предложение той же песни поражает сходством с напевом «Замучен тяжелой неволей»):

НЕ БИЛ БАРАБАН

386 Медленно Вессель и Альбрехт. Школьные песни, № 56

Не бил ба- ра- бан пе- ред смут- ным пол- ком, ког-

³ В 1938 году напев этот в сочетании с новыми словами приобрел широкую популярность среди республиканских войск Испании в качестве революционного гимна батальона имени польского революционера Я. Домбровского.



Похоронный марш «Вы жертвою пали» был создан в конце 70-х годов и занял видное место в песенном репертуаре народных. Широкая его популярность относится к 1905 году. Именно с этого времени он стал входить в круг любимых пролетарских революционных песен.

Рабочая революционная песня. Вершины своего развития русская революционная песня достигает в рабочем песенном творчестве 90-х годов и периода революции 1905 года. Начиная с этого времени происходит сближение бытовой рабочей песни с поэзией профессиональных революционеров, деятелей Коммунистической партии. Именно в песенных текстах, созданных профессиональными революционерами (Л. Радиным, Г. Кржижановским, В. Тан-Богоразом), выражены революционные устремления пролетариата.

Для рабочих песен 90-х годов характерны ясность и четкость мысли, бодрый, жизнеутверждающий тон, оптимизм. Содержание песен большевистского подполья характеризуется ясной и четкой политической перспективой. Революционная рабочая песня 90-х годов становится могучим средством политической агитации, одним из путей распространения в массах идей революционного пролетарского социализма. Звучание ее сопровождает всякое организованное массовое революционное выступление: забастовку, рабочую демонстрацию, маевку, общественные похороны.

Ведущий песенный жанр этого времени — призывная маршевая песня. Ей присущи твердая, уверенная поступь, энергичные, мужественные интонации, волевые фанфарные обороты.

Для напевов рабочих революционных песен характерны ясная очерченность мелодических контуров, напряженная целеустремленность развития, ритмическая четкость. Столь обычные в старинных молодецких песнях широкие размашистые мелодические ходы сочетаются здесь с дисциплинирующим маршевым ритмом и строгой логикой ладотонального развертывания, со сжатостью и лаконичностью изложения мелодической мысли.

Наиболее любимой из песен, возникших в конце 90-х годов, была рабочая «Смело, товарищи, в ногу» (на слова революционера Л. Радица). Источником ее напева послужила студенческая песня «Медленно движется время» (на слова И. Никитина), а также сибирская песня о воле «Славное море — священный Байкал», глубоко впечатляющая своей мятежной устремленностью,

стрым, эмоционально повышенным тоном. По существу, мелодия «Смело, товарищи, в ногу» является маршеобразным вариантом студенческой песни. Преобразование ритмической стороны напева (путем заострения и ритмического подчеркивания опорных интонаций и перемещения акцентов) коренным образом изменило первоначальный облик напева, придав ему полную самостоятельность⁴:

187

«Медленно движется время»

Мед-лен-но дви-жет-ся вре-мя, ве-руй, на-дей-ся и жди!

Сме-ло, то-ва-ри-щи, в но-гу, ду-хом окреп-нем в борь-бе,

Зрей, на-ше ю-но-е пле-мя! Путь наш широк впе-ре-ди!

в цар-ство сво-бо-ды до-ро-гу гру-дью пра-ложим се-бе...

Некоторые из призывно-агитационных песен пришли в репертуар русских революционеров из-за рубежа, например, французская «Марсельеза» (певавшаяся с оригинальным русским текстом «Отречемся от старого мира, отряхнем его прах с наших ног»), песня Парижской коммуны «Красное знамя», «Итальянский рабочий гимн». Уже в 1902 году на русский язык был переведен А. Коцем международный пролетарский гимн «Интернационал». Слова его написал в 1871 году поэт-коммунар Э. Потье, музыку — рабочий П. Дежейтер (1888). Широчайшее распространение «Интернационала» в нашей стране относится к первым годам Октября, когда он становится гимном Советского государства.

Любимой песней русских революционеров с 1898 года была также песня «Беснуйтесь, тираны» (в русском переводе Г. Кржижановского). Источником ее было стихотворение украинского поэта И. Франко. Энергичный и целеустремленный напев ее построен на суровых, мужественных интонациях⁵. Песенная строфа

⁴ Напев взят из статьи: Гиппиус Е., Ширяева П. Боевой пролетарский гимн «Смело, товарищи, в ногу». — «Советская музыка», 1961, № 7, с. 54—63.

⁵ Мелодической основой напева послужила музыка хора «По морю, по морю» закарпатского композитора А. Вахнянина.

завершается яркой кульминацией на слова «Позор, позор и смерть вам, тираны». Песню эту любил В. И. Ленин:

188 **БЕСНУЯТЕСЬ, ТИРАНЫ** Зап. Л. Лебединского

Энергично

Бес - нуй - тесь, ти - ра - ны, глу - ми - тесь над на - ми,
гро - зи - те сви - ре - по тюр - мой, кан - да - ла - ми!
Мы силь - ны е ду - хом, хоть те - лом по - пра - ны.
По - зор, по - зор, по - зор вам, ти - ра - ны!

Бодрая и жизнерадостная песня «Мы — кузнецы, и дух наш молод», на слова рабочего поэта Ф. Шкулева, впервые была напечатана в 1912 году в большевистской газете «Невская звезда». Песня приобрела массовое распространение в рабочей среде и в годы империалистической войны и в 1917 году. В первые годы после Октября она была любимой песней советской молодежи.

Песни революционной борьбы русского рабочего класса — ценнейший вклад в сокровищницу народного творчества. С ними трудящиеся шли на борьбу в 1905 году, под руководством большевистской партии победоносно совершили Великую Октябрьскую социалистическую революцию.

В наши дни революционные песни широко используются в произведениях советских композиторов. В опере «Никита Вершинин» Д. Кабалевского звучит рабочая песня «Варшавянка». Тематическим материалом Одиннадцатой симфонии Д. Шостаковича, посвященной героическим событиям 1905 года, послужили песни «Слушай!» и «Ночь темна». В третьей части симфонии звучит траурная песня «Вы жертвою пали», в финале — «Беснуйтесь, тираны» и «Варшавянка». Интонации и попевки революционных песен слышны на всем протяжении Одиннадцатой симфонии, а также в цикле «Десять поэм для хора без сопровождения на стихи революционных поэтов» Д. Шостаковича. В финале шестой картины оперы «Октябрь» В. Мурадели важное место занимает песня о тяжелой жизни русского народа «Камушка» на слова Н. Некрасова, популярная среди рабочих-революционеров.

Глава XVII

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Неослабный интерес ко всем важным общественно-политическим событиям и примечательным явлениям нового быта составляет (как и прежде) отличительную особенность массового песенного творчества нашего времени.

Уже в самые первые годы существования советской власти политическое возмужание трудящихся, вовлеченных в водоворот строй классовой борьбы, находит свое отражение в красноармейском и партизанском песенном фольклоре гражданской войны.

Немалый художественно-исторический интерес представляют и народно-бытовые песни 20-х годов, комсомольские гимны и шуточно-сатирические песни, героико-лирические песни Великой Отечественной войны 1941—1945 годов, а также лучшие послевоенные песни о Родине, расцвете родного края, о плодотворном созидательном труде советских людей, великих стройках коммунизма, борьбе за мир.

