

IV

Л. Кулаковскій

Песня  
ее язык  
структура  
судьбы

©



IV  
K-90

Л. КУЛАКОВСКИЙ

# П Е С Н Я

ЕЕ ЯЗЫК,  
СТРУКТУРА,  
СУДЬБЫ

(НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ И УКРАИНСКОЙ  
НАРОДНОЙ, ~~СОВЕТСКОЙ~~ МАССОВОЙ ПЕСНИ)

Таш. Гос. музучилище,  
им. Хамзы  
Инв. № 6700

Таш. Гос. Музыкальное Училище им. Хамза  
38581

Inv. № 4382  
A'LBOROT RESURS MARKAZI

~~СОВЕТСКИЙ~~ КОМПОЗИТОР  
Москва 1962







ванном» виде, часто даже без упоминания первоисточника (так, например, многие понятия и соображения, приписываемые Б. В. Асафьеву, фактически восходят к работам и докладам Яворского).

В разделе «Ритм» использован ряд ценных наблюдений и соображений Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана.

Учитывая заинтересованность в теме «Песня» самых широких кругов читателей, с самым разнообразным уровнем подготовки, мы решили начинать каждый раздел с самых элементарных положений, рассчитывая и на читателей, обладающих лишь знанием элементарной теории музыки и минимальными практическими навыками. С той же целью мы стремились, по возможности, к ясному, систематическому изложению.

Приводимые в книге примеры русских и украинских народных песен взяты преимущественно из известных сборников народных песен: Балакирева, Римского-Корсакова, Линевой, Квитки, Лысенко. В случаях заимствования песен из менее известных сборников источники указаны в тексте.

Во всей первой части, посвященной мелодиям песен, образцы их приведены без текстов (для более объективного восприятия и оценки мелодий). От этого правила пришлось отступить только в тех случаях, когда та же песня разбирается и во второй части — с точки зрения ее поэтического содержания, соотношения слов и музыки (во избежание двукратного цитирования той же песни в обеих частях книги).

## ВВЕДЕНИЕ

### ЗНАЧЕНИЕ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

В настоящее время уже общепризнана громадная роль народного творчества в истории музыкального искусства каждой страны. Свое наиболее яркое и полное выражение народное творчество нашло не в чисто инструментальной музыке, а в объединении мелодии со словом — в *песне*. *Песня—это, безусловно, основной и главный по своему художественному значению вид народного искусства*. Зародившись, в самой примитивной форме, много тысячелетий назад, она неуклонно развивалась, эволюционировала в тесной связи с развитием культуры самого народа, его быта, языка, мышления, неизменно находящих отражение и в текстах песен, и в напевах. Собрание лучших народных песен — *основной художественный итог* тысячелетней истории фольклора у большинства народов.

Современные песни любого народа, таким образом, — отнюдь не примитив, но результат весьма длительной эволюции, многих тысячелетий непрерывного развития. Профессиональное музыкальное творчество наших дней, традиции которого насчитывают не более тысячи лет (со времени утверждения нотописания), совсем молодо по сравнению с народной песнейю.

Общеизвестна огромная роль, которую играла и играет народная песня в развитии профессиональной музыки; именно благодаря опоре на народную песню каждая новая музыкальная культура приобретала свое национальное лицо и в значительной мере нацупывала свой самобытный путь развития. Достаточно напомнить ту роль, которую сыграла русская народная песня в творчестве Глинки и продолжателей его дела, немецкая песня в творчестве Гайдна, Бетховена, польская в творчестве Шопена, норвежская в творчестве Грига, чтобы осознать ее перво-



степенное значение в развитии и расцвете музыкального искусства своего народа.

Наиболее очевидно это в крупных произведениях (симфониях, операх, концертах и пр.), в которых используются лучшие народные напевы; менее заметна, но не менее существенна роль народного музыкального творчества в создании национального мелоса и многоголосия (основы которого заложены в народном хоровом искусстве): в постепенном усвоении общих принципов народного пения и отдельных народных приемов голосоведения, попевок и т. п.

Богатое наследие народного музыкального творчества, в сущности, еще далеко не освоено нами — и не только народностями, профессиональное искусство которых появилось лишь в последние годы или десятилетия, но и такой музыкальной культурой, как русская, приступившей к использованию музыкального фольклора еще с конца XVIII века. Вряд ли требуется поэтому доказывать, как важно при создании новых советских песен всесторонне изучать достижения народного музыкального гения.

#### ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ О МЕЛОДИИ

Каждому мало-мальски музыкальному человеку известен ряд мелодий, большей частью песенных, называемых в быту «мотивами»<sup>\*</sup>; каждому понятно, в общем, значение мелодии песни. Мелодию нередко называют «душою», «крыльями» песни, подчеркивая этим ее роль: именно благодаря яркой мелодии слова песни запоминаются, наполняются горячим чувством. Выразительная, запоминающаяся мелодия может порою оживить самые шаблонные слова; тусклая неудачная мелодия, наоборот, «не подымет» песни, и самый сильный поэтический текст будет загублен ею. Не имея такого конкретного смысла, какой присущ словам, мелодия зато без перевода понятна разным народностям.

Что же такое мелодия, чем обуславливается ее выразительность, что выражает она: что мы имеем в виду, говоря о «содержании» мелодии?

Относительно полный ответ на этот вопрос дается всем содержанием первой части книги («Мелодика»). Предварительно можно только в самых общих чертах обрисовать сущность мелодии и перечислить средства ее выразительности.

С внешней стороны каждая мелодия — это ряд музыкальных звуков (обычно два—три десятка и более), весьма ощути-

<sup>\*</sup> В теории музыки понятие «мотив» имеет иное значение, соответствующая мельчайшей части мелодии.

мо объединенных, «сорганизованных» в одно целое. Чтобы уяснить наше понимание того, что составляет «внутреннее содержание» мелодии, полезнее всего сопоставить несколько разных по характеру мелодий и вслушаться в них, сравнить одну с другой.

Сравним четыре следующие мелодии:

#### Украинская народная песня «Ой, гаю мій, гаю»

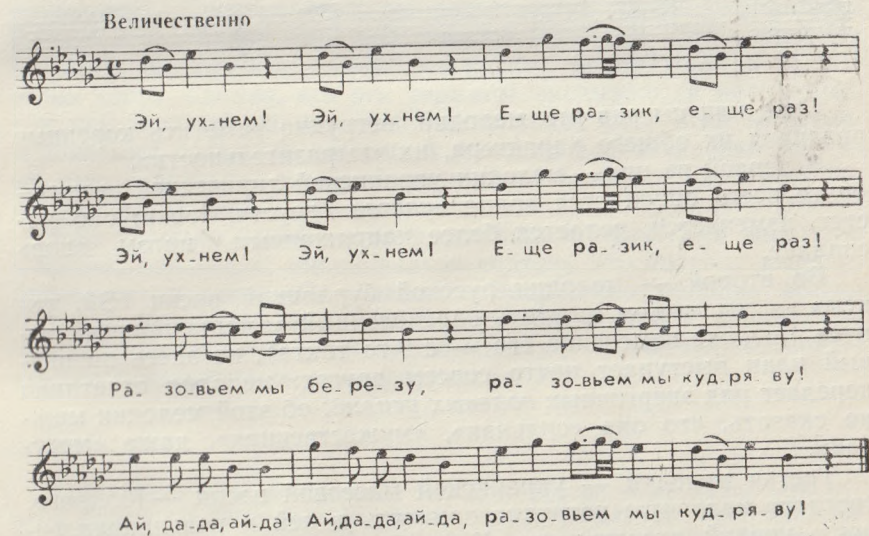
Медленно



Ой, га-ю мій, га-ю! Та густий  
не-про-гля-ну... у-пу-сти-ла та го-лу-сьонь-ка, та вжей не-пій-ма-ю!

#### 2 Русская народная песня «Эй, ухнем»

Величественно

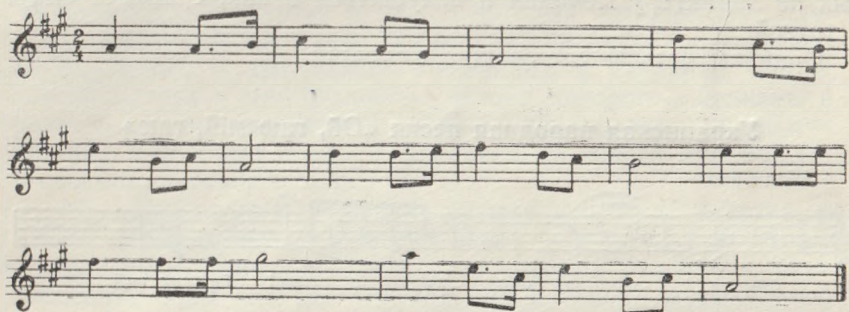


Эй, ух-нем! Эй, ух-нем! Е-ще ра-зик, е-ще раз!  
Эй, ух-нем! Эй, ух-нем! Е-ще ра-зик, е-ще раз!  
Ра-зо-вьем мы бе-ре-зу, ра-зо-вьем мы куд-ря-ву!  
Ай, да-да, ай-да! Ай, да-да, ай-да, ра-зо-вьем мы куд-ря-ву!



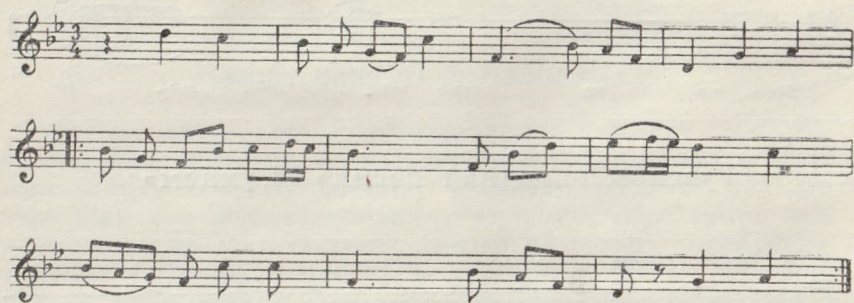
В. Верховинец  
«Більше надії, брати!»

Энергично



4 Русская народная песня «Из-за леса, леса темного»

Довольно умеренно



Спев или сыграв эти мелодии, нетрудно заметить коренные различия их общего характера, их «выразительности».

В первой из них — мелодии украинской лирической песни — более всего ощущается волна *чувства* грусти, тоски; оно растет, изменяется, делается более напряженным, потом вновь спадает.

Во второй — мелодии русской бурлацкой песни «Эй, ухнем» — мы можем ощутить определенный «эмоциональный тонус» (и даже изменение его — с 9-го такта), но здесь на первый план выступает нечто совсем другое: мелодия отчетливо передает ряд энергичных *волевых усилий*; об этой мелодии можно сказать, что она «сильная», «мужественная», даже «могучая».

Третья мелодия — украинской массовой песни — бодрого, светлого колорита; нетрудно заметить в ней и целенаправленность усилий, энергичность. Кроме того, в этой мелодии более

отчетливо, чем в предыдущих, подчеркнута логичность изложения: мы ясно ощущаем *логическую последовательность*, связи смежных фраз, а последняя из них звучит даже отчетливым (торжествующим по тону) финальным выводом из всего предыдущего.

Наконец, четвертая мелодия — русской народной песни — так же последовательна, как предыдущая, но в ней почти нет динамизма, да и эмоциональный тон ее неяркий, даже несколько неопределенный. Мелодия эта «спокойная», «логичная» и имеет поэтому «повествовательный характер».

Сопоставляя наши впечатления от приведенных четырех мелодий, мы можем констатировать, что в них находят своеобразное художественное выражение основные проявления наших «психических процессов»: отражено и волевое начало — действия, усилия, целеустремленность (№ 2, № 3); и логическое («рациональное») начало — осмысленность, логическая связность отдельных моментов, действий (в особенности № 3); наконец, — чувственное, эмоциональное начало (№ 1). Почти в каждой мелодии мы ощущаем более или менее ясный «эмоциональный тон», а нередко можем наблюдать нарастание или спад чувства, даже смену одного другим.

Продолжая сравнивать с данными четырьмя мелодиями другие, можно убедиться в необычайном разнообразии выразительности мелодий. В отдельных из них можно найти «звуковое выражение» самых различных по характеру действий: напористых и слабых; раздробленных на мелкие усилия и «сплошных» порывов воли; строго целеустремленных и прихотливых, капризных; легких, «воздушных» — и тяжелых, напряженных. Десятки терминов используют, чтобы охарактеризовать эту сторону выразительности мелодий (победоносная мелодия, безвольная, целеустремленная, беззаботная и т. п.); очень часто, однако, все эти термины оказываются неточными, так как каждый из них как бы подводит итог всей мелодии, окрашивает ее одним цветом. А мелодии запечатлевают звуками смену разных состояний, сложную «кривую» какого-то события или психического процесса.

Как ни ярко передают мелодии всю «энергетику» действий, событий, процессов, никак нельзя считать эту сторону выразительности их основной, главной\*. Энергетика мелодии всегда глубоко жизненна; эту жизненность ей придают отмеченные выше осмысленность и эмоциональность — качества, несвойственные механическим процессам.

\* Ряд теоретиков делает такой вывод, говоря об «энергетике» всей музыки, словно об энергетике физических сил, посвящая все свое внимание отображению в музыке «полей тяготения» и игнорируя другие стороны ее выразительности — совсем иного, не энергетического плана.



Уже в приведенных выше примерах (особенно в двух последних) мы могли ощутить эту осмысленность; она так очевидна, что мелодии можно дать следующее определение: *мелодия — это музыкальная мысль, изложенная одним голосом, одnogолосно\**. В одних мелодиях логичность развития музыкальной мысли подчеркнута, в других — она менее заметна, но обязательно присутствует; без нее немислима художественная мелодия. «Нелогичная мелодия» это и не мелодия вообще, а случайный набор попевок или отдельных звуков.

Логичность, осмысленность мелодий позволяет во многих из них видеть звуковое отображение логики событий, логики мышления.

И, наконец, особую жизненность мелодии придают выраженные в ней чувства, эмоции. Никто почти и не пытается отрицать совершенно исключительные возможности музыки вообще, мелодии в частности, в передаче разных чувств, за счет этого умаляя порою другие свойства «музыкального языка». Горячее чувство оживляет художественные мелодии; их «логика» кажется часто логикой чувств, страстей, аффектов; их «энергетика» — порывами воли, усилиями, продиктованными той же эмоцией и руководимыми мыслью.

Нет числа тем терминам, словесным характеристикам, которые используют, говоря об эмоциональном содержании мелодий; некоторые из этих терминов носят к тому же суммарный характер (например, «трагичная», «задорная»), указывая и на эмоциональный тон мелодии, и на ее действительно-волевую природу. *Мысль, чувство, действие неразрывно слиты в мелодиях в самых разных соотношениях*; эта многогранность содержания и придает художественным мелодиям яркость, силу воздействия, разнообразие типов и видов. Так, при относительно сдержанном и ровном эмоциональном тоне, наряду с отчетливой логичностью, плавностью, мы относим мелодию к типу *повествовательных*, говорим о ее *эпичности*: примером может послужить мелодия песни «Из-за леса, леса темного» (последняя из приведенных выше).

При ярко эмоциональном тоне мелодии, «всплесках» чувства и одновременно отсутствии волевой целеустремленности, энергии, мы говорим о ее *лирическом* характере (образец — первый пример). Наличие резких эмоциональных сдвигов, срывов дает основание говорить о *драматизме* мелодии и т. д.

Мелодии с четко выраженным однотипным размером, рит-

мом указывают на их принадлежность к «моторным жанрам» — танцу, маршу, колыбельной и т. п.

Наконец, в мелодии с большой отчетливостью выражаются черты психического облика народа, создавшего ее; при известном навыке мы сразу определяем национальную принадлежность впервые услышанной нами мелодии: «русская», «украинская» и т. д.

Разнообразие типов и видов мелодий соответствует и безграничное разнообразие их «индивидуальности», неповторимого облика, своеобразия художественного качества. Художественные мелодии одного типа, одной национальности и одного жанра могут беспредельно различаться между собой неповторимым *индивидуальным обликом*. Именно поэтому *мелодия и является, с точки зрения эстетической, простейшим примером «музыкального образа»*. И, наконец, мелодии до бесконечности отличаются одна от другой по своей художественной яркости, сжатости («лаконичности») или растянутости, своеобразию или банальности, «органичности» или «механичности» и т. д.

В мелодиях, как и вообще в музыке, нет той наглядной конкретности, которая свойственна слову или изобразительным искусствам. Хотя во многих мелодиях можно найти более или менее ясные следы подражания звукам быта или интонациям речи (всяческие «зовы», «вздохи», интонации плача, вопроса и т. п.), но эти отзвуки — вещь второстепенная; они никак не характеризуют сущность мелодий, которые не пытаются заменить слова, но дополняют их — раскрывают то, что в словах передать трудно или почти невозможно (потому-то и говорят, что «музыка начинается там, где кончается слово»).