В советскую эпоху новые условия жизни привели к широкому развитию заводской и сельской художественной самодеятельности. Во многих городах и селах любители песни и мастера игры на народных инструментах активно участвуют в работе хоров, оркестров, певческих и инструментальных ансамблей и музыкальных кружков при фабрично-заводских предприятиях, колхозных клубах, районных и областных Домах культуры. Некоторые из этих хоров и оркестров занимаются под руководством профессиональных музыкантов, дирижеров академического профиля. Творческая деятельность других (в первую очередь коллективов сельских) чаще возглавляется народными умельцами, искусными певцами-мастерами и в основном протекает в рамках исконных фольклорных традиций того или иного края.

Именно в таких фольклорно-самодеятельных хорах нередко рождаются интересные по музыкальному языку песни на современные темы.

Народно-бытовые песни о жизни советских людей теснейшими узами связаны с лучшими песенными традициями прошлого. Вместе с тем лучшие из них самостоятельны по своему образному содержанию и интонационно-мелодическому складу. Они часто содержат черты, существенно отличающие их от старинных русских народных песен.

Песни гражданской войны. Появление первых песен на советские темы относится к 1918 году, времени напряженной борьбы за

укрепление советского строя. Новые песни рождались в огни гражданской войны.

Проникнутые героическим пафосом, они служили действенным идейным оружием борьбы с врагами революции, боевым знаменем, объединявшим широкие массы трудящихся. В красноармейских частушках, песнях и балладах предстают образы новых героев — борцов за советскую власть, коммунистов и комсомольцев мужественных и отважных людей негибаемой воли, не ведающих страха смерти («Расстрел коммунаров», «Румянтся зори над городом ясным», «Красноармеец был герой»).

Песни гражданской войны отличает большое жанровое разнообразие. Среди них встречаются призывные песни-гимны, патриотические песни, прославляющие Красную Армию, походные бытовые, лирико-эпические песни о тогдашних событиях, героях-бойцах и красных командирах, остроумные сатирические песенки и частушки, драматические баллады.

Походные бытовые песни «под шаг» живо рисуют облик Красной Армии, ее боевых командиров («Из-за лесу, лесу копий и мечей», «Из-за лесу и суровых темных гор», «Гей, по дороге войско красное идет» — бодрые мажорные песни с чеканным маршевым ритмом). Во многих походных песнях напевы старые: солдатские или казацкие, слова же иной раз лишь чуть изменены. Однако в период революции звучание таких песен, воплотивших в своих энергичных мажорных распевах мужественный характер русских воинов, их душевную стойкость и силу, с новыми, современными словами получало совершенно иной характер.

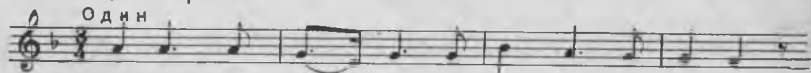
Пример такого переинтонирования — походная «Смело мы в бой пойдем за власть Советов». Ближайший источник ее напева — популярный вальсообразный романс конца прошлого века «Белой акации гроздь душистые». Однако при сочетании с новым песенным текстом напев получил несвойственный ему раньше властный, уверенный тон, тяжелую маршевую поступь (в том же трехдольном размере). Резко акцентированные, нарочито «обрывистые» окончания сменили мягкие вальсообразные концовки романса:

189

СМЕЛО МЫ В БОИ ПОЙДЕМ

В темпе марша.

Один

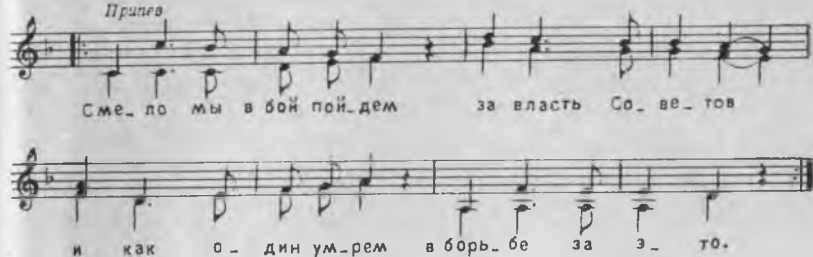


Слу-шай, ра-бо-чий, вой-на на-ча-ла-ся,



бро-сай сво-е де-ло, в по-ход со-би-рай-ся!

Привет



Сравнивая могучую хоровую песню «Смело мы в бой пойдем» с ее первоисточником — чувствительным вальсообразным романсом «Белой акации», можно убедиться в том, что это не механическая перетекстовка, а творческая переработка старой мелодии. В процессе бытования в солдатской среде песня была коренным образом переосмыслена и приобрела совершенно новый облик. Интересно и то, что процесс переинтонирования вальсообразного романса в маршевую песню начался задолго до рождения красноармейской песни. По воспоминаниям современников, в маршевом ритме песня эта со словами «Слушайте, деды, война началась» пелась уже в 1914 году.

Наряду с песнями-переделками в годы гражданской войны и в начале 20-х годов складывалось немало песен с мелодически самостоятельными напевами. Одной из них была дальневосточная «По долинам, по загорьям» (слова партизана П. Парфенова). В песне рассказывается о героических походах и победных боях в 1920—1922 годах в Приморье. В повествовании отражен боевой маршрут Народно-революционной Дальневосточной армии и партизанских частей: героический штурм станции Волочаевка Амурской железной дороги, взятие в октябре 1922 года Спасска и окончательное изгнание оккупантов и белогвардейцев («И на Тихом океане свой закончили поход») ⁶.

Песенному напеву «По долинам, по загорьям» присуща воодушевленность и динамичность мелодического развития. Чеканный маршевый шаг сочетается в ней с эмоциональной приподнятостью. В ее маршевой поступи заключена большая внутренняя энергия, собранность и, вместе с тем, порывистая устремленность.

Многие дивизии имели свои походные песни, рассказывающие об их славном боевом пути в годы гражданской войны. Пример тому — боевая походная Седьмой дивизии «Много бед и тревог испытала в непрерывных боях наша часть»:

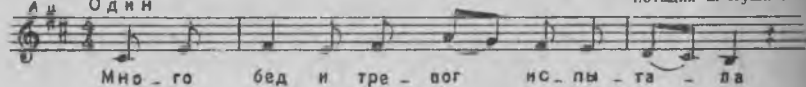
⁶ Об истории создания песни «По долинам» подробно рассказал ее автор, поэт-партизан П. Парфенов, посвятивший свою песню сподвижнику в борьбе за освобождение Приморья — Сергею Лазо. Впервые песня была издана в 1929 году в записи А. В. Александрова, не в подлинном виде, а в литературной редакции С. Алымова, который ввел в текст ряд неоправданных изменений.

МНОГО БЕД И ТРЕВОГ ИСПЫТАЛА

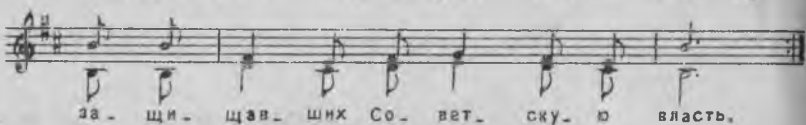
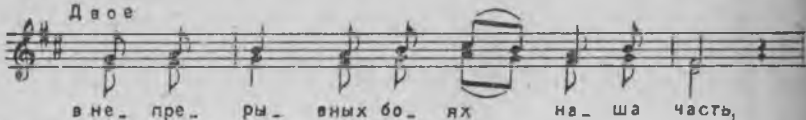
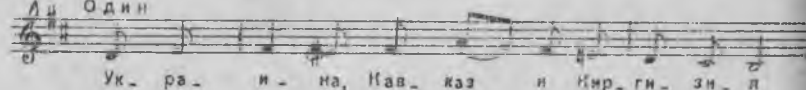
Ростов. обл.

Зап. И. Рокачева,

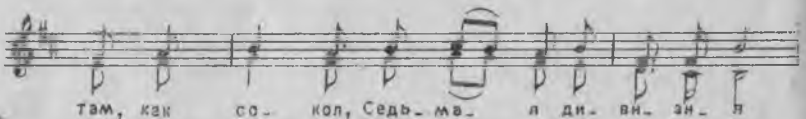
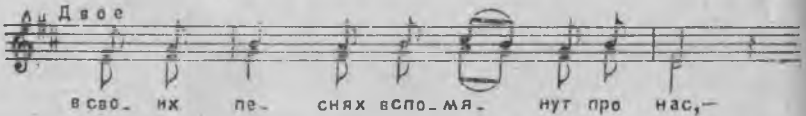
нотация С. Пушкиной

190 Размеренно $\text{♩} = 72$ Ан
Один

Двое

Ан
Один

Двое



Некоторые песни гражданской войны созданы на мелодической основе русских революционных песен, например, баллада «Расстрел коммунаров» на видоизмененные слова стихотворения В. Тан-Богораза о казни кронштадтских минеров в 1906 году. К первоначальному тексту («Мы сами копали могилу себе») было прибавлено новое четверостишие («Под тяжким разрывом гремучих гранат»), воссоздающее обстановку неравной борьбы комму-

наров с белогвардейцами. Применительно к событиям гражданской войны переосмыслена и заключительная строфа:

Стреляйте вернее, готовься, не трусь —
Пусть кончится наша неволя...
Да здравствуй, Свобода! Советская Русь!
Да здравствуй, рабочая воля!

Мелодическим источником баллады послужили некоторые обороты популярных городских песен, в частности, песни «Колодники» (на слова А. Толстого). Вместе с тем в мелодии баллады сказывается и влияние траурных песен прошлого века, таких, как «Замучен тяжелой неволей»:

РАССТРЕЛ КОММУНАРОВ

191 Неторопливо, сурово

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех нотных строк. Каждая строка имеет под собой русские слова. Музыка написана в тональности D-бемоль мажор (два бемоля) и 4/4 такта. Ритмический рисунок характеризуется равномерными интервалами, что придает напеву монотонный, маршевый характер. Акценты на последних слогах фраз подчеркивают их обрывистость.

Под час- тым раз- ры- вом гре- му- чих гра-
-нат от- ряд ком- му- на- ров сра- жал- ся.
Под на- тис- ком бе- лых на- ем- ных сол-
-дат в рас- пра- ву жес- то- ку по- пал- ся.

Плавность сочетается в этом напеве с тяжелой маршевой поступью. Окончание каждой фразы нарочито обрывистое, так как последний акцентированный слог не растянут (как это обычно в медленных песнях), а ритмически сжат, что также характерно для революционных песен («Беснуйтесь, тираны»).

Партизанские песни гражданской войны более, нежели походные боевые песни Красной Армии и баллады о подвигах героев, связаны с исконной песенной традицией, с крестьянской песней. Это проявляется даже в простейших маршевых мелодиях типа «По сибирским тайгам и долинам», где маршевый ритм прерывается введением отдельных трехдольных тактов. В момент хорошего подхвата суровый натуральный минор напева уступает место светлому звучанию параллельного мажора с последующим минорным заключением, что обычно для параллельно-переменного лада:

ПО СИБИРСКИМ ТАЙГАМ И ДОЛИНАМ

192 Размеренно

Зап. А. Новикова

Одн а

1. По си_ бир_ским тай_гам и до_ ли_ нам пар_ти_

2. О_ни шли за сво_ бо_ду бо_ ротъ_ся, им на

Все

- зан_ский от_ряд про_хо_дил. По си_ бир_ским тай_гам и до_

по_ мощь ра_бо_чи_е шли. О_ни шли за сво_ бо_ду бо_

ли нам пар_ти_ зан_ский от_ряд про_хо_дил,

_ротъ_ся, им на по_ мощь ра_бо_чи_е шли...

Широчайшее распространение получила скорбная лирическая песня «Не вейтесь, чайки»⁷ о стойкости и героической гибели партизан дальневосточного Приморья, попавших в белогвардейское окружение. Созданная на Дальнем Востоке, песня стала известна чуть ли не во всех уголках нашей страны. И всюду ее пели по-своему. Для разнообразных ее вариантов характерно выразительное применение приемов переменности ладовых устоев, порождающих яркие тональные контрасты:

НЕ ВЕЙТЕСЯ, БЕЛЫЕ ЧАЙКИ

193

Медленно

Свердл. обл.

Зап. Н. Брюсовой

1. Не вей_те_ся, бе_лы_е чай_ки, вам не_ где, бед_ня_жечкам, сесть.

2. Что я здесь бедняжечка гру_стный, в да_ле_ких у_ральских го_рах.

Не_ си_те в Си_бирь край да_ле_кий, не_ си_те пе_чаль_ную весть...

Сто_им мы в ле_сах Бе_ло_рец_ких, наш кор_пусок_ру_жен врагом...

Волей к борьбе, мужественной силой проникнут напев партизанской песни «Как в тайге мы партизанили», повествующей о трудных условиях борьбы с интервентами на севере. Столь характерный для походных воинских и революционных песен энергичный пунктирный ритм подчинен здесь широкому дыханию протяжного распева. Отсюда — свобода ритмической поступи песни, характерное сочетание привольного трехдольного марша с четырехдольностью отдельных мелодических оборотов:

⁷ На формирование ее напева, возможно, оказала влияние «Марсельеза».

КАК В ТАЙГЕ МЫ ПАРТИЗАНИЛИ

Ростов. обл.

194

Широко

Зап. И. Рокачева-Вешинского, нотация С. Пушкиной

Запев

1. Как в тай- ге мы пар-тя- за-ни- ли, зна-ют
 2. Пом-нит вся стра-на Со-вет-ска-я, пом-нят

авю-га да сне-га, лва бри-тан-ско-го мы ра-ни-
 крас-ны-е поля, как взя-та бы-ла Пясец-ка-

-ли, ох, би-ли лю-то-го вра-га.
 -я. эх, в пар-ти-зан-ски-е ти-ски.

Песенное творчество гражданской войны было порождено великими историческими событиями, открывшими новую эру в истории человечества. Большая познавательная и художественная ценность этих песен — в правдивом освещении исторических фактов, в отчетливой политической направленности и яркой эмоциональной одушевленности.

Комсомольские песни появляются в 20-х годах. Поначалу это были перетекстовки. Новые слова пелись с мелодиями песен гражданской войны («Гей, комсомолия» — с напевом гимна «Красная Армия всех сильнее» Сам. Покрасса) или же общеизвестных революционных песен. Однако жизнь подобных перетекстовок была недолговечной.

Удачнее получалось, когда новый текст пелся с мелодией, мало известной в русском быту. Так было с песнями на слова молодого поэта А. Безыменского «Молодая гвардия» (1922) и «Комсомольская краснофлотская» (1924), а также с песней «Наш паровоз» Б. Скорбина (1922)⁸.

Любимейшей комсомольской песней стала с 1922 года песня «Наш паровоз» на слова молодого киевского поэта Б. Скорбина, нередко выступавшего с чтением своих стихов в рабочих клубах. Поэтический образ паровоза, мчавшегося прямой дорогой к коммунизму, привлек внимание молодых рабочих Главных мастерских Юго-Западной железной дороги. Участники музыкального кружка мастерских, мечтавшие о собственной «железнодорожной» песне,

⁸ Для «Комсомольской краснофлотской» была использована задорная веселая мелодия, популярная среди польских и немецких рабочих. А «Молодая гвардия» («Вперед, заре навстречу») пелась с широко известным в Германии, Австрии, Польше и Тироле типовым напевом, бытовавшим еще во времена Моцарта и Бетховена. Близкий ее вариант звучит в финале Первого фортепианного концерта Бетховена.