После сказанного выше можно понять, что более точным определением сущности мелодии будет примерно такое: мелодия — это художественно-обобщенное выражение какого-либо жизненного психического процесса, данное в виде ряда взаимно связанных звуков (в одnogолосии).

Естественно возникает еще один вопрос: как можно словами говорить о «содержании», о выразительности мелодии, если признано, что «музыка начинается там, где кончается слово»? Как можем мы вообще уверенно называть эмоции, выражаемые в мелодии, если слово «несоизмеримо» с музыкой?

В ответ на этот законный вопрос следует указать, что словами, вообще говоря, можно охарактеризовать всякое явление, но это не означает, что слова, характеризующие выразительность мелодии, способны так же раскрыть ее художественный образ, как и музыка. *Музыкальный образ не может быть заменен поэтическим* — у каждого есть своя область выразительности; возможность полной замены одного другим означала бы только, что одно из искусств является лишним. Следует напомнить, что понять сущность какого-либо процесса можно не только при помощи словесной его характеристики, но и иным

\* Определение это, предложенное нами в качестве «рабочего» в статье «О методологии анализа народных мелодий» («Советская музыка», 1933, № 1), ныне принято многими; именно поэтому считаем необходимым вновь подчеркнуть, что оно отнюдь не является исчерпывающим.



способом. Так, например, о прошедшей буре метеоролог может судить только на основании просмотра «кривых», указывающих на изменение давления, силы ветра и т. д.; врач, взглянув на кривую температуры больного, может судить о течении его болезни, а в ряде случаев даже понять, какой болезнью болен пациент, как протекала у него эта болезнь. Такая кривая даже более содержательна и «красноречива» для сведущего врача, чем словесное определение болезни; она с предельной отчетливостью и лаконичностью говорит врачу о всех перипетиях напряженной борьбы организма с болезнью.

Для музыкально развитого слушателя мелодии так же понятны, как и кривые температуры — для врача, изобары — для метеоролога. Мелодии к тому же не только говорят разуму — они звучат, непосредственно воздействуя на чувства слушателя, заставляя его сопереживать те же процессы, которые запечатлены в них звуками.

В некотором смысле мелодия даже более конкретна, чем слово. Если, например, для обозначения определенного чувства в речи существуют общие понятия: «горе», «торжество», «любовь», «тоска», «ликование» и т. п., то каждому такому понятию могут соответствовать сотни различных мелодий; любая из них будет звуковым воплощением индивидуального процесса, имеющего в речи лишь одно общее имя. Мелодия способна сжато выразить, как бы продемонстрировать процесс, для описания которого литератору потребуется иногда много слов, фраз.

*Таким образом, мелодия — это предельно лаконичное звуковое выражение человеческих переживаний или процессов внешнего мира в их преломлении через психику человека.*

Суммировав все, что здесь было сказано о мелодии, и учтя, что художественная мелодия предельно кратка, состоящая из тридцати, даже двадцати звуков, мы поймем, что такая мелодия, при всей своей внешней простоте, должна быть весьма закономерно и мудро построена; каждый звук в ней — на своем месте, на счету; малейшее изменение может обесценить мелодию или исказить ее.

Уже в элементарной теории музыки дается первоначальное представление о всех средствах музыкальной выразительности, в том числе и о тех, которые являются основными для мелодии: ладе, мелодическом движении, метро-ритме. Для того, однако, чтобы понимать, какими способами, средствами и приемами достигается та или иная выразительность мелодии, требуется более глубокое изучение этих элементов музыки, особенно объединенных понятием «лад». Необходимо также выяснить их взаимоотношения, взаимосвязи. Следует помнить, что, если не учесть хотя бы одного из средств выразительности мелодии (например, так называемых «скрытых интервалов» — см. раз-

дел «Лад»), понимание ее «языка» уже будет искаженным, неполноценным.

Само собою разумеется (подробнее об этом будет сказано в последнем разделе), что *изучение мелодий состоит не в простом запоминании ряда предлагаемых сведений, а в тренировке, развитии своего музыкального слуха, направляемого на общую выразительность мелодии как художественного целого и на отдельные средства ее выразительности.*



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

**МЕЛОДИКА**





## I. ОСНОВНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ МЕЛОДИИ

### ЛАД, ЕГО РОЛЬ

**Вступительные замечания.** Проблемам лада ныне всюду отводится видное место, начиная с курса элементарной теории музыки. Нетрудно заметить, однако, что изучение лада имеет односторонний, внешний характер (описывается «построение» его из тетрахордов, даются формулы ладов и т. п.). Ряд важных проблем, связанных с ладом, остается неразработанным. К числу их следует отнести проблему эволюции ладового мышления, проблему роли лада в построении мелодии — ее структуре, важнейшую проблему роли лада в выразительности мелодий, акустико-физиологическую основу ладовой настройки слуха. Остановимся на каждой из названных здесь проблем.

**Об эволюции ладов.** Развитие музыки, отражая изменения быта людей, их психики, прошло немало этапов. Постепенно, и далеко не равномерно, у разных народов развивались, осваивались средства выразительности мелоса — он обогащался. Развитие ладового мышления было наиболее сложным, но в то же время и наиболее отчетливым.

Сравнение народных мелодий нашего времени с теми, которые мы по тем или иным основаниям относим к древнейшим, обнаруживает прежде всего узкий диапазон последних, бедность их звукового состава: иногда они включают всего два — три разных по высоте звука. Общеизвестно, что с развитием музыкального языка постепенно увеличивалось число звуков в мелодии, расширялся ее диапазон. Параллельно с этим количественным обогащением звукорядов шел и процесс дифференциации звуков — разделения их на устои и неустои, осознания тяготений — стремления разрешить каждый неустой в

2. Л. Кулаковский

Таш. Гос. Музыкологический институт им. А.А.Хамза  
33531

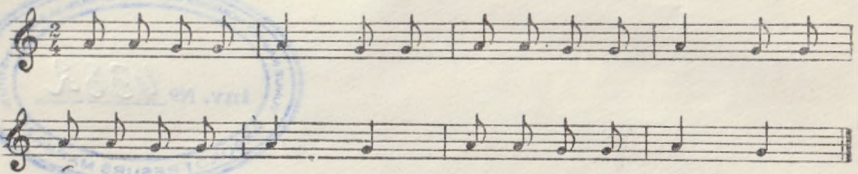
Таш. Гос. музучилище  
Инв. № 6100



устой. Явление это заметно даже в простейших по звуковому составу мелодиях из двух-трех звуков:

5 Украинская народная песня «Прийди, прийди, сонечко»

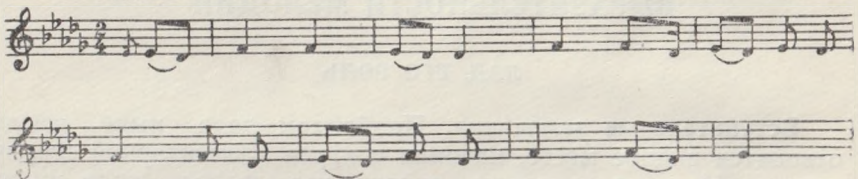
Умеренно быстро



6 Русская народная песня «Завью венки»

(из книги «Искусство села Доражево»)

Подвижно  $\text{♩} = 104$



Здесь уже можно утверждать, что в первом примере роль устойчивого, опорного звука играет нижний, *соль*. Во втором примере, гораздо менее ясно в этом отношении, опорным можно признать средний, *ми-бемоль*.

На таких примерах можно убедиться, что при ограниченном числе звуков устойчивость или неустойчивость их определяется прежде всего метроритмом и местоположением, частотой употребления отдельных звуков. Наиболее часто употребляемые звуки, затянутые, расположенные на сильных долях такта, естественно воспринимаются как устойчивые. В дальнейшем, при увеличении числа звуков, к этим факторам присоединяются еще более важные — определенные отношения звуков интервалы.

(Высказываемое иногда мнение, будто изолированный звук неопределен по своему ладовому качеству, представляется необоснованным. Звук такой звучит устойчиво, если только слух не имеет уже готовой ладовой настройки, по отношению к которой он может быть и неустойчивым.)

Той отчетливой противоположности устойчивых и неустойчивых элементов, которая присуща современному мажору и минору, в древних мелодиях заметить невозможно. Ладовые устои, ладовые тяготения обозначались весьма постепенно; поэтому древние мелодии так часто кажутся нам «полуустойчивыми»,

не вполне завершенными, а звуки, их составляющие, почти однородными по своим ладовым функциям.

Для понимания объективности, универсальности законов ладового развития важнейшее значение имеет широкая распространенность в разных странах и даже разных континентах (то есть вполне самостоятельно, независимо в каждом случае) одного и того же звукоряда — лада: ангемитонной (бесполутоновой) пентатоники («китайская гамма», «шотландская гамма», гамма черных клавишей и т. п.), характерной, как известно, и для музыки ряда народов Советского Союза (в особенности, марийцев, чувашей, башкир, монголов и других).

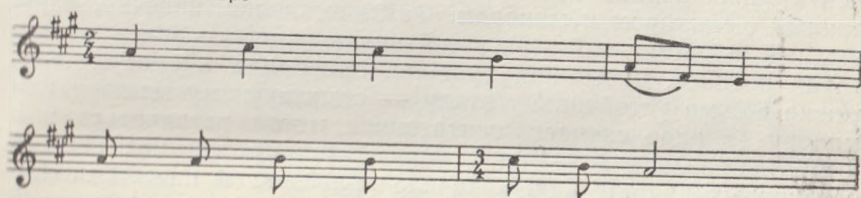
7 Русская народная песня «Подойду во царь-город»

Умеренно



8 Украинская народная песня «Крокове колесо»

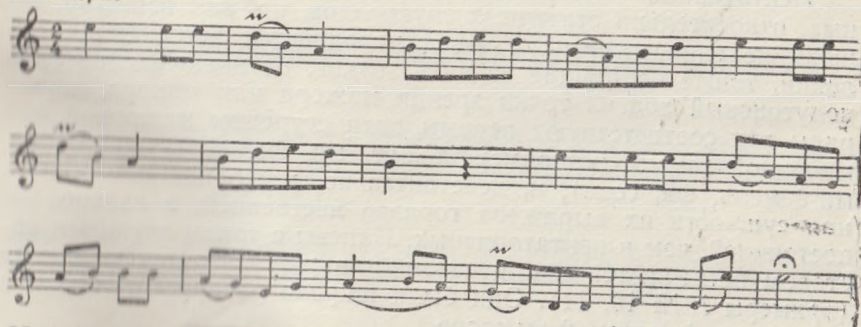
Довольно скоро



Казахская народная песня «Ак мешель»

(сборн. А. Затаевича «1000 песен»)

Мерно



Именно отсутствие в этом звукоряде ярких полутоновых ладо-



вых тяготений и резко неустойчивого «тритона» определяет собой относительно слабую роль ладовой организации на данном этапе ее эволюции. Современному слуху, привыкшему к острым тяготениям мажора и минора, пентатонные мелодии кажутся относительно статичными (об этом писал еще Г. Катуар), а при создании таких мелодий европейскими композиторами они используются в характеристиках относительно статичных музыкальных образов, в созерцательно-безмятежных картинах или же в картинах, призванных вызывать представления об архаической древности, или, наконец, как стилизация, для придания теме колорита той народности, музыка которой и поныне не выходит из рамок пентатоники.

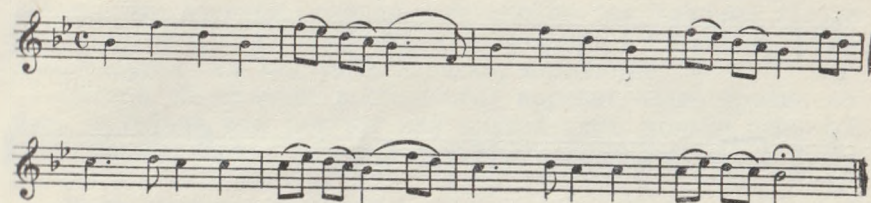
Впервые возникали пентатонные мелодии, несомненно, в древнем, статичном по своим формам быту, а затем века и тысячелетия передавались по традиции, в особенности в замкнутых, изолированных от чуждых влияний культурах, и сохранились до сих пор, надолго пережив те формы жизни и мышления, которые их породили. Разумеется, в рамках пентатоники создается поныне и будет создаваться впредь множество художественных мелодий, но это отнюдь не опровергает реликтовый в общем характер данной культуры, во многих местах на наших глазах отступающей перед семиступенностью — диатоникой.

Ранее полагали (иные теоретики думают так и поныне), что пентатоника вполне самостоятельный лад, генетически не связанный с мажором и минором. Фактически она, конечно, лишь важный и длительный этап в той линии ладового развития, которая позднее, почти как правило, приводила к следующему, также весьма устойчивому этапу — семизвучному мажору или минору (в ряде случаев пентатоника могла развиваться и в иных направлениях — например в сторону так называемых переменных ладов). Так, в начале приведенной ниже башкирской мелодии (№ 45) пентатоника обрисовывает очевидный минор, во второй половине — мажор; №№ 7, 8 — несомненная мажорная пентатоника.

Пентатоника — наиболее распространенный из малозвучных, относительно статичных звукорядов, но, как известно, отнюдь не единственный. У ряда народностей встречаются мелодии, также состоящие из пяти звуков, но включающие один полутоновый ход. С точки зрения мажора или минора, звукоряды эти соответствуют первым пяти ступеням мажорной или минорной гаммы (например, до, ре, ми, фа, соль или до, ре, ми-бемоль, фа, соль), и, действительно, мажорная или минорная сущность их выражена гораздо явственней, а главное — постоянной, чем в пентатоничных. Напевы с таким звуковым составом встречаются и в русском, и в украинском фольклоре (примеры №№ 10, 11). Они были широко распространены и в старинном финском фольклоре.

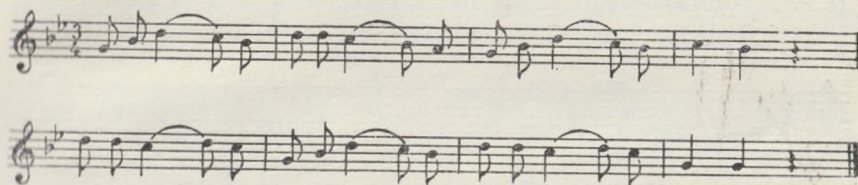
### 10 Русская народная песня «Да кто ж у нас лебедин»

Скоро



### 11 Украинская народная песня «Из-за гори кам'яної»

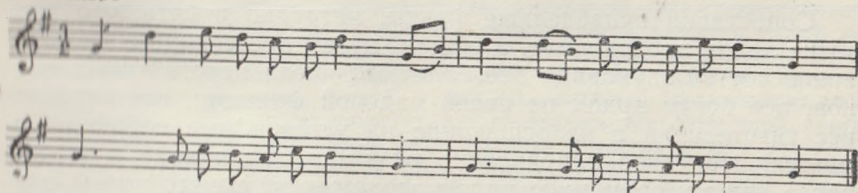
Довольно медленно



Данный этап развития мажора и минора сближается с пентатоникой не столько равным числом звуков, сколько тем, что и в нем отсутствуют отчетливо неустойчивые звуки, в особенности вводный тон (VII ступень). Это избегание резко неустойчивых звуков хорошо заметно и в более многозвучных мелодиях, например шестизвучных, в которых отсутствует только вводный тон:

### 12 Русская народная песня «Заиграй, моя волынка»

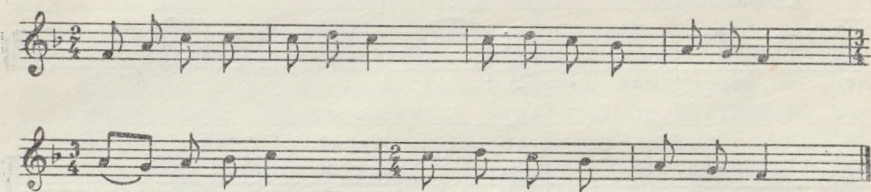
Скоро





### 13 Украинская народная песня «Ой, у саду, садоньку»

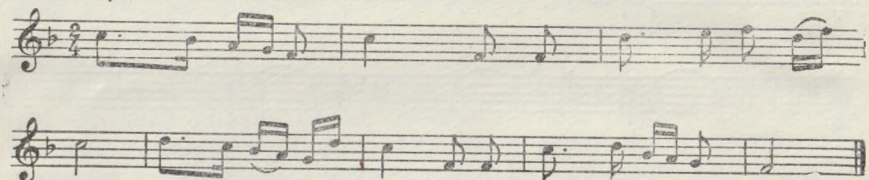
Скоро



Но особенно показательно, что даже в семизвучных народных мелодиях (относительно старинных), с отчетливо выраженным мажором или минором, ярко неустойчивые звуки — и более всего вводный тон — встречаются только изредка и проходят к тому же мелкими длительностями:

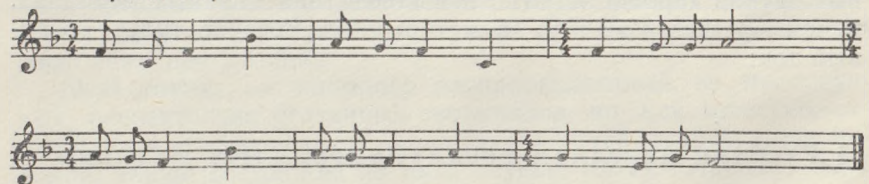
### 14 Русская народная песня «Весел я, весел»

Скоро



### 15 Украинская народная песня «Чом ти, Галю, не танцюєш»

Умеренно скоро



Сопоставив приведенные факты, нетрудно понять, что развитие ладов происходило, в общем, путем постепенного включения в состав звукоряда все большего числа неустойчивых звуков, все более ярких по своей ладовой функции, все отчетливее тяготеющих в разрешающие их устои. Само собою разумеется, что такое направление развития ладов вело и ко все более яркому осознанию противоположности неустойчивых звуков устойчивым, тяготения первых ко вторым. Именно поэтому

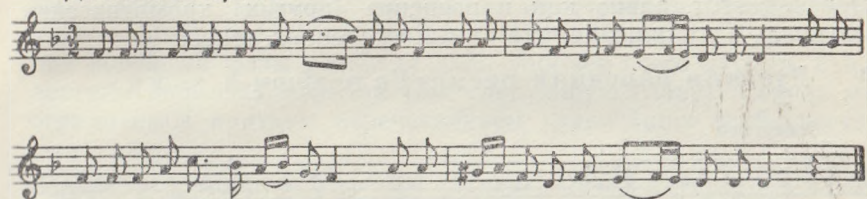
древние мелодии кажутся нам часто неопределенными по своим тяготениям, а в новых, наоборот, чувство лада очень остро, тяготения отчетливы, порою до схематизма\*. Именно потому, что древние мелодии избегают острых ладовых тяготений, ярко неустойчивые звуки и проникают в их мелос с трудом, берутся сначала лишь изредка, мимолетно.