подобрали подходящий напев. Источником его оказалась солдатская немецкая песня «Аргонский лес в полночный час», подвергшаяся некоторым интонационным изменениям⁹:

195

В темпе марша

ПАРОВОЗ

Песни Красной Армии, с. 214

1. Мы де_ти тех, кто вы_сту_пал на бой_центральной ра_дой,
2. Наш па_ро_ воз, апе_ред ле_ ти, в ком_му_не ос_та_ нов_ка,

кто па_ро_ воз свой о_став_лял, и_дя на бар_ри_ ка_ды.
и_но_го нет у нас пу_ ти, в ру_ках у нас вин_ тов_ка.

Созданная по инициативе украинских комсомольцев песня «Наш паровоз» в короткий срок стала общеизвестной массовой песней молодой Советской страны. В 20-х годах она нередко входила в литературно-музыкальные монтажи типа «живой газеты», исполняемые комсомольскими агитбригадами, а также в репертуар «Синей блузы». Напев и текст песни при этом подвергались свободной переделке. Например, горьковские комсомольцы переделали зачин песни таким образом:

Мы дети тех, кто выступал
На бой с капитализмом
И кто заменит старый строй
Желанным коммунизмом¹⁰.

В историю советской массовой песни комсомольская песня «Наш паровоз» вошла как одна из самых ярких и любимых, не потерявших свое обаяние на протяжении более пятидесяти лет.

Напевы комсомольских песен складывались из наиболее ходовых в городском быту песенно-романсовых интонаций (баллада «Там вдали за рекой»). Одной из любимых молодежных песен конца 20-х — начала 30-х годов была задушевная лирическая песня «Прокати нас, Петруша, на тракторе». Литературным ее источником послужил отрывок из поэмы И. Молчанова, созданной под непосредственным впечатлением заметки в «Комсомольской правде» о нападении на молодого сибирского тракториста Петра Дьякова кулацкой банды. Избитого комсомольца облили керосином и подожгли¹¹.

В непритязательной по мелодическому складу песенке о сибирском трактористе живо отражена обстановка сложной классо-

⁹ См.: Кершнер Л. Немецкая народная музыка. М., 1965, с. 39, 89.

¹⁰ Сообщено комсомольским запевалой Л. Андриановой (г. Горький).

¹¹ П. Дьяков чудом остался жив. Впоследствии он был участником Великой Отечественной войны. В конце 50-х годов Дьяков выступил в радиопередаче, в которой прозвучал один из вариантов песни «Прокати нас, Петруша» с музыкой И. Горина. Приведенный напев записан от Л. Андриановой (г. Горький).

вой борьбы в период коллективизации советской деревни. В разных областях и районах песню пели по-своему, общим для многочисленных ее вариантов было лишь обращение к наиболее «ходовым» интонациям городской песенно-романсовой лирики:

ПО ДОРОЖКЕ НЕРОВОЙ. ПО ТРАКТУ ЛИ

196

г. Горький

Оживленно

По до-рож-ке не-ров-ной, по тра-кту ли, все рав-
но наместо_бой по пу-ти, про-ка-ти нас Пет-ру-ша, на
трак-то-ре, до о-ко-лицы нас про-ка-ти.

Большой художественный интерес представляют более поздние варианты песен 20-х годов, возникшие в крестьянских певческих ансамблях и хорах. Их маршеобразные напевы обогащаются выразительными распевами слогов, красивыми подголосками.

Песни колхозной деревни. В конце 20-х и в 30-х годах в народном песенном быту и в сельской самодеятельности возникают частушки и песни о труде и новой жизни современной деревни, о механизации сельских работ и раскрепощении женщины-крестьянки. В частушечных циклах этих лет живо отражен облик новой советской деревни с электричеством и радио, избой-читальней и клубом, газетами, книгами и кино. Слагатели новых песен поют о широких колхозных полях, в которых «край не видать», потому что, «все полоски уже сровняли, все межи свели не нет». Во многих частушках и песнях говорится о тракторах и комбайнах, пришедших в колхозы («Трактористка наша Паша»).

Творцами новых песен о колхозной деревне были участники и запевалы небольших хоровых коллективов, выступавших в те годы на олимпиадах и смотрах художественной самодеятельности.

Одними из первых включили в свой репертуар песни на современные темы воронежские певцы, участники небольшого хора села Александровка, возглавляемого А. Лебедевой.

Используя стихотворения местного колхозного поэта И. Ольховского, Лебедева складывает веселые жизнерадостные песни о новом быте: «Мы про новую деревню песню новую споем» и «А нам не о чем тужить, веселее стало жить». Напевы были заимствованы ею из хороводно-плясовых воронежских песен; естественно, что в процессе сочетания с новыми словами они были несколько видоизменены:

Запевала

Зап. А. Рудневой

А нам не о чем тужить, да
 ве-се-ле-е ста-ло жить и
 в род-ной сто-ро-не, э, в род-ной сто-ро-не, э!

Все
 Мы за-жи-точ-ны-ми ста-ли,
 мно-го хле-ба стра-не да-ли,
 жизнь кол-хоз-на-я, жизнь кол-хоз-на-я.

Песни хора Лебедевой вскоре стали петь и другие сельские хоры; позднее они входили в концертные программы Воронежского государственного хора. Почин хора Лебедевой в деле создания новых песен продолжили другие воронежские певцы, запевалы и руководители самостоятельных сельских коллективов.

Среди песен колхозных хоров встречаются повествования о подвигах советских летчиков, о перелетах через северный полюс, о выборах в Верховный Совет, о Конституции, частушки о Красной Армии, героические песни с призывом крепить оборону Советской страны. Наряду с самостоятельными песнями в репертуар народных хоров входили песни В. Захарова, И. Дунаевского, М. Блантера, братьев Покрасс и другие.

Песни Великой Отечественной войны 1941—1945 годов. В суровые годы Великой Отечественной войны в песенном творчестве на первое место выдвигается героико-патриотическая тематика. Вместе с лучшими массовыми песнями советских композиторов народные песни о событиях этого времени укрепляли в бойцах стойкость и мужество, сопровождали их в походах и сражениях, жили с ними в окопах и землянках.

Немало высокохудожественных массовых песен было создано в те годы советскими поэтами и композиторами. Рядом с призывной мужественной «Священной войной» А. В. Александрова (сл. В. Лебедева-Кумача), общенародную известность завоевали такие задушевные лирические песни, как «В землянке» К. Листова (сл. А. Суркова), «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого (сл. А. Чуркина). Лучшие из них стали устными народными песнями и распространились в творчески своеобразных вариантах.

С первых же дней войны в батальонах и ротах, полках и дивизиях, в рядах народного ополчения и партизанских отрядах стали появляться боевые песни, призывающие к борьбе с врагом. Не все из них имели самостоятельные напевы. Поначалу (как это было и в годы гражданской войны) в песенном быту преобладали перетекстовки. Сочинялись песни на мелодии общезвестных городских песен (таких, как «Варяг», «Ермак»).

В конце войны широкое распространение получила героическая песня-марш «Над полями необъятными» на видоизмененные в устном бытовании слова В. Лебедева-Кумача (1943). Интонационной основой ее запева послужила популярная украинская песня «Распрягайте, хлопцы, кони». Ярким контрастом звучит светлый мажорный припев «Россия, любимая земля!», построенный на интонациях советских массовых песен:

НАД ПОЛЯМИ НЕОБЪЯТНЫМИ
Волгогр. обл.