По той же причине в старинных напевах часто трудно понять, устойчив или нет тот или другой звук; только основной упор (одновременно ладовый и мелодический) выступает в них с полной отчетливостью.

Очень частое в древних мелодиях явление «переменности» лада также связано, несомненно, с неопределенностью тяготений, благодаря которой в напеве порой наблюдаются как бы переливы из одного лада в другой:

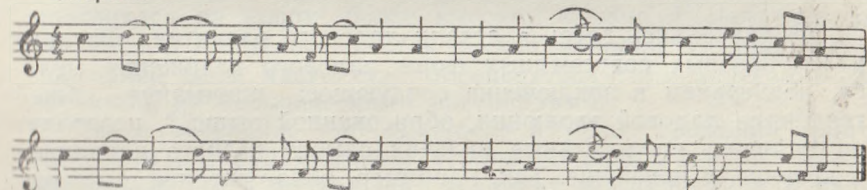
### 16 Русская народная песня «Не спасибо те, игумну»

Довольно быстро  $\text{♩} = 108$



### 17 Русская народная песня «Уж я по двору хожу, хожу»

Умеренно



(См. также ниже пример № 45).

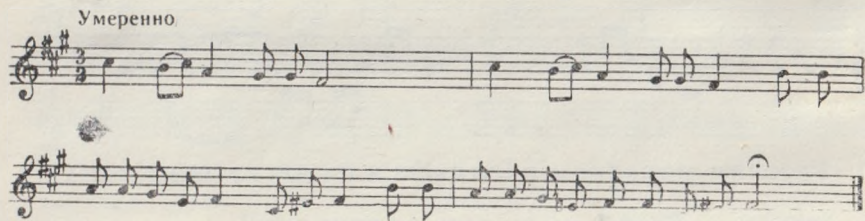
\* Указанная основная закономерность, несомненно, аналогична обнаруженной филологами (А. А. Потебней) закономерности развития нашей речи — ее грамматических функций. Согласно этой теории, в древности слово совмещало в себе признаки существительного и глагола, было так называемым «первобытным причастием». В дальнейшем развитии увеличивалась роль глагольности (действия, активности) и осознавалась все отчетливее противоположность обеих этих частей речи. (Данная аналогия между развитием речи разговорной и музыкальной была указана мною в статье «К вопросу о строении народных мелодий». Журнал «Музыкальное образование», 1928, №№ 5—6.)



Установление семизвучной диатоники, то есть семизвучного мажора и минора в их разных «мелодических положениях», насчитывает, как известно, у ряда народов уже более тысячи лет. «Дополнение» пентатоники интервалом, тщательно избегавшимся в ней, — полуоктавой (тритоном) сопровождалось и осознанием резких полутоновых тяготений. (Первые, еще удивленные замечания, что из двух соседних звуков, находящихся на расстоянии полутона, один, более напряженный, берется с трудом, а другой, ненапряженный, более легок для интонирования, были высказаны еще древнегреческими теоретиками\*.)

Как известно, семизвучная форма ладового изложения, диатоника, при всей своей жизненности и долговечности также не остановила процесса постепенной динамизации ладов, дифференциации ладовых функций. Самый элементарный пример — переход от натурального минора к гармоническому, повышение «натурального» вводного тона, создающее еще одно полутоновое тяготение и вводящее в звукоряд вторую полуоктаву. Переход этот, равно как и введение других хроматических звуков, — достижение уже самых последних веков:

#### 8 Русская народная песня «Со вьюном я хожу»

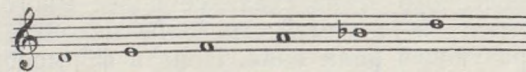


Не углубляясь здесь в детали ладового развития, описание разнообразных современных форм ладового изложения мелоса, подчеркнем в заключение следующее: понимание общей тенденции ладовой эволюции, обрисованной выше\*\*, позволяет осмысливать музыкальные явления самого разного порядка — и древние, и новейшие. Так, например, обнаруженное в последние десятилетия отчетливое стремление певцов, скрипачей (то есть исполнителей, не связанных определенным звуковым строем) сужать тяготения, нередко повышая вводный тон, заменяя полутоновый ход даже третью тона, является новейшим проявлением той же древней тенденции к обострению тяготений.

\* У Аристотеля — «Problemata», 20, 26: «В противоположность Паргипату (Фа в диатоническом звукоряде), Гипат (Ми) интонируется безо всякого усилия». (Цитируем по Гельмогольцу, «Учение о слуховых ощущениях», Спб., 1875, стр. 344—345).

\*\* Напоминаем, что неясность ладовой структуры отнюдь не означает эмоциональной неопределенности или какой-либо «дефектности» напева.

динамизации лада. С другой стороны, встретив, например, такую пентатонику (распространенную в музыке жителей острова Баши):



— можно сразу понять, что она характеризует совсем иной этап ладовой эволюции, чем ангемитонная, и указывает на прохождение большого пути ладовой эволюции, овладение и полутонами, и тритоновым интервалом, хотя и при сохранении (по традиции) малозвучного звукоряда.

\*

Процесс постепенного развития ладовых элементов, все более резкого их противопоставления не прекратился и поныне: для развития мелодий, их языка, их строения процесс этот имел и имеет первостепенное значение. Конкретные проявления новейшей фазы развития лада удобнее всего изучать в целостных анализах мелодий (см. следующую главу). Сейчас мы ограничимся кратким перечислением главнейших особенностей этого процесса.

Дифференциация ладовых элементов в многоголосной музыке, приведшая к вытеснению мажором и минором остальных «церковных ладов», выявилась, как известно, в осознании основных ладовых созвучий (T, D, S).

Процесс этот явно напоминал постепенное развитие ладовых элементов в одноголосии; здесь данный процесс как бы повторялся на новом, более высоком уровне. Естественно, он сказался и на мелосе: состав звуков мелодий, создаваемых в последние века, часто стал определяться гармоническими созвучиями, их мелодическими фигурациями.

Такое очевидное проникновение в мелос гармонии многоголосного инструментализма усиливало роль лада в мелосе настолько, что в подходящих условиях могло вести и к ладовому схематизму (см. об этом в разделе «Живые и инертные силы мелодии»).

Все более интенсивное использование остро неустойчивых элементов лада вело далее к разнообразным, по формам хроматизмам, начавшимся с повышения вводного тона минора. В тех случаях, когда введение новых неустоев вызывало появление новых ярких ладовых интонаций, можно уже говорить о более или менее отчетливом, энергичном участии лада в формировании мелодии — явлении, разбираемом ниже.

Это же участие ладовых элементов в построении мелодий выявилось еще ранее — в том факте, что ладовая дифференциация



ция сопровождалась явственным накоплением неустойчивых звуков в отдельных фразах народных мелодий (обычно в средних) \*.

Таким образом, процесс постепенного развития ладовых элементов с определенного этапа стал все более многообразно и энергично сказываться на самой структуре мелодий.

**О формообразующей роли лада.** Понять формообразующую роль лада в мелодии — это значит выявить средства выражения, обусловленные ладовой организацией, при помощи которых достигается разделение мелодии на части, отдельные построения, фразы, наконец, ее общая завершенность; с другой стороны, достигается обратное — связность, логическая взаимосвязь как отдельных звуков, так и крупных частей мелодии. Иначе можно сказать, что формообразующая роль лада — это его участие в выявлении логики развития музыкальной мысли.

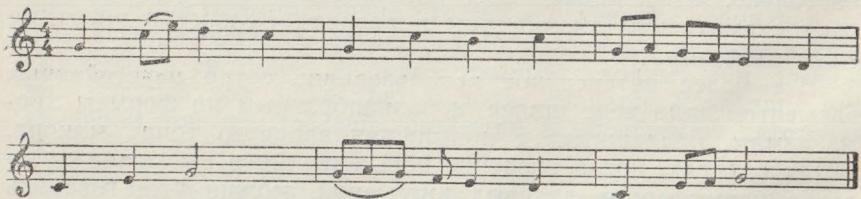
Нетрудно понять, что такая роль лада обуславливается главным образом (но не только) разным ладовым качеством отдельных звуков — их устойчивостью или неустойчивостью, а также отчетливой связью каждого неустойчивого звука со смежным, разрешающим его устоем. Неустойчивые звуки по своей природе требуют продолжения, устойчивые, наоборот, завершают, приостанавливают движение, развитие музыкальной мысли.

Стараясь понять, чем достигнуто разделение музыкальных фраз и впечатление законченности всей мелодии, нетрудно найти во множестве случаев — и в довольно старых песнях и тем более в новых, а также, конечно, в массовых песнях советских композиторов — усиленное использование с этой целью устойчивых ладовых интонаций, завершающих построение (разрешение яркого неустоя в смежный устой).

Вот для сравнения две народные песни и окончание современной массовой:

#### 20 Русская народная песня «Во горнице, во светлице»

Умеренно

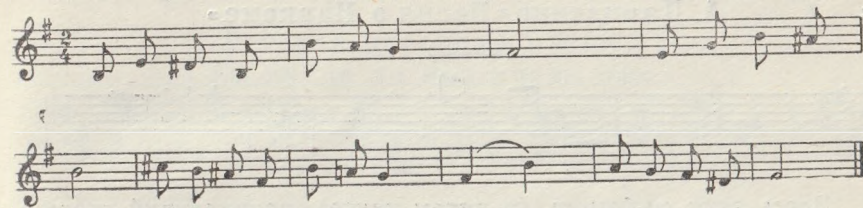


\* Явление это, названное мною «скрытым ритмом» мелодии, рассмотрено в вышеупомянутой статье «К вопросу о строении народных мелодий».

21

#### Украинская народная песня «Було літо, було літо, та стала зима»

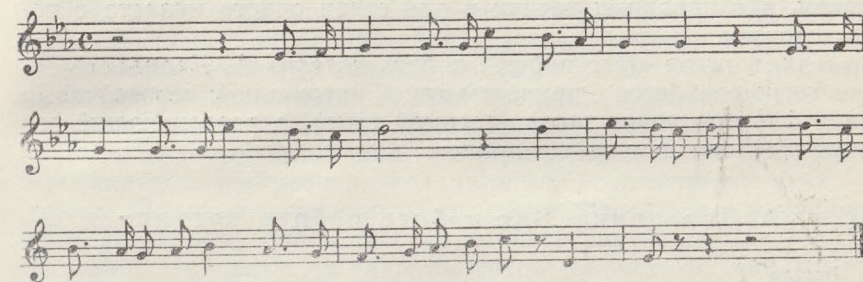
Медленно



22

#### И. Дунаевский «Веселый ветер»

Припев



В первой из этих мелодий — старинной русской свадебной песне «Во горнице, во светлице» хорошо заметно, что завершенность первого такта достигается интонацией ре—до, а второго — еще более яркой полутоновой интонацией си—до.

В относительно более новой украинской песне «Було літо, було літо, та стала зима» (второй пример) конец первой половины мелодии (четвертый—пятый такты) резко подчеркнут устойчивой интонацией ля—диез—си, а общее окончание мелодии сходной интонацией ре—диез—ми. Наконец, завершенность припева песни «Веселый ветер» И. Дунаевского (третий пример) достигнута устойчивой интонацией ре—ми—бемоль в ми—бемоль мажоре. Аналогичных примеров можно найти несметное количество.

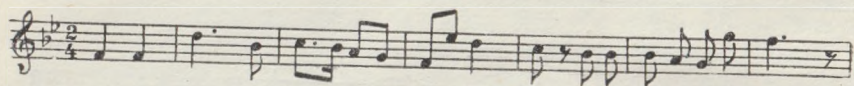
Для достижения обратного эффекта — тесной связи соседних построений, фраз — используются нередко такие же устойчивые интонации, только при ином расположении их: таком, чтобы построение кончалось резко неустойчивым звуком, а в начале следующей фразы находился устой, разрешающий этот предшествующий неустой.



Превосходный пример — конец первой фразы «Песни о нар-  
коме» А. Давиденко:

23 А. Давиденко «Песня о Наркоме»

(начало)



Здесь звук си-бемоль (в пятом такте), начинающий вторую фразу мелодии, отчетливо разрешает неустойчивый звук до, завершавший первую фразу. Этим простым приемом достигается осязаемая связь обеих фраз (разграничение этих фраз достигнуто здесь иным, также элементарным приемом — паузой).

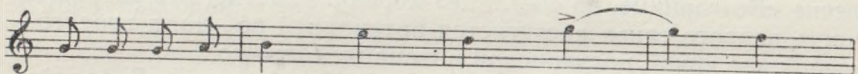
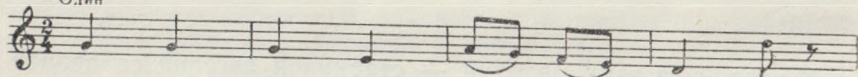
Тот же прием используется иногда для связи запева с припевом, а в народных песнях и для связи одного куплета с последующим.

Так, в песне «Нас побить, побить хотели» А. Давиденко запев тесно сливается с припевом яркой интонацией: неустойчивый звук фа<sup>2</sup> завершает запев (восьмой такт), а разрешающий его звук ми<sup>2</sup> начинает собою припев:

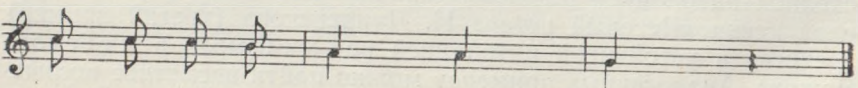
24 А. Давиденко «Нас побить, побить хотели»

Весело

Один



Все



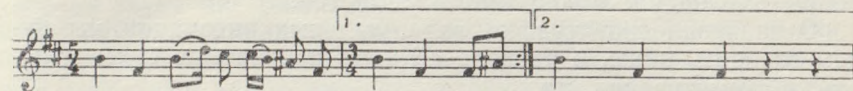
Следующая мелодия русской песни «Ты пчела ли моя, пчелынька» кончается резко неустойчивым звуком — вводным тоном си минора (ля-диез). Разрешение его в первый же звук при повторении этого напева (си) создает вновь интонацию, скрепляющую мелодию с ее же повторением (в последнем куп-

лете, когда повторение уже не требуется, неустойчивый звук ля-диез не берется: этим с полной очевидностью доказывается его связующая роль):

25 Русская народная песня

«Ты пчела ли моя, пчелынька»

Умеренно



Как будет показано в дальнейшем, связи между отдельными музыкальными построениями (логические, эмоциональные и др.) достигаются, конечно, самыми разными средствами; ладовые интонации — лишь одно из этих средств, подчеркивающее самым очевидным образом «сцепленность» смежных фраз.

Роль ладовых интонаций не ограничивается завершением музыкальных построений, фраз или их «сцеплением» друг с другом. Ладовые интонации могут тесно сплетаться с мелодическим движением, они могут и противопоставляться ему — как бы замещать целые части мелодического рисунка; они могут, наконец, быть важным средством построения всей мелодии, подчинять себе всю логику развития музыкальной мысли.

Рассматриваемая же самостоятельно, отчетливая ладовая интонация, идущая «по тяготению», — это как бы музыкально схематизированное выражение действия, всякой вообще реакции живого существа на раздражение: она включает момент напряжения, сменяющийся противоположным ему моментом успокоения, разрешающим его, «отвечающим» на его вопросительно-незавершенный характер.

\*

Формообразующая роль ладовых интонаций не ограничивается «скреплением» или разделением двух смежных звуков или двух смежных фраз. Используясь все шире, чаще, ладовые интонации одновременно расширяют сферу своего действия: связывают друг с другом и несмежные звуки. Это — так называемые «соединительные интонации». Такова в третьей фразе песни «Чоловік жінку б'є» (см. ниже пример № 79) интонация ля-соль, разделенная двумя звуками. Такие соединительные интонации нередко как бы суммируют, подытоживают общую направленность мелодии в целой фразе (вверх или вниз).



Ладовые интонации способны, наконец, охватить своим действием даже целую мелодию, когда в каждой фразе ее резко подчеркнут один звук (наиболее простой случай — затягивание конечного звука в каждой фразе). В целом они образуют порой своеобразный «интонационный костяк» напева. Такое «выпираание» ладоинтонационной схемы представляет собою иногда явно отрицательное явление: резко выступая на первый план, эта схема (выразительность которой в общем довольно однообразна и бедна) как бы заслоняет все остальные средства выразительности мелодии. Видимо, именно в связи с резкостью ладовых интонаций они крайне осторожно используются в народных мелодиях, порою явно избегаются.

О значении гипертрофии лада, ладовых интонаций мы будем говорить ниже, в разделе «Живые и инертные силы мелодии; о схематизации ее».

**Октавность, «октавное эхо».** Роль неустойчивости и устойчивости звуков в формировании мелодии осознана уже довольно давно\*, однако до сих пор остается незамеченной значительная роль интервала октавы в *формировании* мелодий. Октава — это тоже «ладовый интервал». Звуки октавы (взяты одновременно или непосредственным интервальным скачком) одинаковы по своему ладовому качеству, оба устойчивы, либо неустойчивы (с этим свойством связано, как известно, разделение всего нашего звукоряда на ряд октав).

Нетрудно обнаружить, что во многих народных мелодиях, диапазон которых достигает октавы, как и в песнях, создаваемых композиторами, интервал октавы играет первостепенную *формобразующую* роль.

В огромном числе таких мелодий звуки интервала октавы, именно устойчивой, образуют отчетливо ощущаемые слухом естественные звуковысотные грани. Преобладает ли в мелодии восходящее или нисходящее движение, достижение ею октавы от исходного мелодически-ладового упора осознается слухом, как достижение предела звучания (его «потолка»), то есть как завершение движения к кульминации или назад, к исходной точке.

Таким образом, *звуковысотные грани интервала октавы приобретают в мелодиях функции граней структурных*.

Во многих мелодиях с особой четкостью заметно, например, их «октавное замыкание», когда кульминация мелодии — это достижение чистой октавы от нижней опоры устоя. Из числа приведенных ранее мелодий такие октавные рамки наблюдаются уже в примере № 1 (октава  $ми^1—ми^2$ ). То же явление можно наблюдать и в № 3 ( $ля^1—ля^2$ , хотя здесь мелодия в первой фразе и выходит слегка за рамки этой октавы). Отчетливо

\* Наиболее крупные заслуги в этой области принадлежат советскому музыковеду Б. Л. Яворскому.

октавное замыкание мелодии и в № 35 (кульминация  $ре^1$ , нижний упор  $ре$ ), и в № 42 ( $ми^1—ми^2$ ), № 43в (тоже  $ми^1—ми^2$ ); в № 45 (первая половина мелодии замкнута в октаве  $ре^2—ре^1$ , а вторая — в октаве  $си-бемоль^1—си-бемоль$ ); в № 7 ( $до^2—до^1$ ); в № 9 ( $ми^2—ми^1$ ); № 14 и др.

Уже из этого перечня нетрудно понять, как распространено данное явление.

Нередки случаи, когда главный ладовый упор находится где-то в середине общего объема мелодии, но октавность все же сохраняет свое «замыкающее» значение. Так, например, в мелодии «Как по морю, морю синему» (№ 33) главный ладовый упор на звуке  $ми^1$  (основном тоне тоники ми минора); а верхний упор (кульминация) здесь  $си^1$  — квинтовый тон тоники; перед концом же напева скачок в нижнее  $си$  является отчетливым «октавным эхом» верхнего, играющим здесь замыкающую роль. Примеров, подобных данному, тоже немало.

Примеры нисходящего движения от вершины мелодии к ее нижнему «октавному эху» — первая фраза мелодии «Из-за леса, леса темного» (№ 4) или же конец припева «Песенки о капитане» (№ 57).

Можно встретить, наконец, такие случаи, когда замыкающее мелодию или ее отдельную часть «октавное эхо» только с одного «края» (либо наверху, либо внизу) дано в резко подчеркнутом, опорном звуке: другой «край» октавы берется на слабой доле: мелодия, таким образом, только слегка касается октавы и все же этого оказывается достаточно для легкого, неподчеркнутого замыкания построения.

Так, ниже — в примере № 141 — мелодии песни «Приданные, удалые» — в замыкании первой фразы отчетливо сказывается роль «октавного эха» от первого звука  $ре^1$ , хотя финальный звук  $ре^2$  взят на слабой доле такта, ритмически не подчеркнут. Примерам использования «мягкого завершения» мелодической линии, легким касанием октавного упора можно противопоставить энергичное, резкое его подчеркивание путем двукратного или многократного достижения октавы от исходного упора: из приведенных примеров можно указать №№ 1, 27а, 36, 42, 45.

Использование «октавного эха» с целью резко или, наоборот, очень осторожно, легко отметить конец построения фразы или всей мелодии встречается, повторяем, в огромном числе мелодий; выявляется оно при этом крайне разнообразно; ниже в отдельных анализах мы неоднократно будем еще отмечать случаи использования этого приема.

**О роли лада в эмоциональном тоне мелодии.** Очевидное значение в выразительных возможностях мелодии имеет уже сопоставление неустойчивых и устойчивых звуков лада, их числа, яркости ладовых интонаций, их направленности. Но этим дело не ограничивается. Как известно (первоначальные сведения даются уже в некоторых курсах элементарной теории), с ладо-



вой организацией музыки связаны разнообразные возможности в создании ее эмоционального тона. Пути анализа выразительных средств лада и поныне не являются установленными. Боязнь впасть в схематизм заставляет порой теоретиков, не вдаваясь в детальный анализ, отталкиваться от общих представлений, рассматривать использование разных ладов только в связи с общими стилистическими чертами данных мелодий.

Полное понимание выразительности мелодии, действительно, немислимо без учета стиля, жанра произведения, однако базироваться на них с самого начала неоправданно. Понимание стилистических особенностей может быть достигнуто только в результате суммирования многих анализов конкретных мелодий. (Попытки идти в обратном направлении неизбежно ведут к уклонению в иную область — к изучению распространённости обнаруженных приемов. Природа выразительности этих приемов остается неясной, решается приблизительно, «суммарно», то есть поверхностно\*.) Видимо, вместо характеристик (неизбежно общих, туманных) отдельных ладов необходимо более углубленно и систематично проникать «в глубь» их, а стилистические и жанровые сопоставления приберегать на самый последний этап анализа.

Но что это значит проникнуть «в глубь» звукоряда? Разумеется, только одно: уяснить роль всей интервалики, возможной и характерной для лада, в конкретных условиях: определенного метра, ритма, мелодического движения.

\*

**Роль интервалов в мелодии.** Остановимся теперь на роли интервалов в мелодии, как более или менее широких шагов или «скачков», к тому же более или менее напряженных. Вопрос этот может быть разрешен лишь при учете положения интервала в ладу, устойчивости или неустойчивости составляющих его звуков. Однако одними динамическими чертами отнюдь не исчерпывается многообразная выразительность интервалов, изучение которых — одна из важнейших задач науки о мелодии. Не учтя полностью в анализе значения «интервалики», мы не сможем понять «язык» мелоса, всю глубину и многогранность выразительности мелодий, подчас самых кратких, немногозвучных.

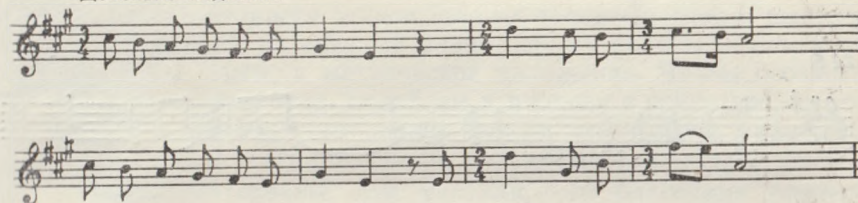
Представление о роли лада в выразительности мелодии можно получить лишь в результате анализа выразительности интервалов, возможных в данном ладу, и их использования в конкретных мелодиях. И поныне мы встречаемся с мнением (и в быту и в научных работах), будто тот или иной лад имеет свою, присущую ему выразительность. Особенно прочно закреплено такое представление за мажором и минором. В быту выражение

\* См. об этом ниже, стр. 155.

мажорный является даже синонимом понятий «радостный», «бодрый», «светлый»; минорный — синонимом понятий «мрачный», «печальный». Мнения такие неточны. В одном и том же ладу могут излагаться мелодии весьма различные по своему эмоциональному тону; «выразительность лада» — это фактически лишь характерный для каждого лада «ассортимент» возможных в нем интервалов, интонаций\*, выбором которых в значительной мере и объясняется эмоциональный тон мелодии. В мажорном (семизвучном) ладу, действительно, «ассортимент» возможных интервалов, к примеру, построенных вверх от его главного устоя, основного тона тоники, отличается от аналогичного «ассортимента» минорного лада: для мажора характерны «светлые» интервалы (большие терции, сексты), а для минора — малые терции, малые сексты\*\*. Немалое значение в «ассортименте» минорного лада имеет и яркая нисходящая полутоновая интонация — из VI ступени в V ступень (в мажоре соответствующая интонация тоновая). Однако, несмотря на специфический состав интервалов, тот же мажор может быть использован и при создании унылых, «минорных» мелодий (и наоборот). Такова, например, мелодия частушки «Страдания»:

26 Частушка «Саратовские страдания»

Довольно медленно

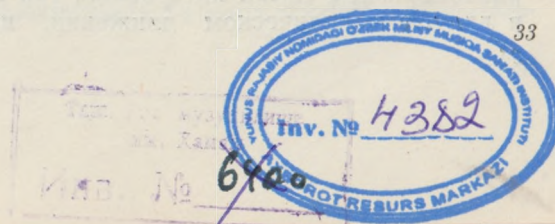


Явная пассивность, заунывность, жалобность этой мелодии обусловлена и нисходящим мелодическим движением, и «слабыми» окончаниями, и медленным темпом; несомненное значение здесь имеет также характерный подбор интервалов, выделяющихся среди ровного, гаммообразного движения: напряжен-

Гам. Гос. Музыкальное Училище им. Хачаза 33531

\* В многоголосном изложении также и созвучий.

\*\* Акустика и физиология слуха до сих пор не дали, к сожалению, удовлетворительного ответа на вопрос о причине разного эмоционального тона отдельных интервалов, несмотря на то, что существующая здесь закономерность «прощупывается» довольно отчетливо: наличие постепенный рост «мажорности» с увеличением «шага» интервала — в границах от малой терции до чистой кварты; эта закономерность дополняется другой: противоположной окраской обращенных интервалов — чистой квинты, малой сексты и большой сексты.



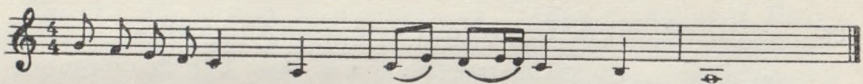
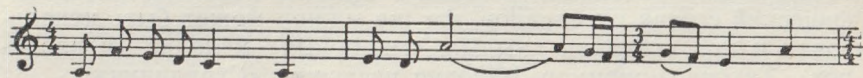


ной малой септими (ми<sup>1</sup>—ре<sup>2</sup>), уменьшенной квинты (ре<sup>2</sup>—соль-диез<sup>1</sup>), наконец, двух чистых квинт (си<sup>1</sup>—фа-диез<sup>2</sup> и ми<sup>2</sup>—ля<sup>1</sup>). Такой состав подчеркнутых интервалов никак не характерен для типично мажорных мелодий, в которых обычны большие сексты и терции, чистые кварты.

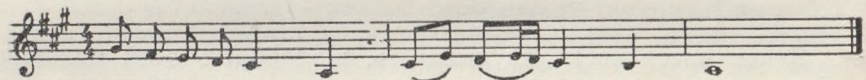
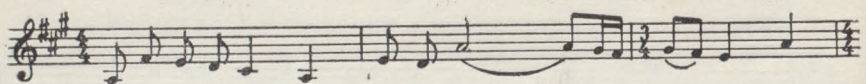
Роль ладо-интервальных ходов в эмоциональном колорите становится вполне очевидной, если какую-нибудь мажорную мелодию искусственно «перевести» в одноименный минор, не изменяя других средств ее выразительности.

Сопоставим, например, две следующие мелодии — украинскую песню «Запряжу я воли» и ее мажорный «вариант» («перевод» ее в мажор):

27а Украинская народная песня «Запряжу я воли»



27б



Нетрудно видеть, что замена ля минора ля мажором свелась к замене интервалов малой терции — большой терцией (ля—до, ми—соль на ля—до-диез, ми—соль-диез), малой сексты — большой секстой (ля—фа на ля—фа-диез). Смена лада, таким образом, это прежде всего замена нескольких важных в мелодии интервалов, которые, вместе взятые, способны, как мы видим, существенно изменить весь ее эмоциональный колорит.

**Интервалы первого и второго плана.** Изучение выразительности интервалов в мелодии — одна из самых важных и сложных проблем в мелодике. Трудность ее обусловлена как разнообразием самих интервалов, так и разным положением их в ладу, в мелодическом движении, направленностью (вверх,

вниз), соотношением с цезурами мелодии, степенью метрической и ритмической подчеркнутости обоих звуков; большое значение, наконец, имеет и то, что в мелодии разные интервалы часто как бы перекрещиваются, один «накладывается» на другой и т. д. Сложность всех этих условий и была причиной того, что теоретики говорили о выразительности интервалов в общих словах и практически избегали (а часто избегают и ныне) подробно изучать и характеризовать роль интервалов в мелосе.

Изучая интервалику, прежде всего следует отметить, что в каждой мелодии имеются *интервалы разного плана*: первого, ярко выделяющиеся в сознании, хорошо запоминающиеся, и второго или третьего планов — малозаметные, порою почти и вовсе незаметные.

Чем обуславливается яркость, запоминаемость интервалов первого плана? Прежде всего, конечно, устойчивостью составляющих их звуков: опорные звуки лада всегда как бы «выпирают» среди прочих. Особенно ярко запоминаются к тому же устойчивые интервалы, прилегающие к главному ладовому и мелодическому упору (в мелодиях последних двух веков почти всегда — к основному тону тоники). Так, различная выразительность мажорной и минорной гамм, исполненных в одном и том же темпе, обусловлена именно запоминаемостью устойчивых интервалов, прилегающих к их основному устойчивому тону: в мажоре — интервала большой терции, в миноре — малой.

Кроме устойчивости звуков, для их запоминаемости, выделения их сознанием на «первый план» играют роль, конечно, и их длительность, ритм, и метрическое положение. Чтобы осознать значение этих факторов, подойдем к вопросу с точки зрения соотношений звуков — интервалов между ними. Здесь надо рассмотреть прежде всего интервалы, названные нами «скрытыми».\*

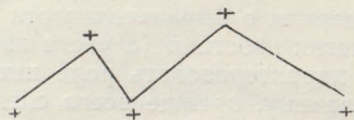
**Скрытые интервалы.** Мы указали, что благодаря разным факторам некоторые звуки мелодии резко выделяются среди прочих как звуки «первого» плана. В той же мере, в какой выделяются такие звуки, обычно не являющиеся смежными, нами осознаются и интервалы между ними. Условимся называть такие интервалы *скрытыми*, в отличие от явных интервалов, образующихся между смежными звуками. Подчеркивание скрытого интервала достигается теми же факторами: устойчивостью составляющих его звуков, их длительностью, падающими на них метрическими акцентами, заметным положением в музыкальной фразе (например, в начале ее или в конце). Нема-

\* См. статью «Анализ выразительности народных мелодий» — «Музыкальное образование», 1930, № 6.



лое значение имеет, наконец, положение звука в мелодическом рисунке. Если, например, мелодический рисунок образует несколько «волн» (которые можно изобразить следующей схемой):

28



то наиболее заметными окажутся звуки на изгибах волн (в положениях, отмеченных крестиками).