198 В темпе марша Зап. К. Свитовой

Один

ид по-ля-ми не-объ-ят-ны-ми, над ле-са-ми пе-ре-

-кат-ны-ми, под раз-ры-ва-ми гра-нат-ны-ми пес-ни лас-точкой, лас-точкой ле-

-тят. Рос-си-я, лю-би-ма-я зем-ля! Род-ны-е бе-

-рез-ки и по-ля! Как до-ро-га ты для сол-

-да-та! Род-на-я рус-ска-я, да, рус-ска-я зем-ля!

По рассказам фронтовиков Волгоградской области, песня «Над полями необъятными» была одной из любимых. Она отражала уверенность советских воинов в близкой победе. Песня пелась не только в строю, она нередко входила в программы концертов художественной самодеятельности.

Несколько особняком среди походных маршевых песен стоит прекрасная эпически-величавая лирическая «Не пыли, дороженька степная», родственная по своему интонационному складу протяжным казачьим песням:

НЕ ПЫЛИ, ДОРОЖЕНЬКА СТЕПНАЯ

Ростов. обл.

199 Не очень медленно $\text{♩} = 60$

Зап. Рокачева, нотация С. Пушкиной

Один

1. Не пы- (э-в) - ли, - (а), э- до-
 Подголосок
 - ро- жень- ка сте- пна- л,
 По те- бе ша- га- ти да- ле- ко нам,
 Не ро- няй ты
 сле- зы, мать род- на- я,
 а по- бе- ды по- же- лай сво- им сы- нам...

Народно-песенное творчество 1941—1945 годов — своего рода музыкально-поэтическая летопись военных лет, запечатлевшая образы героических защитников родной земли, важнейшие этапы борьбы с фашистскими захватчиками. Широкую известность получили песни о Зое Космодемьянской («Село с рассветом вышло из тумана» на стихи М. Кримкера, «Тишина, ни огонька, ни звука»), о капитане Гастелло, об отважном разведчике Юрии Смирнове.

Интересны песни о городах-героях. В них рассказывается о великой битве под Москвой, о ленинградской и сталинградской

эпопее, героической обороне Одессы, Севастополя, освобождению Киева, Одессы, Воронежа.

Мелодика песен о городах-героях разнообразна. Распространенная в Ленинградской области «Песня о Ладоге» («Сквозь ветры, штормы, через все преграды ты, песня Ладоги, звени») о подвиге фронтовых шоферов на ледяной трассе через Ладожское озеро, названной «дорогой жизни», построена на интонациях популярных эстрадных романсов и песен¹².

Иной интонационный строй присущ маршевой песне защитников Сталинграда «Кто ты, с Днепра или с Дона?» Характер ее мелодии суровый, устремленный. По своим энергичным, мужественным интонациям песня о сталинградцах родственна напевам старых революционных песен.*

КТО ТЫ, С ДНЕПРА ИЛИ С ДОНА?

Волгогр. обл.

200 Энергично

Зап. К. Свнтовой



1. Кто ты: Днепра и-ли с До-на? Где тво-я ро-ди-на,
2. Ту-чи над Вол-гой клу-бят-ся, бой от за-ри до за-



брат? Под бо-е-вы-е зна-ме-на
-ри. Все мы те-перь ста-лин-град-цы,



всех нас соб-рал Ста-лин-град.
все мы те-перь всл-га-ри.

В другом стиле — широкий протяжный распев песни о Сталинградской битве, сложенной в подмосковном народном хоре, руководимом П. Ярковым. Свободно льющаяся мелодия создана в лучшем традициях русской классической протяжной песни. В годы Великой Отечественной войны песня входила в программы фронтовых концертов этого хора:

ОЙ ТЫ, ВОЛГА

201 Медленно ♩ = 69

Зап. А. Рудисвой



1. Ой ты, Во-лга, Вол-га ма-ту-шка.
2. Что от го-рода Ка-ли-ни-на

¹² См.: Рубцов Ф. Песни Ленинградской области. М., 1958, с. 8.



Песенное творчество времен Великой Отечественной войны — правдивая поэтическая летопись, запечатлевшая многие события важного исторического значения, переживания и чувства советских людей, их ненависть к врагам и беззаветную любовь к Родине.

Песенное творчество конца 40—60-х годов. Первые послевоенные годы были временем расцвета народно-бытового песенного творчества. Многочисленные частушки и песни тех лет своеобразно воспроизводят различные стороны жизни Советской страны.

Специфическое явление песенного быта 50—60-х годов — массовое песенное движение, ярко проявившееся в творчестве композиторов-самоучек. Заметно возрастает в послевоенные годы и количество «песенных очагов». Талантливые слагатели песен появляются теперь на Урале и в Сибири, на Северном Кавказе и в Донбассе и в Поволжье, в Архангельской и Вологодской областях. Омская колхозница Аграфена Оленичева сочинила свыше ста песен о новой жизни на свои слова (среди них удачные «Эх поля да вы, поля», «По Барабинским ли степям», «За рекой, за горой»). Интересные песни создает руководительница Михайловского народного хора Пензенской области Екатерина Медянцева (сельская учительница), автор песен о Ленине, о расцвете родного края. Лучшие из ее песен («Наша сторонushка», «Ширь колхозная»), подобно народным, распространяются изустно, мелодически варьируются, видоизменяются. Но, разумеется, не каждая удачная песня может быть названа «народной». Жизнь еще не успела вынести приговор различным явлениям песенного быта последних десятилетий. Чтобы составить мнение о дальнейшей судьбе песни, об отношении к ней со стороны широких масс, нужна некоторая временная перспектива. Лишь будущее покажет, станет ли та или иная песня народной.

Содержание и поэтические образы песен 50—60-х годов отражают разные стороны жизни тех лет. Вслед за песнями о возвращении советских воинов к мирному труду в родных краях, о восстановлении разрушенных городов, заводов и шахт, создаются и первые песни о великих стройках коммунизма. Одна из ведущих

тем послевоенных лет — борьба за мир. Наряду с общеизвестными песнями советских композиторов на эту тему (В. Белого, А. Новикова, А. Островского) в репертуар участников самодеятельности входят также песни, созданные самими хоровыми коллективами и местными композиторами-самоучками (воронежская «Кто посеет в мир зерна злые», пензенская «То не тучи грозные» Е. Медянцева, «Уральская песня о мире»).

Наиболее яркое явление в песенном искусстве этих десятилетий — песни о Родине, расцвете родного края, родной сторонки. Песни, созданные в заводских хоровых коллективах, чаще опираются на городскую певческую традицию («Родина» вичугских текстильщиков, новгородская «Хороши наши русские нивы»). Лучшие же песни, сложенные участниками сельских хоров, нередко теснейшими узами связаны с исконной певческой традицией того или иного края, в них часто применяются своеобразные музыкально-выразительные средства, характерные для местной песенной культуры.

Широко известный пример лесни-гимна, сочиненного в традициях городской песенной лирики, — «Родина» вичугских текстильщиков (слова Н. Сусленникова). Интонационным источником этой мелодии, возможно, послужил характерный типовой напев, бытовавший в прошлом веке с разными словами (например, «Не корите меня, не браните»):

РОДИНА

202 Спокойно, широко
Одна Песни вичугских ткачей

1. За ня ла ся за ря рас пис на я,
2. Друж но дав ну лись в по ле ар те ли,

вы хо жу за о ко ли цу я,
труд ки пят от се ла до се ла,
С доб рым ут ром, сто рон ка род то по ры по ле сам за зве
на я, до ро га я От чиз на мо я!
не ли, ти ши на за кур га ны уш ла,

Мелодия «Родины» вырастает из выразительных романсовых интонаций. Важным мелодическим «упором» напева служит квинта минорного лада. Благодаря постоянному возвращению к квинтовому тону в плавном нисходящем распеве возникают один за другим энергичные размашистые возгласы — восходящие и нисходящие. Как и во многих городских песнях, высотная кульминация излагается на звуках минорной субдоминанты.

Немалый художественный интерес представляют широкие распевы песен о расцвете родного края, в которых использованы выразительные особенности протяжных песен. Например, «Ширь колхозная» Е. Медянцевой и песни о просторах родной Сибири А. Оленичевой «Эх поля да вы, поля», «Белым снегом лес покрылся», «По Барабинским степям». Пользуясь приемами распевности, расцвечивания песенных слогов традиционными попевками, а также выразительными сдвигами ладовых устоев, слагательницы новых песен создают широкие, естественно льющиеся мелодии:

ПО БАРАБИНСКИМ СТЕПЯМ
Омская обл.

203 Широко
Один Аксют, с. 50

1. По Ба-рэ-бин-ским ли сте-пям,
по не-ко-ше-ным лу-гам,
эх, и о-зе-ра рас-ки-ну-лись там,
рас-ки-ну-лись там.

Есть среди песен о расцвете родной земли и песни в быстром движении. Такова энергичная и бодрая песня Ростовской области «Сторонушка, сторонушка, донской привольный край» (слова и напев секретаря райкома П. Косоножкина), «Пройди, зимушка, зима» А. Оленичевой, по ритму сходная с хороводными песнями. Напев ее основан на контрасте широкого и плавного запева с ритмически четким и оживленным движением второго предложения, основанном на ускорении декламации вдвое.

Во многом родственна скорым русским песням энергичная и стремительная мелодия песни «Мчатся гуси вереницей» (слова Д. Седых, напев участника самодеятельности В. Грецкого).

Многие типические выразительные особенности, присущие традиционным протяжным и хороводно-плясовым песням, естественно сочетаются с новыми интонациями и приемами, идущими от городской демократической лирики прошлого столетия и от советских массовых песен.

Глава XVIII

СОБИРАНИЕ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Как искусство устной традиции народная песня становится памятником национальной культуры лишь будучи записанной нотными знаками, а также с помощью специальной фоноаппаратуры. Вот почему так важна деятельность собирателей. По словам революционного демократа Н. Чернышевского, ценность фольклорно-собирательской работы «...неизмеримо велика и посвящать свою жизнь собиранию народных песен — прекрасный подвиг»¹.

Первые записи. Напевы русских народных песен стали записываться только в XVIII веке. Несколько ранее делались записи одних поэтических текстов песен, но они фактически носили случайный характер. Записи русских и украинских народных песен содержались в рукописных альбомах и тетрадях любителей музыки XVIII века, по ним можно судить о том, какие песни были тогда популярны в городском песенном быту.

Стимулом для составления обширных песенных собраний послужило быстрое развитие в последней четверти XVIII века национальной русской музыки светского характера. Излюбленным жанром были тогда инструментальные вариации и увертюры на народные мелодии, а также обработки песен. Народные напевы нередко составляли основу оперных арий и хоров (например, в комической опере «Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского — Аблесимова, в опере «Ямщики на подставе» Е. Фомина).

Первой ласточкой были четыре выпуска «Собрания русских простых песен с нотами», выходившие с 1776 по 1795 годы анонимно. Автором этой ценной публикации был талантливый певец и гуслист В. Трутовский. В 1790 году выходит «Собрание народных русских песен с их голосами» И. Прача. Сто песен, входивших в эту публикацию, распределялись по жанровым группам, отчасти и по национальному признаку (песни протяжные, плясовые иди скорые, свадельные, хороводные, святошные и «малороссийские» — украинские).

¹ Чернышевский Н. Сочинения, т. 2. М., 1949, с. 308.

Основным составителем сборника и автором ценного предисловия был известный поэт и ученый Н. Львов; роль же чешского музыканта И. Прача сводилась главным образом к гармонизации песен. Можно, однако, предположить, что пятьдесят две песни, прибавленные к сборнику во втором издании (1803), были отобраны и, вероятно, записаны Прачем, поскольку в это время Львова уже не было в живых.

В обоих сборниках наряду со старинными содержалось немало песен городского стиля, отдельные образцы были явно композиторскими, не имевшими связи с фольклором (например, «Хоть черна ряса кроет», «У речки птичье стадо» и «Заря утренняя взошла» в сборнике Трутовского).

Старинные русские песни проникали в эти сборники (за редким исключением) обычно несколько измененными, переинтонированными «на городской лад». Так, почти все протяжные песни минорного наклона излагались с повышением VII ступени (чуждым старинным напевам), особенно заметны были искажения первоначального мелодического изложения в заключительных оборотах, нередко замененных каденционными концовками из тогдашних бытовых романсов.

Мелодии русских песен печатались непременно в обработках для голоса с инструментальным сопровождением и предназначались для практического музицирования (домашнего или салонного). Какие бы то ни было сведения о певцах, напевших песни, о местах, где эти песни бытовали («паспорта» песен) в первых публикациях еще отсутствовали. Тем не менее ценность этих старинных изданий весьма велика.

Сходный характер носили сборники 30-х годов XIX века, составленные даровитыми композиторами из крепостных — И. Рупиным и Д. Кашиным, а также интересные концертные обработки русских песен А. Варламова и А. Гурилева. Народные напевы в этих сборниках нередко подвергались свободной переработке, насыщались колоратурными пассажами, украшениями.

Традиция обработки старинных русских песен в духе тогдашнего бытового романса сохраняется и в некоторых сборниках середины столетия, в частности, в ценном издании «100 русских народных песен» К. Вильбоа (1860) и в четырех тетрадях интереснейшего сборника М. Стаховича; песни, вошедшие в это издание, были гармонизованы в гитарной манере. Но к этому времени во взглядах на собиранье народной песни уже произошел заметный перелом, подготовленный большими общественными событиями середины века.

Во второй половине XIX века собиранье и изучение народного песенного творчества принимает более широкий размах. Этому способствовало вступление русского освободительного движения в новый период, энергичное распространение передовых идей революционных демократов и, в особенности, растущий протест обездоленных крестьянских масс в конце 50-х и в 60-х годах. Многие

деятели русской музыки проявляют в эти годы живой интерес к изучению быта и песенного творчества родного народа. Собиратели стремятся записывать песни главным образом в сельских местностях и притом непосредственно из уст народных певцов: крестьян, бурлаков.

Руководствуясь словами В. Белинского, что произведения народного искусства следует фиксировать с величайшей точностью, «под диктовку народа, ничего не прибавляя и не выпуская», собиратели стараются передать в нотной записи песенный напев возможно более близко к живому его звучанию в устах народных певцов. При этом гармонизации песен в большей или меньшей степени подчиняются ладовому своеобразием народных песен. Очень часто авторы сборников воссоздают в своих сопровождениях особенности народного подголосочного изложения или звучания народных инструментов (Балакирев, Лядов).

Сборник М. Балакирева «40 русских народных песен» (1866) — начало качественно нового периода в истории собирательства: впервые песенные напевы были записаны с такой большой степенью точности, оказались так неповторимо своеобразно и тонко гармонизованы. Сборник явился результатом специальной экспедиции на волжском пароходе с целью собирания бурлацких песен (кроме Балакирева в нем участвовал поэт Н. Щербина). В сборник вошли свадебные и протяжные, но более всего в нем плясовые, хороводных и шуточных (тогда еще не было известно, что песни этих жанров нередко сопровождали тяжелый шаг бурлаков, передвигавших против течения груженую баржу). Открывая сборник очень старинными песнями («Не было ветру» и «Подойду, подойду во Царьгород» бесполутонового склада), Балакирев завершил его могучей бурлацкой трудовой «Эх, ухнем». Песни такого рода тогда вовсе не были знакомы русской интеллигенции и произвели огромное впечатление.