Рассмотрим на нескольких примерах, как все эти факторы выделяют в мелодии скрытые интервалы среди явных. Вот начало второй фразы песни М. Раухвергера «В лодке»:

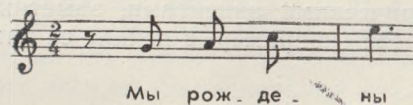
29



В двух первых тактах мелодии дано последование восходящей квинты и большой секунды (явных интервалов), а слух гораздо более отчетливо выделяет скрытый интервал, большую сексту между звуками  $re^1$  и  $si^1$ , находящимися на смежных сильных долях тактов ( $re$  к тому же первый звук фразы). Другой отчетливо заметный скрытый интервал здесь — это чистая кварта между первыми звуками двух последних тактов —  $re^1$  и  $соль^1$ . Интервал этот резко выделяется в гаммообразном поступенном движении, поскольку оба составляющих его звука подчеркнуты метрически и ритмически; кроме того,  $re^1$  — самый нижний звук (на изгибе мелодической линии), а  $соль^1$  — последний звук фразы.

Так же ярко выделяется скрытая большая секста и в начале песни Ю. Хайта «Все выше»:

30



Мы рож. де - ны

Нетрудно заметить, что эта скрытая большая секста ( $соль^1$ — $ми^2$ ) звучит даже ярче, чем «явные» интервалы, входящие в ее состав (малая терция  $ля^1$ — $до^2$  и большая терция  $до^2$ — $ми^2$ ). Яркость этого скрытого интервала обусловлена теми же фак-

36

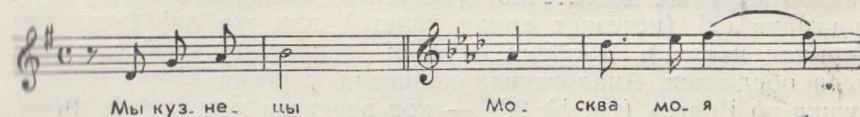
торами, что и в предыдущем примере, а сверх того тем обстоятельством, что звуки его — крайние точки одного начального взлета мелодии.

Одновременно в данном примере можно ощутить, что скрытый интервал — это относительно сложный выразительный прием; звуки, разделяющие скрытый интервал, вовсе не теряют своего значения. Так, спев после данного примера «открытый» скачок на ту же большую сексту ( $соль^1$ — $ми^2$ ), мы без труда ощутим, что промежуточные звуки ( $ля^1$ ,  $до^2$ ) в начале мелодии наполнили эту скрытую сексту порывом, стремительным взлетом вверх, которого не было ни в одном «открытом» скачке.

Но промежуточные звуки имеют значение не только для создания мелодической линии: интервалы между ними и их особенности тенью накладываются на основополагающий скрытый интервал. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить данную фразу (песни «Все выше») с очень сходными попевками двух других массовых песен: «Мы кузнецы» и «Москвы майской» Д. Покрасса:

31а

31б



Мы куз. не - цы

Мо - сква мо - я

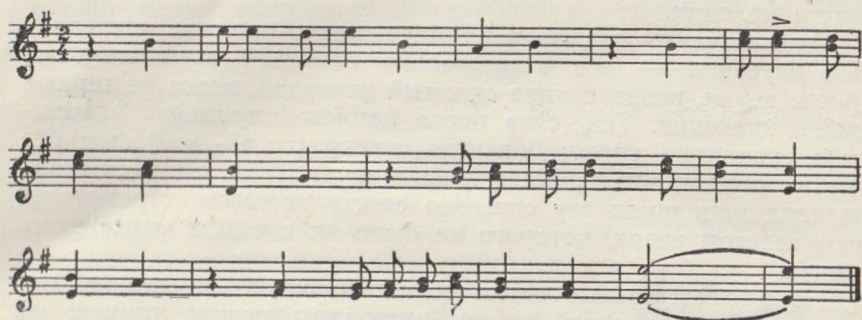
Обе эти, незначительно отличающиеся одна от другой (ритмом и тональностью), музыкальные фразы сходны с приведенным началом песни «Все выше». Легко заметить, однако, что данные фразы более светлы, мажорны по колориту: это вызвано разными интервалами промежуточных звуков; в мелодии Хайта они образуют минорное трезвучие  $ля$ — $до$ — $ми$ ; в двух последних фразы построена на мажорном квартсектаккорде ( $re^1$ — $соль^1$ — $си^1$ ;  $ля$ -бемоль<sup>1</sup>— $ре$ -бемоль<sup>2</sup>— $фа^2$ ). Как ни мимоletны эти проходящие восьмые, они, оказывается, сохраняют свое значение для эмоционального колорита всей фразы (так же, как и детали метроритма).

Наконец, нередко можно обнаружить, что скрытые интервалы прямо налагаются на явные: в результате выразительность отдельных звуков становится более яркой и сложной, как бы «многочетной».

Так, например, следующая короткая мелодия заканчивается нисходящим ходом на чистую квинту:

37





Внимательно пропев или вслушавшись в мелодию, можно заметить, что на эту открытую чистую квинту накладывается более энергичная, напряженная скрытая кварта — от звука си<sup>1</sup> на предыдущей сильной доле такта. В результате последний звук ми<sup>2</sup> оказывается сложно окрашенным; «за спиной» мягкой, размашистой чистой квинты звучит более энергичная чистая кварта. Осознать значение такого двойного интервала также нетрудно: достаточно упростить заключительный ход, повторив си<sup>1</sup> (исчезнет явная квинта) или же ля<sup>1</sup> (исчезнет скрытая кварта). В обоих случаях заключительный ход напева обеднится. Аналогичная концовка у песни «Вниз по матушке по Волге» (пр. № 38) — ход верхнего подголоска ми<sup>2</sup>—ре<sup>2</sup>—ля<sup>2</sup>.

Из приведенных примеров можно понять, что явление скрытых интервалов весьма существенно для тонкой нюансировки, «раскраски» наиболее подчеркнутых звуков мелодии. Явление это к тому же весьма распространенное, так как в подавляющем большинстве мелодий отчетливо выделяются звуки первого плана; их нет, быть может, только в медлительных церковных песнопениях, состоящих из «ровных нот» (*cantus planus*), где почти отсутствует различие звуков первого и второго плана.

В неторопливом гаммообразном движении секундами слух беспрестанно выявляет скрытые интервалы\*, один и тот же звук реализует сразу два, порою даже три интервала. Поэтому отдельные, важные в мелодии звуки могут быть очень насыщены по своей выразительности, отливать сразу разными красками\*\*.

\* Как мы уже упоминали (стр. 34), разная выразительность мажорной и минорной гамм — прямое следствие ярко выделяющихся скрытых интервалов между устойчивыми звуками лада.

\*\* Изучение ремесленных, маловыразительных мелодий показывает, что авторы их, нечувствительные к тонким средствам выразительности мелодии, не учитывали скрытых интервалов и использовали в своих мелодиях совсем неуместные, неподходящие «краски».

Непонимание роли скрытых интервалов мешало и мешает поныне внести ясность в проблему изучения объективной выразительности интервалов: то разнообразие впечатлений, которое производит один и тот же интервал в разных мелодиях, на деле всегда является результатом совмещения явного интервала со скрытыми, воздействием сопутствующих условий: устойчивости или неустойчивости звуков, их метроритма, мелодического движения и т. д. Все эти факторы, естественно, способны предельно запутать картину, затемнить роль единичного интервала. Вполне изолированные от осложняющих условий интервалы встречаются в мелодии так же редко, как в природе чистые химические элементы. Каждому известно, что не только соединение исходного элемента с другими, но даже ничтожные примеси способны в корне изменять его физические и химические свойства; средства выражения музыки ведут себя в своем взаимодействии вполне аналогично химическим элементам.

Последнее, на что следует обратить внимание, говоря о скрытых интервалах, — это чередующееся использование их наряду с другими средствами выражения. Непрерывное, энергичное использование только одного средства выражения в течение всей мелодии (например, мелодического движения или ряда интервальных ходов) явственно обедняет мелодию, суживает ее выразительные возможности. Вероятно, в связи с этим во многих художественных мелодиях можно наблюдать, что в процессе развития музыкальной мысли одно средство выражения, главенствовавшее, скажем, в первой фразе, сменяется затем другим, как бы отступая на второй план, словно «передавая эстафету» другим средствам выразительности (чтобы иногда потом вновь выйти на авансцену).

Именно поэтому изучение мелодии с точки зрения только одного ее элемента, например лада, часто приводит к «провалам», неясностям. Подлинное изучение мелодии начинается, таким образом, только тогда, когда одновременно учитываются все основные элементы ее в их взаимодействии.

**О вероятной акустико-физиологической основе ладовой настройки слуха.** Многочисленные акустические теории лада исходили, как правило, из явлений призвуков, сопутствующих каждому звуку и одновременно с ним звучащих. Так, осознание того, что диатонический звукоряд более или менее укладывается в рамки натурального ряда призвуков («сведенных» в одну октаву), как казалось теоретикам, обосновывало диатонические звукоряды так называемого чистого строя. Совпадение первых обертонов со звуками мажорного трезвучия, казалось, прямо доказывало акустическое происхождение и приоритет мажорного лада. Эмпирический факт — равноправность минора с мажором — пытались объяснить полярными рядами обертонов и унтертонов, хотя последние и оставались мифическими. В текущем



столетии акустики для объяснения явлений лада привлекали даже комбинационные тоны.

Все эти теории, однако, были вынуждены игнорировать весьма веские факты, частично известные уже давно, частично ставшие известными в последнее время:

1. То, что основные проявления лада налицо уже в народном одноголосии, совершенно не знавшем созвучий, а значит, и сопутствующих им призвуков.

2. То, что реальные (точно обмеренные) интервалы между звуками мелодий не укладываются без грубых натяжек ни в какие математически точные акустические строи, соответствующие той или иной положенной в основу гипотезе (чистого строя, пифагорейского или иного).

3. Наконец то, что даже в рамках одного музыкального произведения, например одной мелодии (исполненной голосом или на инструменте со «свободной интонацией» — скрипке, виолончели и т. п.), не может быть обнаружен неизменный строй: «один и тот же» звук (например, до<sup>1</sup>), повторяясь в мелодии несколько раз, все время варьирует свою высоту (тем более — у разных исполнителей, при повторном исполнении), колеблясь в пределах такой широкой «зоны» (в несколько десятков центов\*), которая никак не совместима с понятием математически точного акустического строя.

Последний факт настолько красноречив и доказателен, что обнаруживший и изучивший его советский исследователь профессор Н. Гарбузов признал: «зонная» природа слуха опровергает ранее созданную и подробно разработанную им же акустическую теорию ладов (так называемую «теорию многоосновности ладов и созвучий»), использовавшую для объяснения лада комбинационные тоны.

Совершенно очевидно, конечно, что *зонная природа слуха исключает по тем же мотивам не только «теорию многоосновности», но и все ранее созданные акустические теории ладов, связанные с установлением определенного математически точного строя* (фикции, опровергаемой реальным звучанием).

Желая все же выяснить, чем могут быть объективно обусловлены основные проявления лада, следует прежде всего собрать и сопоставить все эмпирически установленные музыкантами данные в этой области.

Специфическими проявлениями лада следует признать:

1. Разделение звуков на устойчивые и неустойчивые.

2. Октавную периодичность ладовых функций — повторяемость ладовой окраски звуков при удалении на интервал октавы\*\*.

\* Цент — одна сотая часть полутона.

\*\* До сих пор многими не осознано, что акустика оказалась неспособной объяснить даже эту элементарную закономерность, следствием которой со-

3. Охват ладовой настройкой целого ряда октав.

4. Стабильность или целостность ладовой настройки, благодаря чему любой вновь появляющийся звук сразу оценивается слухом по его положению в ладу: как устойчивый, неустойчивый или, наконец, чуждый данному ладу.

5. Ко всем этим, не вызывающим ныне споров данным следует прибавить еще один факт, в той или иной форме известный музыкантам разных эпох, хотя и не получивший общего признания теоретиков. Речь идет о специфически неустойчивом характере только одного интервала — полуоктавы (тритона, увеличенной квинты, уменьшенной квинты, шестиполутонового отношения). В отличие от других интервалов, один или оба звука которых могут менять свою ладовую функцию, быть либо устойчивыми, либо неустойчивыми (в зависимости от положения данного интервала в ладу), — *оба звука полуоктавы неустойчивы всегда.*

В связи с описанной выше постепенной дифференциацией ладовых функций явление это в разные эпохи проявлялось по-разному.

Так, эпоха пентатоники — это эпоха последовательного уклонения от интервала полуоктавы: как мы указывали выше, определяющим признаком пентатоники можно считать именно отсутствие между ее звуками интервала полуоктавы (наряду с отсутствием полутонов).

Переход к семиступенным диатоническим звукорядам — это «включение» в пентатонику интервала полуоктавы, которое и привело к более четкому противопоставлению ладовых функций. Примечательно, что переход к многоголосию (в средние века) принес с собою и новую попытку уклониться от полуоктавы. На этот раз эта попытка была вполне осознана теорией: в соответствии со своим мировоззрением монахи-теоретики дали этому интервалу характерное название «дьявола в музыке» (*diabolus in musica*).

Наконец, обращаясь уже к нашей современности, нельзя более игнорировать тот факт, что два крупных музыканта-теоретика — советский (Б. Яворский) и итальянский (Джулио Бас) — независимо друг от друга *пришли к выводу о специфически неустойчивом характере полуоктавы и сочли ее интервалом, определяющим ладовую настройку слуха.* («Неустойчивое шестиполутоновое отношение» — по Яворскому, «интервал движения», «*intervallo di moto*» — по Дж. Басу\*.)

Если октаву можно по праву назвать интервалом ладового

временный строй и оказался разделенным на ряд октав. Ибо ссылки на то, что октава — первый обертон, ровно ничего не могут доказать. Первый обертон ничем принципиально не отличается от второго, но периодичность ладовых функций, присуща ведь *только октаве* и никакому другому обертону!

\* См. Giulio Bas — «Trattato d'armonia», Mailand, 1922—1933.



тождества, то полуоктава в равной мере заслуживает название интервала ладового противоречия.

Сопоставив все вышеприведенные данные и проведя ряд опытов над колебаниями пластинок, мы пришли к следующей гипотезе\*.

Неспособность всех акустических теорий объяснить природу лада коренится, видимо, в том, что наш слуховой орган («кортиев орган», точнее — *membrana basilaris*) упорно рассматривается ими как совокупность отдельных изолированных струн — как своего рода миниатюрная арфа, каждая струна которой откликается на звуковые волны определенной длины и никак не связана с соседними струнами.

Известно, однако, что «струны» эти являются жилками одной, улиткообразно свернутой, сужающейся перепонки. Целостность ладовой настройки, распространяющейся на всю слуховую область, заставляет предположить, что настройка эта — следствие определенной акустической настройки всей слуховой перепонки как единого целого.

Такая «настроенность» перепонки (как и пластинок) вызывает, как известно, при их колебании совершенно определенную конфигурацию «стоячих волн», с характерным расположением пучностей и узловых линий. Огромное разнообразие общеизвестных «хладниевых фигур», рисующих расположение узловых линий на пластинке, дает представление о чрезвычайном многообразии «настроек», возможных для одной и той же пластинки.

Тождество ладовых функций звуков, отстоящих друг от друга на интервал чистой октавы, позволяет предположить, что при любой настройке слуховой перепонки те две зоны ее (группы рядом расположенных жилок-струн), которые соответствуют расположению звуков, удаленных на *интервал чистой октавы*, приходятся на *тождественные по фазе места* образующейся на этой перепонке стоячей волны. Например, обе — в местах ее узловых линий или, наоборот, обе в местах ее пучностей. *В этом и раскрывается физическая природа чистой октавы — интервала «ладового тождества».*

Распространяясь по всей спирально сужающейся слуховой перепонке, стоячая волна охватит всю слуховую область (как и ладовая настройка) и, естественно, каждой октаве будет соответствовать равное расстояние между тождественными фазами. Прямым следствием этого и будет то, что *посередине* (на полпути) между зонами одинаковых фаз (например, ближайшими узловыми линиями) будет расположена *зона диаметрально про-*

*тивоположной фазы* (в данном случае — пучности). Естественно, она будет соответствовать удалению на интервал полуоктавы. *Физическая сущность этого интервала «ладового противоречия», видимо, и состоит в том, что при общей ладовой настройке звуки его приходятся на зоны, диаметрально противоположные по своей фазе* (пучность — узловая линия).

Устойчивость изолированного отдельного звука означает, таким образом, что вызванная им стоячая волна образовала на слуховой перепонке ряд неподвижных узловых линий («устойчивых» мест) и пучностей, одна из которых соответствует по высоте возникшему звуку; остальные пучности придутся на октавные интервалы от него, «потенциальную» устойчивость которых легко обнаружить. Если же зазвучит другой звук на расстоянии полуоктавы, то стоячие волны, соответствующие каждому из этих звуков, будут взаимно противоположны по расположению своих фаз (противоречить друг другу, взаимно разрушая неподвижные — «устойчивые» — места стоячей волны, ее узловые линии). В слуховом сознании это и преломится как резкая «неустойчивость» данного интервала.