Сборники Н. Римского-Корсакова. «Сто русских народных песен» (1876—1877) — это своего рода антология, где представлены важнейшие песенные жанры. Первым из собирателей Римский-Корсаков открывает сборник разделом эпических песен, куда вошли былины (в том числе две записи Мусоргского, сделанные от сказителей Заонежья), несколько сказов Кирши Данилова и три варианта песни «Про татарский полон». Далее следуют песни «голосовые» (лирические) и плясовые. Во вторую часть попали песни игровые (под таким названием здесь были представлены разные виды календарных песен: колядная, святочные игровые, подблюдная, масленичная, величание волочечников, весенние хороводные, семипице или русальские), а также бытовые хороводные и обрядовые свадебные. В ту пору Римский-Корсаков горячо увлекался русской обрядовой стариной и сознательно стремился отыскать песни языческих времен попевочного склада, до того не привлекавшие внимание собирателей. Композитору удалось записать песни «А мы масленицу дожидаем» (в объеме кварты) и

две русальные песни (№ 50, 51), построенные на терцовых попевах с прибавлением снизу квартового возгласа. Впоследствии оказалось, что это типические образцы календарных песен.

Не все песни записаны самим Римским-Корсаковым, многие заимствованы им из редких изданий (Львова — Прача, Стаховича, Вильбоа). Отдельные песни были собраны Балакиревым, Мусоргским и, по некоторым сведениям, Бородиным. Песни, взятые из сборников других авторов, гармонизованы Римским-Корсаковым по-новому; в некоторых случаях они даны и в новых ритмических, а иногда и интонационных редакциях (с уничтожением повышения VII ступени в миноре).

Сборник «40 русских песен» (1882) был создан Римским-Корсаковым в соавторстве со знатоком и мастером исполнения русских песен Тертием Филипповым, с голоса которого и были записаны напевы. Этот сборник удачно дополняет первый в разделе протяжных лирических песен, показанных здесь в более типических образцах и более широко.

Сборники А. Лядова «Песни русского народа» продолжают линию отбора песенных образцов и принципов их обработки, намеченных Балакиревым и Римским-Корсаковым; в четырех сборниках (изданных с 1898 по 1903 год) содержатся песни повествовательные (духовные стихи, былины), святочные, вешние, хороводные, плясовые, свадебные, протяжные, колыбельные². Но только в первый из них (1898) включены записи, сделанные самим Лядовым в б. Новгородской губернии, без указания авторства. В остальные сборники вошли записи И. Некрасова, участника песенных экспедиций Русского географического общества.

Сборники других авторов. Собираем и публикацией народных песен занимаются в конце XIX — начале XX века многие переловые музыкальные деятели. Некоторые из них имели целью познакомить русскую интеллигенцию с самобытными формами русского многоголосия (Ю. Мельгунов, Н. Пальчиков, В. Орлов, позднее — Е. Линева и А. Листопадов), другие занимались сравнительным изучением вариантов русских песен (Н. Лопатин, В. Прокунин — «Сборник русских народных лирических песен», 1889, отчасти и Е. Линева). Многие сборники составлены из песен, записанных только в одной местности и могут быть охарактеризованы как публикации краеведческого характера. Например, сборники Тамбовской губернии В. Прокунина и В. Орлова, сборник Н. Пальчикова (песни которого записаны в одном селе), наконец, публикации песен донских казаков А. Листопадова. В 80-х годах начинаются планомерные фольклорные экспедиции Песенной комиссии Русского географического общества.

В 90-х годах с изобретением фонографа все более широко применяется механическая запись произведений фольклора с после-

² В 1959 году четыре сборника Лядова для голоса с фортепиано были изданы в одном томе с предисловием и под редакцией Н. Бачинской.

дующей нотацией фонограмм. Раньше всего (в 1895 году) были записаны былины в исполнении замечательного сказителя И. Рябикина. Позднее Е. Линева и М. Пятницкий успешно применили фонограф для записи сложных образцов русского народного многоголосия.

Вопросы, касающиеся научно-теоретического исследования песен разных народов, их концертной пропаганды в специальных этнографических концертах, разрабатываются в начале XX века Музыкально-этнографической комиссией при Московском университете.

В деятельности научно-фольклорных организаций тех лет были не только положительные стороны, но и отрицательные моменты: изучались и собирались преимущественно старинные песни. Нарождающиеся новые формы народного песенно-музыкального творчества, как, например, фабрично-заводские рабочие песни, частушки, крестьянские романсы и гармошечные наигрыши оставались без внимания. Много новых интересных явлений вовсе не попало в те годы в поле зрения фольклористов, и это, несомненно, несколько снижает уровень их работы, в общем достаточно высокий.

Деятельность передовых музыкантов-фольклористов второй половины XIX и начала XX века оказала активное воздействие на развитие русской классической музыки. Выработанные в этот период методы собирательской работы, равно как и способы записи народных напевов, послужили той научно-теоретической базой, на которой позднее развернулась работа советских собирателей.

Собирание народной песни в наши дни. Значительно более широкий размах по сравнению с дореволюционным временем принимает собирание народных песен в советскую эпоху. Специальные фольклорные экспедиции посылаются научными учреждениями (консерваториями, Академией наук СССР, Союзом советских композиторов) в различные, подчас весьма отдаленные районы нашей страны с тем, чтобы разыскать лучшие образцы песен, частушек, эпических сказов. Большинство современных сборников содержат песни какой-либо одной области и ставят своей целью выявить типичные для того или иного края стилевые особенности. Примеры публикаций такого рода многочисленны: «Русские народные песни Московской области» А. Рудневой (1964); «Народные песни Калужской области» В. Харькова (1954); «Народные песни Брянской области» К. Свитовой (1966).

Советские собиратели разыскивают не только старинные народные песни. Наряду с песнями местных крестьянских традиций записываются и изучаются также песни городского быта XVIII и XIX веков, частушки и революционные песни. Впервые эти виды песен были широко представлены в трех томах обширного собрания «Русские народные песни» (пятьсот номеров), изданных в 1936—1937 годах Политическим Управлением Рабоче-Крестьянской Красной Армии (ПУРККА), а также в сборнике А. Новикова «Русские народные песни для хора» (1963).