Таким образом, *явление ладовой настройки слуха объективно обусловлено, вероятно, строго определенной настройкой слуховой перепонки, как целой: с определенным расположением зон пучностей — для звуков тоники (устойчивых) и зон узловых линий, расположенных на расстоянии полуоктавы от звуков тоники. Звучание «внеладовых» звуков, расположенных на интервал полуоктавы от звуков тоники (например, фа-диез—ля-диез — до-диез в до мажоре), вызывает смещение узловых линий исходной стоячей волны, то есть разрушение первоначальной ладовой настройки.*

Всякая смена тональности (без изменения лада) приводит, видимо, к смещению, сдвигу на определенный интервал всей системы узловых линий и пучностей, характерной для данного лада, без изменения их взаимного расположения.

Всякая смена лада приводит к изменению самой конфигурации ранее существовавшей системы стоячих волн.

Устойчивость лада (например, мажора или минора) объективно означает, что *к звукам его тонического созвучия нет полуоктав, разрушающих их узловые линии.*

Исторический процесс вытеснения мажором и минором остальных «церковных ладов» был, очевидно, следствием дифференциации ладовых функций — стремления противопоставить неустойчивым созвучиям устойчивые. В частности, средневековое запрещение «дьявола в музыке» — тритона имело, вероятно, своей задачей сохранить «на равных правах» все «церковные лады», в том числе и ладово-неустойчивые: появление и одновременности или в непосредственном соседстве гармонического тритона — например, соприкосновение си и фа в дорийском ладу могло повести к неожиданному разрешению обо-

\* Излагаемая ниже вкратце гипотеза о природе ладовой настройки — результат опытов по изучению колебаний упругих пластинок, проведенных нами совместно с В. А. Цуккерманом еще в 1925 году в Киеве, в акустической лаборатории проф. А. Гольдмана.



их этих звуков, что, конечно, разрушило ~~бы~~ данный лад (изменило его тонику) — непрочный, подобно перекисленной молекуле.

Что касается самого «тяготения» неустойчивых звуков полуоктавы к устойчивым, то физиологического обоснования его обязательности (в котором был уверен Б. Яворский) быть, конечно, не может. Разрешение неустоев в устои — чисто психический эквивалент перехода от частично нарушенной ладовой настройки слуха к ее восстановлению\*.

Общая ладовая настройка слуха никак не упраздняет самостоятельного существования и звучания отдельных зон («струн») слуховой перепонки. Поэтому *все явления призвуков сохраняют свою весомость для «вертикали» — для созвучий, гармоний.*

Не будучи в состоянии *конструировать лад* (как полагали все авторы «ладо-акустических» теорий), «вертикаль», конечно, взаимодействует со многими его проявлениями в многоголосной музыке: участвует в отборе созвучий, их расположении, отборе самих ладов (прежде всего — с консонирующими устойчивыми созвучиями, то есть мажора и минора), характерных для них средств выразительности и т. п.

## ДОПОЛНЕНИЕ

(Критические замечания)

О важнейшей ошибке в понимании лада. Наряду с «акустическими» теориями — попытками объяснить структуру звукорядов, ладов при помощи явлений, характерных только для «вертикали», — с древних времен и до наших дней не прекращаются попытки музыкантов-теоретиков объяснить построение и развитие ладов и иными способами.

Основа этих попыток — «строительство» звукоряда из той или иной «ячейки» его (принятой за исходную) путем «присоединения» к этой ячейке второй такой же, с той же «формулой» — последовательностью интервалов между составляющими ее звуками. Так, например, если ладовая ячейка («первичный звукоряд») — тетрахорд с «формулой» I тон—I тон— $\frac{1}{2}$  тона (хотя бы до—ре—ми—фа), то «присоединив» к нему другой такой же (на расстоянии большой секунды), можно получить октавный звукоряд, тождественный с до-мажорной гаммой:

до—ре—ми—фа  
1-й тетр.

соль—ля—си—до  
2-й тетр.

\* При обязательности разрешения неустоев каждой полуоктавы не могли бы существовать неустойчивые лады.

«Сцепив» те же два тетрахорда так, чтобы у них был общий звук, мы получим иной звукоряд — «миксолидийского» типа:

до—ре—ми—фа  
1-й тетр.

фа—соль—ля—си—бемоль  
2-й тетр.

Легко понять, что при таком «объединении» отдельных ладовых ячеек можно свободно «получать» любые звукоряды, любые лады. Для этого нужно лишь менять исходные ладовые ячейки (разные трихорды, тетрахорды, пентахорды) и способы их «сочетания», то налагая их краями, с одним общим звуком (или двумя), то «приставляя» их друг к другу (обычно на расстоянии большой секунды).

Подобные «объединения» первичных ладовых ячеек, разумеется, — чистая условность: все они достигаются только на бумаге, на нотном стане, представляют собою математические упражнения, за которыми не стоит ничто реальное. На деле метод этот, естественный для начального уровня музыкознания в древней Греции, докатился и до наших дней. Вполне реальные, конкретные наблюдения (например, о легкой интонируемости некоторых интервалов, скажем, — квинты, квинты) теоретики-фольклористы перемежают глубокомысленными рассуждениями о разных сочетаниях и «сцеплениях» трихордов и пентахордов, составляют целые таблицы разных ладов, «образованных» путем многообразного сочетания таких ячеек. При этом все такие манипуляции проводятся в полной уверенности, что они действительно дают необходимое разъяснение структуры описанного лада. Метод этот применяется и в лекциях, и в учебных пособиях, и в монографиях самого разного масштаба. Необходимо указать, в связи с этим, на неприемлемость его во всех отношениях.

Прежде всего надо подчеркнуть методологическую неприемлемость всех таких манипуляций. Каждый звукоряд, как определенная формула, есть обобщение, понятие. Идеалистически настроенные эллины могли, конечно «ставить телегу впереди лошади»: полагать, что конкретные явления — это лишь воплощение извечно существовавших идей, в частности, что мелодии — лишь воплощение тех или иных звукорядов, формул, схем. Придерживаться таких взглядов в наши дни несколько запоздало.

Нетрудно убедиться далее, что данный метод «строительства» звукорядов, ладов опровергается практикой.

Дело в том, что если бы «первичные ладовые ячейки» (трихорды, трихордные попевки, тетрахорды и т. п.) были чем-то реальным, какой-то структурной единицей — реальной, подобно атому в молекуле или, грубее, кирпичу в кладке, и действительно были способны сцепляться тем или иным способом с другими такими же ячейками, то явление это сразу же проявилось бы себя и легко могло быть обнаружено. Именно сравни-



вая число разных по высоте звуков в мелодиях одной народности (их звукоряды), можно было бы заметить не постепенное возрастание количества звуков, а *прерывистое* — соотношение числу звуков в исходной «ладовой ячейке» и способу соединения таких ячеек. Например, если в основе звукорядов лежат трихорды, соединенные, но не сцепленные своими краями, то число звуков в звукоряде любой мелодии было бы кратным трем — в зависимости от числа «вошедших» в звукоряд этой мелодии трихордов. Если бы те же трихорды «сцеплялись» друг с другом, то есть если бы у смежных трихордов был общий звук, то число звуков в звукорядах было бы либо три (один трихорд), либо пять (два трихорда) и т. п.

Не представляет труда убедиться, что в конкретных напевах любой группы песен никогда нельзя обнаружить даже следов такой прерывности возрастания числа звуков в их звукорядах. Факт этот как нельзя лучше доказывает, что «ладостроительство» из «первичных ладовых ячеек», так или иначе «спаренных», «сцепленных», — это чистая фикция, которая не имеет под собою никакой реальной основы. Никаких «ладовых ячеек», например никакой «трихордности», не существует в природе, и строительство ладов из таких ячеек является наивной попыткой абстрактной схемой объяснить реальные факты, подведя под них чисто умозрительное нотное «обоснование».

Нетрудно заметить также, что такое объяснение звукорядов, ладов закрывает глаза на важные вопросы, ответить на которые, пользуясь подобным методом, совсем невозможно. Чем, например, обуславливается то или иное «сочетание» ладовых ячеек — то с наложением одного (двух) звуков, то без такого наложения? Почему, далее, некоторые «ладовые ячейки» вообще не фигурируют в ладовых сочетаниях? Так, например, постоянно говоря о «терцовых ладах», «терцовых звукорядах», умалчивая о несоединяемости двух одинаковых «ладовых ячеек» из больших секунд, в отдельности — весьма частых. Иначе говоря, — о чрезвычайной редкости целотонности в мелодиях?

Почему при сочетании трихордов в пентатонике отсутствует последовательность двух малых терций или трех больших секунд?\*

Все такие вопросы, число которых нетрудно увеличить, ос-

\* Из фольклористов только К. В. Квитка в своем определении пентатоники не обошел этот факт и стал даже на путь негативного определения. Пентатоникой он называет бесполутоновый звукоряд, в котором отсутствуют последования двух м. терций и трех б. секунд. Но эта формула (таящая в самой себе вопрос, загадку) уже прямо ведет к той формулировке, которая была предложена выше: пентатоника — звукоряд, избегающий и острых полутоновых тяготений и остро неустойчивого соотношения (полуоктавы) между любыми своими ступенями (полуоктава ведь равна сумме двух м. терций или трех б. секунд).

таются без ответа, лишний раз демонстрируя беспомощность рассмотренного метода объяснения структуры ладов.

Метода этого, архаичного по происхождению, идеалистического по установкам, беспомощного и явно антинаучного, не следовало бы и касаться, если бы, повторяем, пережитки его не встречались так часто, проникая даже в учебники, пособия. Осознание его наивности, полный отказ от пользования им — обязательная предпосылка успешной разработки научной теории лада, поныне так и не созданной\*.

Разновидностью такого же нотного «решения» ладовой проблемы следует признать и попытки (также весьма старого происхождения) объяснить непривычный звукоряд как видоизменение привычного, достигнутое путем простого «повышения» или «понижения» отдельных ступеней исходного звукоряда. Этим способом также можно «вывести» любые звукоряды, но и здесь объяснение остается чисто мнимым. Правда, не во всех случаях: иногда повышение или понижение отдельной ступени было реальным. Наиболее очевидный пример — повышение VII ступени натурального минора, ведущее к обострению тяготения ее в Т — замене натурального минора гармоническим.

Однако методом, позволяющим раскрыть возникновение разных ладов, путь этот, конечно, не может быть признан: он также исходит из умозрительного представления о близости звуков, соседствующих на нотном стане (вспомним, что и минор, и хроматический звукоряд в свое время также пытались «вывести» из натурального мажора повышением и понижением его ступеней).

К сказанному надо прибавить возникающие и в наши дни теоретические «концепции», авторы которых, взяв за основу какой-либо интервал, например чистую квинту, пытаются в дальнейшем «выводить» из объединения таких интервалов (конечно, лишь на таблицах, в схемах) целые серии разных «ладов». Все это дорисовывает картину нынешнего состояния теории лада — картину весьма малоутешительную. Видимо, полное и точное представление о развитии ладов оформится только тогда, когда:

- 1) подтвердятся и уточнятся наши понятия о физико-физиологических возможностях нашего слухового анализатора;
- 2) будет осознано, что стремление к опорным тонам, к легко интонируемым интервалам неотделимо от избегания резких неустоев;
- 3) подтвердятся и уточнятся наши представления об общем направлении развития ладовых элементов — постепенной дифференциации их наряду с увеличением роли неустойчивости;

\* Все, сказанное выше, не отрицает, разумеется, роли секвенционного повторения отдельных фраз или их частей, попевок — в постепенном расширении звукового состава ладов.



4) будет подтверждено (в опытах, анализах) и изучено в деталях то, что в развитии лада играют важную роль поиски определенных средств выражения мелоса: определенных интервалов, ладовых интонаций, а затем и созвучий.

### МЕЛОДИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ, ЕГО РОЛЬ

**Основные понятия и закономерности.** Одно из важнейших средств выразительности мелодии, мелодическое движение, до самого последнего времени оставалось неизученным теоретиками. Только в этом столетии ему стали уделять внимание; ныне общие, первоначальные сведения о мелодическом движении приводятся даже в курсах элементарной теории музыки. Все же, говоря о роли мелодического движения в формообразовании мелодий, их выразительности, приходится еще начинать с исходных положений. Ближайшие задачи исследования мелодического движения те же, что и при изучении лада:

- 1) выявление его основных закономерностей, их смысла;
- 2) характеристика формообразующей роли мелодического движения;
- 3) установление взаимосвязей мелодического движения и других элементов мелодии.

Мелодическое движение можно определить как осязаемое слухом закономерное изменение высоты звуков мелодии, создающее характерное представление о «звуковысотной линии».

Основная, элементарнейшая закономерность, обуславливающая такую «звуковысотную линию», — это, конечно, плавное поступенное движение, иначе — гаммообразное. Именно движение по гамме проще всего создает впечатление «подъема» мелодии или же «спуска» ее.

В мелодиях, особенно песенных (относительно небольшого объема), движение «по гамме» вынуждено, понятно, часто менять свою направленность, прерывается всевозможными «скачками» — ходами на относительно крупные интервалы; впечатление единой мелодической линии этим не нарушается.

Общий результат мелодического движения, его итог — это «мелодический рисунок», условно изображаемый кривой или ломаной линией:

#### Русская народная песня «Как по морю»

Умеренно

Как по морю, как по морю, как по морю, морю си - не-му, как по морю, морю си - не-му.



Выразительное значение плавного подъема и спуска основывается прежде всего на более напряженном характере интонируемых голосом высоких звуков и менее напряженном — относительно низких. Именно поэтому постепенный подъем мелодического движения (вверх от «нормы») ассоциируется обычно с постепенным ростом напряжения, с постепенным развитием какого-то процесса; наоборот, спуск, нисходящее мелодическое движение ассоциируется с завершением процесса, его успокоением, «замиранием».

Этот характер мелодической линии обычно подтверждается тем, что подъем песенной мелодии сопровождается более или менее явственным усилением звучания — крещендо, а спуск — ослаблением звучности, диминуэндо.

В выразительности восходящего или нисходящего мелодического движения (особенно тогда, когда оно происходит в широком диапазоне) имеет, однако, значение и регистр, в который уводит мелодию подъем или спуск: более высокий или относительно низкий. Это уже дает ассоциации совсем иного рода: звуки высокого регистра, как известно, создают впечатление большей легкости, воздушности, «мелкого масштаба» существ и явлений. Звуки низкого регистра, наоборот, ассоциируются с явлениями крупного масштаба, кажутся увесистыми, мрачными. Само собою разумеется, что такие ассоциации влекут и иную динамику: более легкую для высокого регистра, более грузную для низкого.

Таким образом, истоки выразительности мелодического движения сложны, даже противоречивы. Однако для песенных мелодий сравнительно небольшого диапазона «регистровый» источник выразительности не может, видимо, иметь серьезного значения.

В целом конфигурация мелодического движения, мелодического рисунка, редко бывает простой. Чаще всего его схема, простая в общих очертаниях, более или менее осложнена в деталях.

Понимание общей структуры мелодического рисунка облегчается прежде всего осознанием другой закономерности его, указанной впервые композитором и теоретиком Э. Тохом\*.

\* «Учение о мелодии» (русский перевод). М., Музсектор Госиздата, 1926.



По наблюдениям его, в мелодиях плавное движение в одном направлении (скажем, восходящее) сменяется, как правило, равновеликим «скачком», в противоположном направлении: мелодия словно «откатывается» к исходной точке.

Это уже более сложная закономерность, чем простое гаммообразное движение. Ее можно назвать проявлением упругости мелодии: устремившись в одном направлении, она затем откатывается назад.

В результате данной закономерности мелодическое движение приобретает характер «волнового», колебательного (упругого). В пределах одной мелодии можно наблюдать одну или несколько таких «волн».

Подобно гаммообразному движению, и волновое — не замкнуто: не предполагает какого-то завершения, конца.

В художественных мелодиях, особенно современных, нетрудно, однако, ощутить их завершенность, целостность и убедительность, что в этой целостности немалую роль играет общая конфигурация их мелодического рисунка.

Организованность, единство ему придает прежде всего наличие *мелодического упора*: звука, от которого начинается мелодическая линия и к которому она возвращается (или — к его октавному эху).

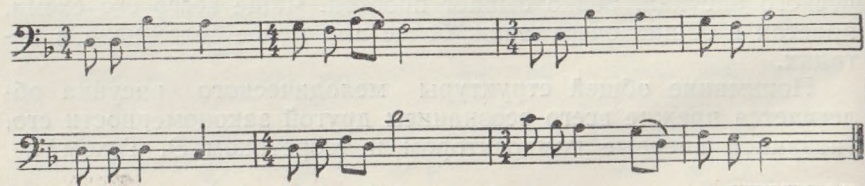
В современных мелодиях нередко можно заметить, далее, *целестремленность* мелодического движения, которая ведет обычно к весьма высокой степени его организованности. Такая целестремленность реализуется обычно в строгой «соразмерности» отдельных волн, в общем устремлении мелодии к определенной цели — *кульминационному звуку*. Наличие такой строгой организованности придает большую живость, осмысленность каждой детали мелодического движения.

Рассмотрим, например, мелодический рисунок двух мелодий, в которых эта целестремленность особенно отчетлива и очевидна, — приведенной уже выше («Більше надії брати!» № 3) и нижеследующей:

35

### Украинская народная песня «Зажурился бурлачина»

Очень медленно



50

Следя за «кривой» развития их движения, можно заметить, что в обеих мелодиях, при разнородности их строения, мелодическое движение весьма «живо», «одухотворенно», но отнюдь не механично; таким механическим, безжизненным было бы прямое гаммообразное или четкое волнообразное движение, но оно не создало бы мелодии. В обеих мелодиях мы можем сравнить подъем к кульминации с подъемом альпиниста, взбирающегося на вершину горы. Он постоянно затрачивает усилия, преодолевает препятствия, ловко использует условия: то останавливается на достигнутой «площадке» для передышки, то невольно соскальзывает на крутом спуске, то превращает такой спуск в разбег перед подъемом, то с максимальным усилием взбирается по круче, то, наконец, осторожно спускается вниз, в оставленный лагерь. Именно таково мелодическое движение. Так, в мелодии «Зажурился бурлачина» (№ 35) мы имеем сначала два «предварительных взлета»: в первый раз «откат» большой, во второй раз — уже меньший. Третьим скачком — мягким взлетом на устойчивую октаву мелодия, наконец, достигает кульминации (ре<sup>2</sup>), а затем начинает относительно спокойный спуск, «откат», но также не прямой, а с изгибом — последней «задержкой в пути».

В современной мелодии «Більше надії, брати» (№ 3) подъем к кульминации совершается совсем по-иному; вместо заключительного мягкого взлета на октаву здесь, наоборот, напряженная мелодия с максимальной энергией постепенно «подбирается» к кульминации (в 4-й фразе) и достигает ее разрешением последнего неустоя (соль-диез<sup>2</sup>—ля<sup>2</sup>). Свообразно, по-разному достигается кульминация и во всех других мелодиях, обладающих целестремленностью движения.

**Мелодическое движение и длительность звуков.** Основная зависимость между мелодическим движением и длительностью отдельных звуков не требует объяснения. Чем более затянуты отдельные звуки, тем более медленным и даже менее ощутимым кажется нам мелодическое движение; и, наоборот, чем короче отдельные звуки, тем отчетливее мы ощущаем «сплошную» мелодическую линию: непрерывный стремительный спуск или подъем.

Справедливость этого положения нетрудно проверить, сопоставив впечатление от гаммы, исполненной сначала длительными звуками (целыми нотами), а затем короткими (шестнадцатыми).

Использование в мелодии звуков разной длительности, ведет, естественно, к нарушению равномерности движения — к его ускорению или замедлению. Все эти изменения, в свою очередь, оживляют мелодическое движение.

В приведенных мелодиях (см. №№ 33, 35 и др.) нетрудно заметить, как более долгий звук после нескольких кратких

4\*

51

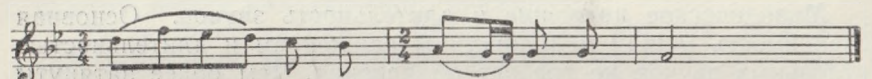
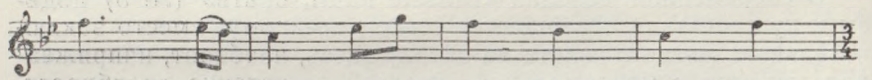
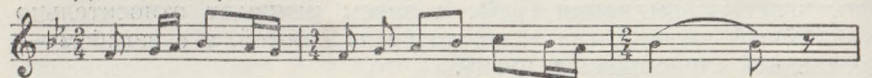


приостанавливает мелодическое движение, то есть делит его на отдельные «этапы», «фазы».

Вслушиваясь почти в каждую мелодию, в которой используются попеременно более долгие и более короткие звуки, нетрудно осознать, как оживляется мелодия всеми этими ускорениями и остановками; чтобы убедиться в этом, следует, как и всегда в подобных случаях, исключить исследуемый фактор: снять ускорения и замедления мелодии — сыграть или спеть всю мелодию сплошь ровными длительностями, четвертями или восьмыми. Мы сразу ощутим, что мелодическое движение становится механическим, стирается весь рельеф мелодии, она обесцвечивается, почти обесмысливается: ср., например, следующую мелодию в ее «естественном» виде и в изложении одинаковыми длительностями:

86 Русская народная песня  
«Ты взойди, взойди, солнце красное»

Довольно скоро



36a



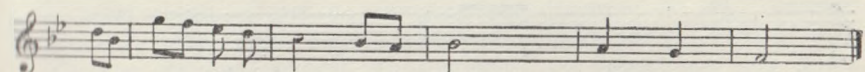
(и т. д.)

В данном примере следует обратить внимание на концовку фраз мелодии: двукратный спуск их к исходному мелодическому упору. Третья и четвертая фразы кончаются здесь почти одинаково — спуском к этому упору, фа<sup>1</sup>; однако в третьей фразе, в результате краткости предшествующих звуков (ля<sup>1</sup>, соль<sup>1</sup>), спуск ускорен, стремителен, и именно эта ускоренность придает концовке ее «предварительность», незавершенность. Наоборот, в четвертой фразе спуск замедлен (возвраще-

нием к соль, его повторением), и это замедление придает фразе черты завершения, окончания — так же, как это происходит со всяким движущимся телом при его торможении, замедлении перед окончательной остановкой.

И здесь следует проверить правильность данного указания тем же методом: замедлить спуск в конце третьей фразы; благодаря этому он сразу приобретает черты окончательности, и потребность в четвертой фразе почти исчезает:

166



**Роль лада в мелодическом движении.** Лад — это отнюдь не одно из средств выразительности музыки, но источник целого ряда средств ее выразительности, разных приемов (см. об этом в нашей брошюре «Музыка как искусство»).

Рассмотрим здесь те возможности и проявления лада, которые обогащают (или ослабляют) динамизм мелодического движения. В этом плане особенно важны основные проявления ладовой организации: разная ладовая окраска, разное качество «устойчивых» и «неустойчивых» звуков; осязаемая связь неустойчивых с разрешающими их (смежными с ними) устойчивыми звуками (ладовые интонации); наконец, относительная легкость или напряженность отдельных интервалов, характерных для данного лада.

Как же сказываются все эти проявления ладовой организации на мелодическом движении?

1. *Создание «ладовых упоров» мелодического движения.* Уже указывалось, что в мелодическом движении слух обычно без труда выделяет «мелодический упор» — тот звук, который является опорой всего мелодического рисунка: от него часто (однако не всегда) начинается мелодическое движение, к нему оно возвращается, иногда по несколько раз.

В условиях ладовой организации мелодический упор оказывается почти всегда одним из основных ладовых устоев.

Во многих песнях, как древних, так, особенно, созданных в последние столетия, во времена развитого гармонического языка и многоголосия, мелодическое движение опирается на основной тон тоники (первую ступень мажорной или минорной гаммы), являющийся гармонической опорой тонического трезвучия. Таким образом, понятие «тоники» гаммы — суммарно, включает в себя и понятие ладового устоя, и понятие мелодического упора.

В мелодиях народных песен, возникших вне влияния инструментальной гармонической музыки (большой частью старин-

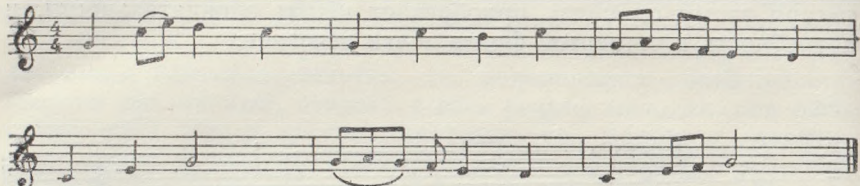


ных), мелодическим упором нередко является и другой ладовый устоя — квинтовый тон тоники:

37

Русская народная песня  
«Во горнице во светлице»

Умеренно



Здесь перед нами очевидный до мажор, с мелодическим упором в соль (так называемый миксолидийский лад).

Привычка современного слуха к напевам с мелодическим упором на основном тоне тоники приводит к тому, что такие мелодии кажутся нам порою «полуустойчивыми», не вполне прочно завершенными, как бы «повиснувшими в воздухе».

Наибольшая ладовая яркость основного и квинтового тонов тоники ведет иногда в мелодиях (большей частью также старинных) к возникновению двух мелодических упоров, из которых один может играть роль основного, другой — дополнительного (см. приведенную выше мелодию песни «Во горнице»). Дополнительный упор при этом часто используется в качестве опоры в восходящем или нисходящем движении\*.

Наконец, октавная периодичность ладовых функций ведет часто к удваиванию исходного упора октавой выше или ниже. Очень часто при этом октава от исходного упора оказывается кульминацией мелодии — верхней или нижней (см. прим. №№ 3, 9, 27а, 35 и др.).

Кульминация на расстоянии октавы от основного мелодического упора наиболее обычна и естественна, так как она является достижением устоя, напоминающего исходный, но уже «на новом уровне» (одно из проявлений «октавного эха»).

2. Роль устойчивых и неустойчивых звуков в мелодическом движении. Простейший вид использования разного качества ладово-организованных звуков в мелодическом движении — это динамизирование с их помощью мелодической линии на ее отдельных участках. Динамизация такая достигается, понятно, обильным использованием неустойчивых звуков, особенно же —

\* Привычка современного слуха к единству мелодического упора приводит порою к ладовому переосмыслению таких мелодий: в них появляются признаки модуляции — например, повышенная IV ступень.

резко неустойчивых, подчеркнутых акцентами, затянутых. И наоборот, преимущественное использование устойчивых звуков при прочих равных условиях сообщает мелодическому движению относительную легкость, ненапряженность, порою даже воздушность. Чтобы осознать это средство обогащения выразительности мелодического движения, достаточно сравнить движение по устойчивым звукам в мелодиях, лишенных остро-неустойчивых звуков, либо по фигурации устойчивого трезвучия (см. начало песен — №№ 10, 11, 13, припева «Песенки о капитане», № 57) с преимущественным или исключительным использованием неустоев в мелодическом движении (так, например, в мелодии «Вниз по матушке по Волге», № 38, начало предпоследнего такта; предпоследний такт мелодии № 41 и др.).

Острая напряженность хроматического движения или даже отдельных хроматических ходов зависит более всего именно от насыщенности такого движения неустойчивыми звуками.

3. *Ладовые интонации и мелодическое движение.* Об общем значении ладовых интонаций и их структурной роли в мелодии уже было сказано в предыдущем разделе. В мелодическом движении такие интонации также играют весьма заметную, а часто и очень важную роль. Ближайшие последствия «вплетения» устойчивых ладовых интонаций в мелодическую линию —

это:  
приостановка или даже полная остановка движения при ритмическом затягивании устоя;

«подталкивание» мелодического движения, даже изменение его направления (на «гребнях волн») — при относительно кратком устое;

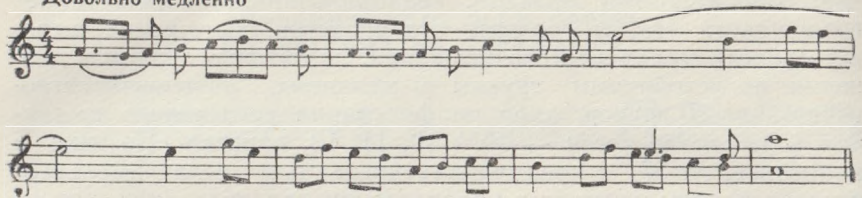
усиление, доведение до максимума напряженности мелодического движения при подходе его к кульминации — за счет резкого качественного различия обоих моментов интонации, резкости перехода от неустойчивости к устойчивости. Аналогично значение определенности направления разрешения (вверх или вниз) и успокоительного, завершающего характера момента разрешения — при ритмическом его затягивании.

Так, в примерах №№ 15, 18, 22, 56, 61 можно наблюдать использование подобных интонаций для четкого завершения мелодии в концовках; в вышеприведенной мелодии «Більше надії» (№ 3) — для увеличения напряжения перед кульминацией и подчеркивания этой кульминации (соль-диез<sup>2</sup>—ля<sup>2</sup>). В песне «Как по морю» (№ 33) интонация до<sup>2</sup>—си<sup>1</sup> способствует смене направления мелодического движения. В конце песни «Зажурился бурлачина» (№ 35) интонации си-бемоль—ля и ми—ре, с затянутыми иктами, останавливают спуск. Наконец, в мелодии «Вниз по матушке по Волге» интонации соль<sup>1</sup>—ля<sup>1</sup> и ре<sup>3</sup>—до<sup>2</sup> (в начале) явно подталкивают волнообразное движение, сообщают ему большую упругость — устоя здесь не затянуты!



Русская народная песня  
«Вниз по матушке по Волге»

Довольно медленно



Характерной особенностью устойчивых интонаций является то, что они позволяют завершать мелодии и нисходящим, и восходящим ходом. Поскольку в большинстве русских и украинских песен завершение мелодического движения достигается обычно нисходящим движением, спуском, — восходящие интонации в качестве концовочных становятся особенно заметными и позволяют оживить самое пассивное окончание активным «толчком» (см. №№ 21, 22, 56, 61, 63, 98).

В заключение отметим: чем более кратки звуки, объединенные общей направленностью мелодического движения, тем менее заметны ладовые интонации (и, как указывалось, тем ярче ощущается сама мелодическая линия, достигающая максимума отчетливости в быстрых инструментальных «пассажах»). Ладовые интонации становятся более заметными при относительной длительности обоих звуков, их составляющих, и остроте тяготений.

4. Роль интервалов в мелодическом движении исключительно велика; к тому же, как уже указывалось, выразительность интервалов многопланова. Рассмотрим здесь ту сторону выразительности интервалов, которая связана с их динамизмом и влияет в этом отношении на динамику развития мелодической линии.

Относительная широта интервала (пропорциональная числу полутонов, его составляющих) играет очевидную роль в мелодическом движении: интервалы разной величины образуют большие или меньшие «разрывы» мелодической линии — мелодические «скачки» или мелодические цезуры. Широта интервала сказывается, безусловно, и на трудности его воспроизведения голосом. Вместе с тем общеизвестно, что напряженность интервала зависит в основном от других факторов, а именно: от консонантности или диссонантности интервала и от устойчивости или неустойчивости звуков, его составляющих. Неустойчивость звуков интервала и диссонантность его значительно увеличивают напряженность; консонантность и устойчивость снимают ее, облегчают воспроизведение интервала голосом. В результате при увеличении «шага», объема интервалов на-

пряженность их изменяется крайне неравномерно. Общеизвестно, например, что чистая октава несравненно легче интонируется голосом, чем малая септима; последняя — легче, чем большая септима; чистая квинта интонируется легко, тогда как уменьшенная квинта (резко неустойчивая и слабо диссонансирующая) звучит особенно напряженно, интонируется с трудом и т. д.

Роль неустойчивости интервала легко проверить, сопоставив в ладовых условиях интонирование малой терции и равновеликой ей (в нашей темперации) увеличенной секунды: последняя звучит гораздо более напряженно — несомненно потому, что один или даже оба ее звука являются резко неустойчивыми, стремятся разрешиться в больший интервал (например, увеличенная секунда фа—соль-диез в ля-миноре разрешается в ми—ля).

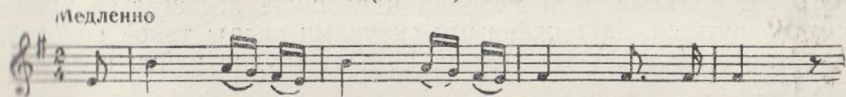
Характеризуя роль разных интервалов в динамике мелодического движения, следует прежде всего указать: использование легко интонируемых широких консонансов (чистой квинты, чистой октавы) «скрадывает», облегчает соответствующее продвижение мелодии — вверх или вниз. Подъем, осуществляемый таким интервалом, так легок, что почти не создает ощущения движения мелодической линии: как указывалось, оно ярче всего при «плотном», поступенном или даже хроматическом движении мелодии (гаммообразном).

Так, например, в начале общеизвестного похоронного марша «Вы жертвою пали» мы слышим только нисходящее движение мелодии, хотя последний звук фразы тот же, что и первый: подъем здесь легко «взят» устойчивой квинтой, а спуск дан гаммой:

и

«Вы жертвою пали»

(начало)



Умелое чередование легко интонируемых «скачков» с относительно более трудными этапами «сплошного» подъема или спуска — весьма широко и часто используется в мелодиях. Именно оно позволяет, при относительно узком диапазоне всей песенной мелодии (октава или немного более), создавать впечатление нарастающего волнами напряжения или такого же спада его, иногда почти непрерывного подъема или, наоборот, нисхождения мелодии, движения легкого или затрудненного — с «откатами», «взлетами» и т. п.

Рассмотрим на нескольких примерах соотношение интервальных «скачков» и «сплошного» мелодического движения.