**УКАЗАТЕЛЬ
ПОЛНЫХ НАЗВАНИЙ
ИСТОЧНИКОВ
НОТНЫХ
ПРИМЕРОВ**

- Абрамычев—Абрамычев Н. Сборник русских народных песен Вятской губернии. Спб., 1879.
- Аксюк—Русские современные песни. Сост. и общ. ред. С. Аксюка. М., 1952.
- Балакирев—Балакирев М. Сборник русских народных песен. Спб., 1866.
- Банин—Банин А. Трудовые артельные песни и припевки. М., 1971.
- Бромлей—Бромлей К., Темерина Н. Русские народные песни (500). Сборник для чтения с листа в курсе сольфеджио. М., 1972.
- Бугославский и И. Шишов—Русская народная песня. Сост. С. Бугославский и И. Шишов. М., 1936.
- Вессель и Альбрехт—Вессель И., Альбрехт Е. Сборник солдатских, казачьих и матросских песен. Спб., 1875.
- Вессель И. и Альбрехт Е. Школьные песни. Спб., 1879.
- Гиппиус. Песенник—Гиппиус Е. Русские народные песни. Песенник. Л., 1943.
- Жаров—Сельские свадьбы Архангельской губернии.— «Москвитянин», 1853, № 14, с. 7—61 и 81—104.
- Захаров—Захаров В. Хор Пятницкого. Сто русских народных песен. М., 1958.
- Зданович— [Зданович И. К.] Русские народные песни. Инструментальные произведения. Центр. гос. архив кино-фото-фонодокументов. М., 1949.
- Иванов—Иванов Аз. Русские песни. Вып. 1-2. Л., 1953.
- Искусство владимирских рожечников—Смирнов Б. Искусство владимирских рожечников. М., 1959.
- Истомин и Дютш—Песни русского народа. Записал слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. Спб., 1894.
- Кабинет народной музыки ГМПИ—Кабинет народной музыки Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных.
- Кабинет народной музыки МГК—Кабинет народной музыки Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Неопубликованные записи.
- Кашин—Русские народные песни, собранные и изданные для пения с фортепиано Даниилом Кашиным. Кн. 1-3. М., 1833—1834. 2-е изд. под ред. В. Беляева, М., 1959.
- Квитка—Квитка К. Етнографічний збірник. Українські народні мелодії. Київ, 1922.
- Копосов—Копосов А. Русские народные песни Челябинской области. М., 1956.
- Красовская—Красовская Ю. Сказители Печоры. М., 1969.

- Котикова Н. Русская частушка. М., 1956.
- Кулаковский—Кулаковский Л. Индуизм вела Давидович. М., 1959.
- Лаговский—Лаговский Ф. Народные песни Костромской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губ., вып. 1. Черноволн, 1877.
- Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1-2. Сиб., 1904, 1909.
- Листопадов—Листопадов А. Песни дошедших казаков, т. 1-5. М., 1949—1954.
- Лопатин и Прокунии—Лопатин П., Прокунии В. Сборник русских лирических песен. М., 1889, 2-е изд. под ред. В. Беляева. М., 1956.
- Ляпунов—Ляпунов С. Русские народные песни. М., 1963.
- Львов—Прач. Собрание народных русских песен. Под ред. В. Беляева. М., 1955.
- Лядов—Лядов А. Песни русского народа (150). Предисл. и общ. ред. Н. Бачинской. М., 1959.
- Мельгунов—Мельгунов Ю. Русские народные песни, непосредственно с голосов записанные и с объяснениями, вып. 1-2. Спб., 1879, 1885.
- Народные скрипичные наигрыши—Смирнов Б. Народные скрипичные наигрыши (записано на родине М. И. Глинки). М., 1961.
- Некрасов—50 песен русского народа. Из собранных в Нижегородской губ. в 1894 году. Положил на голоса И. Некрасов. М., 1903.
- Новиков—Новиков Ан. Русские народные песни для хора. М., 1963.
- Ольшанские песни—Рубцов Ф. Ольшанские песни. Л., 1971.
- Орлов—Орлов В. Русские народные песни, записанные в Тамбовской области, вып. 1-3. М., 1949—1950.
- Пальчиков—Пальчиков Н. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губ. М., 1888.
- Песни Брянской области—Свитова К. Народные песни Брянской области. М., 1966.
- Песни Брянщины—Лукьянова Т. Песни Брянщины. Брянск, 1972.
- Песни Вологодской области—Народные песни Вологодской области. Муз. записи В. Великанова, Ф. Рубцова. Под ред. Е. Гиппиуса, З. Эвальд. Л., 1938.
- Песни Воронежской области—Русские народные песни Воронежской обл. (ВДНТ). М.—Л., 1939.
- Песни каторги и ссылки. М., изд. О-ва политкаторжан, 1930.
- Песни Кировской области—Народные песни Кировской обл. Зап. И. Мохирева, В. Харьков, С. Браз. М., 1966.
- Песни Красной Армии. М., 1936.
- Песни Красноярского края—Русские народные песни Красноярского края. Ред.-сост. В. Харьков, вып. 1. М., 1959; вып. 2, сост. А. Руднева, В. Харьков. М., 1962.
- Песни Курской области—Руднева А. Народные песни Курской области. М., 1957.
- Песни Ленинградской области—Рубцов Ф. Народные песни Ленинградской области. М., 1958.
- Песни Московской области—Руднева А. Народные песни Московской области. М., 1964.
- Песни Пензенской области—Лондонов П., Прохоров Е. Народные песни Пензенской области. М., 1961.
- Песни Пинежья. Материалы фонограммархива, собр. и разр. Е. Гиппиусом, З. Эвальд, кн. 2. М., 1937.
- Приокские песни. Собр. С. Пушкиной, В. Григоренко. М., 1970.
- Р.-Корсаков—Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. М.—Л., 1951.
- Рубец—Рубец А. Сборник 100 украинских народных песен. М., П. Юргенсон (б. г.).

- Рупин—Рупин И. Народные русские песни, аранжированные для голоса с ф-п. и для хора. М.—Л., 1951.
- Сборник Кирши Данилова—Беляев В. Сборник Кирши Данилова. Опыт реставрации песен. М., 1969.
- Себежские песни (Псковск). Зап. Т. Знаменской, ред. Ф. Рубцова. Л.—М., 1970.
- Смоленские песни, напетые А. Глинкиной—Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной. Ред.-сост. Г. Павлова. М., 1969.
- Соколов I—Соколов Ф. Гусли звончатые. М., 1959.
- Соколов II—Соколов Ф. Русская народная балалайка. М., 1962.
- Стахович—Стахович М. Собрание русских народных песен. Тетр. 1-4. Спб., 1851—1854, 2-е изд. М., 1964.
- 100 русских песен—Сто русских народных песен (Ленинградской области). Под общ. ред. Ф. В. Соколова. Л., 1970.
- Харьков—Харьков В. Русские народные песни Смоленской области. М., 1956.
- Христиансен—Христиансен Л. Уральские народные песни. М., 1961.
- Щуров В. Песни Нижней Тунгузки, М., 1977.

СОДЕРЖАНИЕ

	От автора	3
Глава	I. Народное музыкально-поэтическое творчество	6
Глава	II. Введение в анализ народной песни	14
Глава	III. Календарные земледельческие песни	31
Глава	IV. Семейно-бытовые и обрядовые песни. Свадьба	62
Глава	V. Хороводные, вечерочные, плясовые песни	79
Глава	VI. Трудовые припевки и песни	88
Глава	VII. Эпические песни и сказы. Былины	93
Глава	VIII. Исторические песни. Баллады	100
Глава	IX. Протяжные лирические песни	110

Глава	X. Русское народное многоголосие	125
Глава	XI. Ладовая основа староклассической русской народной песни	135
Глава	XII. Ритмика народной песни. О связи напевов со стихотворным складом	150
Глава	XIII. Русская народная инструментальная музыка	161
Глава	XIV. Городская народно-бытовая песня XVIII, XIX и начала XX века	175
Глава	XV. Частушки	185
Глава	XVI. Русская революционная песня	189
Глава	XVII. Народная песня советской эпохи	199
Глава	XVIII. Собрание русских народных песен	215
	<i>Указатель полных названий источников нотных примеров</i>	<i>220</i>

ИБ № 1380

Попова Татьяна Васильевна

Основа русской народной музыки

Редактор К. Кондахчан. Художник А. Ординарцев. Худож. редактор А. Головкина. Техн. редакторы С. Буданова и Т. Лапшина. Корректор И. Фортученко. Подписано к печати 19/IX 1977 г. Формат бумаги 60×90^{1/16}. Печ. л. 14.0. Уч.-изд. л. 14.2. Тираж 20 000 экз. Изд. № 9669. Зак. 2512. Цена 90 к., на бумаге № 2. Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

П $\frac{90203-475}{026(01)-77}$ 531-77