В приведенной выше мелодии украинской песни «Зажурился бурлачина» (№ 35) можно с особой четкостью наблю-

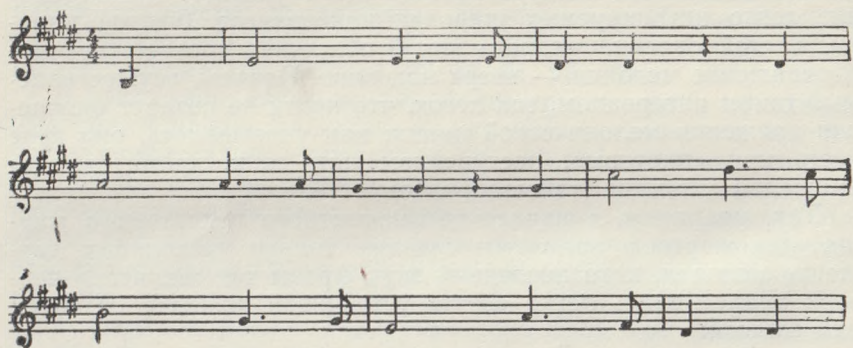


дать и напряженные широкие «скачки» вверх к резко неустойчивому звуку (относительно напряженными малыми секстами), и совершенно свободный взлет чистой октавой в кульминацию (такт 6-й). В результате этих «скачков» создается впечатление явного перевеса ниспадающего движения, наиболее отчетливого в заключительном спуске — почти ровной гаммой, едва оживленной легким откатом перед концом.

С мелодиями, подобными рассмотренной, достигающими своих кульминаций легким взлетом на консонирующий интервал, полезно сравнить противоположные, в которых подъем мелодического движения к вершине достигается напряженно, с трудом.

Прекрасный пример — мелодия песни «Заводы, вставайте» Г. Эйслера (ее начало):

40

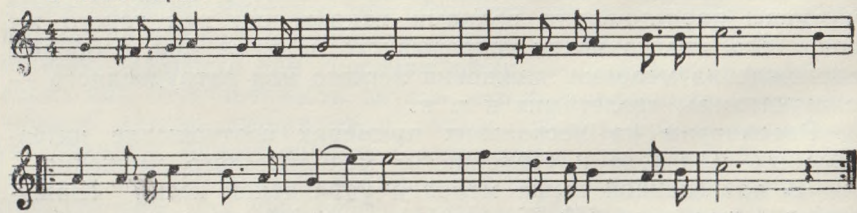


Легко обнаружить, что напряженно-волевой характер первого же подъема этой мелодии к вершине достигается тремя подчеркнутыми, напряженными скачками вверх: такой волевой, напряженный и стремительный подъем трудно найти в других песнях.

**Мелодический рисунок как целое.** Рассмотрим мелодический рисунок в весьма отчетливой по строению мелодии старой революционной песни «Смело, товарищи, в ногу»:

1.

В темпе марша



58

Сравнивая четыре музыкальные фразы, на которые расчленяется эта мелодия, нетрудно заметить, что развитие ее осуществлено в нескольких четких «волнах» мелодического движения. В первой фразе подъем еще отсутствует, мелодия только «утверждает» основной упор — соль (окружающими секундовыми интонациями). Последний звук фразы ми<sup>1</sup> даже ниже исходного; но, поскольку он приходится на слабую долю такта, впечатление спуска мелодии не создается, этот звук кажется лишь легким откатом (так называемое слабое окончание фразы). Вторая фраза, начавшись как и первая, продвигается уже вверх, к до<sup>2</sup> (основной ее упор). Слабое окончание на си<sup>1</sup> связывает ее плавным ходом с третьей фразой — последняя начинается выше и большим секстовым скачком достигает ми<sup>2</sup>, «утверждением» которого и заканчивается. Наконец, четвертая фраза первым же звуком своим дает неустойчивую кульминацию мелодии (фа<sup>2</sup>) — и сразу откатывается вниз, утвердившись в новом упоре до мажора — звуке до<sup>2</sup>.

Уже это простое описание позволяет почувствовать упругость мелодии и строгую закономерность мелодического движения во всех его деталях. Закономерность эта будет еще более наглядна, если мы сопоставим в схеме объем звуков каждой фразы:

41<sup>a</sup>

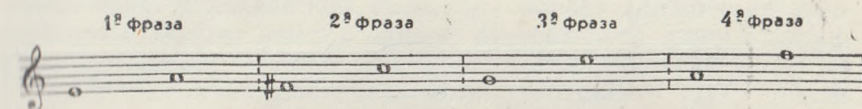


Схема указывает на строго закономерное, постепенное повышение звукового уровня каждой следующей фразы.

Рассмотренный мелодический рисунок, предельно четкий, дает возможность ясно ощутить важное значение мелодического движения в общем замысле мелодии, ее целостности, общей структуре.

На примере этой же мелодии, как и приведенной в начале мелодии украинской советской песни «Більше надії, брати!», можно со всей наглядностью ощутить роль мелодической кульминации — вершины мелодии. Достижение ее — это обычно переломный момент мелодии. Вся ее часть до кульминации — подготовительная фаза разворачивания, развития действия, легкого или напряженного, стремительного или медленного. Часть мелодии после кульминации — более или менее широкая концовка, фаза «затухания» процесса (чаще она играет роль слабого окончания мелодии, но иногда развита так, что превалирует своим значением над первой фазой мелодии).

59



Рассмотренное выше мелодическое движение характерно для мелодий целеустремленных. Кульминация в них играет роль заветной цели движения; напряженность, преодолевающая трудности движения к кульминации, свидетельствует о силе этой целеустремленности. Разумеется, в каждой художественной целеустремленной мелодии указанный принцип изложения воплощен по-своему, иначе чем в других. Отчетливость этого процесса также бывает крайне неравной: ряд деталей мелодии способен затемнить данный принцип развития, усложнить его, так что осознать все его этапы бывает порой нелегко.

Само собой разумеется, что целеустремленность движения (как и наличие кульминации) вовсе не обязательна в художественной мелодии, может отсутствовать в ней.

**Усложнение деталей мелодического движения.** В песенных мелодиях нетрудно обнаружить самые разнообразные виды усложнения мелодического рисунка — часто весьма простого в своей основе. Поэтому следует указать хотя бы на самые частые и явные из таких усложнений. (Об общем значении всяких усложнений, отступлений от основной схемы мы будем говорить ниже, в разделе «Живые и инертные силы мелодии».)

Рассмотрим сначала мелодическое движение весьма простой русской песни «Ванюша-ключник»:

#### 42 Русская народная песня «Ванюша-ключник»

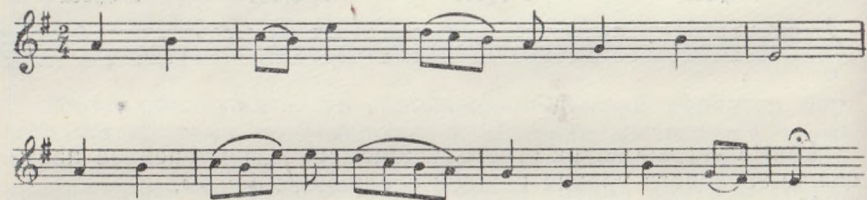


Схема мелодического движения здесь вполне очевидна и весьма проста: дважды повторенное симметричное движение от ля<sup>1</sup> к кульминации, ми<sup>2</sup>, с плавным гаммообразным откатом на октаву, к ми<sup>1</sup>.

Выясним роль имеющих здесь незначительных «осложнений» этой схемы. В первом же подъеме мелодии, в плавно восходящей гамме имеется небольшое отклонение вниз на секунду: в звук си<sup>1</sup> после до<sup>2</sup> («вместо» хода в ре<sup>2</sup>). Одновременно движение убыстряется: четверти сменяются восьмыми (начало 2-го такта). Нетрудно понять, что оба эти приема направлены к одной цели: энергично подчеркивают кульминацию мелодии — звук ми<sup>2</sup> (и ритмически, и интонационно — интервалом восходящей кварты си<sup>1</sup>—ми<sup>2</sup>). Проверить эту роль

данного отклонения — «заноса»\* весьма легко, заменив восьмые (до<sup>2</sup> и си<sup>1</sup>) четвертями или же звук си<sup>1</sup> звуком ре<sup>2</sup>. В обоих случаях акцент на звуке ми<sup>2</sup> ослабевает, а мелодия станет ровной и бесцветной. Аналогичный «занос» мы имеем и в конце спуска мелодии, в 4-м такте: вместо звука фа-диез<sup>1</sup> (который обеспечил бы непрерывный, ровный спуск к звуку ми<sup>1</sup>) в мелодии взят звук си<sup>1</sup>. Отклонение это имеет здесь и другой смысл, оно придает всей фразе (пять первых тактов) особую симметричность, «зеркальность»: вводит заключительный ход нисходящей квинты си<sup>1</sup>—ми<sup>1</sup>, являющийся явственным «отражением» кварты си<sup>1</sup>—ми<sup>2</sup>, которою закончился подъем (во 2-м такте).

Заменив это си (в 4-м такте) звуком фа-диез, мы ощутим полную завершенность всего построения, которая здесь преждевременна, так как мелодия дошла только до середины (в конце всей мелодии она завершается именно так — ходом соль—фа-диез—ми).

Легкие изгибы и ускорения мелодии, таким образом, в данном случае были явно необходимы, придавая ей черты жизненности. Факт этот отнюдь не единичен, он имеет общее значение и объясняет причину возникновения чрезвычайно сложных, подчас «узорных» по своему рисунку мелодий.

Помимо всевозможных «заносов», отклонений мелодии от ее «прямого пути» (гаммообразного), весьма часто (в песенных мелодиях в особенности) используется и другой способ усложнения мелодической схемы — *распев* ритмически подчеркнутых звуков: замена одного, относительно длительного и обычно ударного звука группой более коротких, распеваемых на один слог и включающих, помимо исходного звука, смежные по высоте.

Вот примеры таких распевов, весьма частых в мелодиях протяжных лирических и некоторых обрядовых песен:

#### 43 Русская народная песня «Не кукуй, кукушечка»

Медленно

\* Термин этот — «мелодический занос» — заимствован нами из работ Всеволодского-Гернгросса, который назвал так аналогичный изгиб речевой интонации.



Русская народная песня « Не было ветру »

Медленно

Не было ветру, не было ветру, вдруг на-  
вя-ну-ло, вдруг на-вя-ну-ло.

Русская народная песня  
« Ничто в полюшке не колышется »

Медленно

Ни-что в по-люш-ке  
не ко-лы-шет-ся,  
толь-ко гру-стный на-пев  
где-то слы-шит ся

В первом из этих примеров («Не кукуй, кукушечка») трудно заметить, что оба распева вуалируют довольно простую схему мелодического рисунка. Если «выключить» эти распевы, оставив от них только начальные звуки (см. квадратные скобки в примере), то симметричная схема мелодического рисунка станет вполне очевидной. Точно так же упрощается схема старинной свадебной песни «Не было ветру». Если заменить в ней распевные фигуры их начальными звуками, сохранив общую длительность каждого распева, то схема мелодического движения будет более отчетливой, а сама мелодия станет еще более архаичной:

Не было ветру, не было ветру, вдруг на-  
вя-ну-ло, вдруг на-вя-ну-ло.

В последнем примере — высокохудожественной лирической песне «Ничто в полюшке не колышется» — попытка убрать распевы обесмыслила бы мелодию; видимо, здесь распевы являются вполне органическими частями мелодии, созданной сразу в данном виде (чего нельзя сказать с уверенностью о предыдущей песне).

В тех случаях, когда звуки распевной фигуры не движутся в тесных пределах (постепенно), а образуют крупные интервалы, — распевы способны резко динамизировать мелодию (см., например, распев в мелодии примера № 138 в 7-м такте, на слог «на»).

Следует отметить, наконец, что между короткими распевами, например на два звука, и рассмотренными выше «заносами» провести пограничную черту весьма нелегко. Последовательный ряд таких мелких распевов часто является важным средством «расцветивания» мелодического движения, как это мы имеем, например, в начале второй фразы мелодии «Липынька» (см. прим. № 69).

Здесь три коротких распева шестнадцатыми (в начале 2-го такта) придают мелодической линии удивительную гибкость, упругость, оживленность.

**О роли мелодического движения в песнях разных эпох.** Рассмотренные нами выше основные закономерности мелодического движения продемонстрированы на мелосе песен, уже относительно высокоорганизованных. Было бы совершенно необоснованным отыскивать такие закономерности в мелодиях всех эпох. Учение об эволюции всех средств выразительности музыки еще не создано; пока что возможно высказать лишь самые общие соображения и предположения на этот счет.

Прежде всего есть основания полагать, что мелодическое движение было одним из древнейших элементов мелоса: оно известно ощущается уже в хроматическом (гλισсандирующем) завывании примитивнейших напевов, которое было кое-где записано исследователями. Этому, однако, можно противопоставить то обстоятельство, что известные нам древнейшие мелодии обычно весьма узки по своему диапазону, состоят из двух-трех звуков в диапазоне терции-кварты. Совершенно ясно, что мелодическому движению почти невозможно «развернуться»



в таком диапазоне; оно требует и большего диапазона, и большего числа звуков.

Наиболее древние из известных нам записей европейских мелодий (со времени развития нотописания, около тысячи лет тому назад) свидетельствуют уже об осознании и использовании прямолинейного мелодического движения — гаммообразного; и там оно уже перемежается относительно широкими интервалами-скачками.

В старинных по происхождению песнях достаточно широкого диапазона можно часто (а в песнях некоторых народностей — почти постоянно) наблюдать развитие одностороннего мелодического движения, а именно нисходящего. Мелодия этих песен, словно «крик души», начинается с одного из самых высоких звуков, который в других случаях мы называем кульминационным, — в этих песнях он не играет такой роли. Затем этот относительно напряженный «крик» постепенно замирает, мелодия спускается все ниже, словно затухает (иногда в течение нескольких этапов) и заканчивается самым низким звуком; достижение его — свидетельство завершенности мелодии (подлинной кульминации в таких мелодиях, естественно, нет).

45

### Башкирская песня «Ильяс»

(сборник «Башкирские народные песни», 1954)

Певуче  $\text{♩} = 69$



Ряд мелодий, имеющих такое, сплошь ниспадающее развитие, обладает несомненным динамизмом, но динамизм этот проявляется уже не столько в мелодическом движении, сколько в иных средствах выразительности (ладовых, ритмических и др.) и имеет иной колорит.

Умение обрисовать мелодическим движением разные фазы развития и угасания жизненных, психических процессов — в особенности их целеустремленность — это, видимо, достижение последних веков. Целеустремленность мелоса была мало свойственна относительно статичным формам древних мелодий.

Привычка современных слушателей к мелодиям ярко динамическим, часто целенаправленным вызывает и определен-

ное отношение их к мелодиям, созданным народами в прошлые века: «топтанье на месте» мелодического движения, его статичность, отсутствие в нем целеустремленности кажутся ныне устарелостью, статикой. Такова, например, следующая русская народная мелодия:

46

### Русская народная песня «Уж как по морю»

Не очень скоро



Разумеется, что динамизация мелоса никак не уничтожила погребности в статичных мелодиях; иногда статика даже необходима по жанровым признакам (так, например, колыбельные напевы никогда, конечно, не станут динамичными или целеустремленными). К статике влечет и определенный круг переживаний, запечатляемых в музыке (созерцательность, успокоенность, подавленность, грусть и т. п.); статика эта часто оттеняет по контрасту переходы к динамизированным частям мелодии.

Очень отчетливо различие между мелодическим движением в крестьянских напевах и в относительно новых по происхождению городских, гораздо более быстрых, стремительных, четких. Здесь, конечно, сказываются и различия быта (а следовательно, и психики), породившего эти песни: с одной стороны, неторопливого, неизменного по формам крестьянского, с другой — энергичного, напряженного ритма жизни горожан. Премущественное внимание к узорчатому мелодическому движению осознавалось и самими крестьянскими певцами. Е. Линева удалось записать от них (в начале этого века) удивительно тонкое и глубокое определение: «Старинная песня как река льется, с извилинами и загонами, а новая — как чугушка бежит»\*. Эта замечательная формула в первую очередь относится к мелодическому движению напевов — спокойно-узорчато-му в протяжных крестьянских песнях, быстрому и четкому — в городских.

Как покажет дальнейшее изложение, изречение это имеет, возможно, и более глубокий смысл.

\* См. «Великорусские песни в народной гармонизации», вып. I, 1904.



**Основные закономерности.** Уже в предыдущих разделах мы касались явлений, связанных с разной длительностью отдельных звуков мелодии, фактически — с их ритмом. Постараемся теперь подойти к этим явлениям более систематично. Прежде всего обратим внимание на основную — элементарную закономерность, связанную с ритмом звучаний. Чем более долг, затянута звук (по сравнению со смежными), тем более он привлекает к себе внимание (кажется более важным, «весомым») и приостанавливает движение мелодии (разумеется, что обе особенности относительно долгих звуков взаимно связаны). Прямое следствие второй закономерности то, что относительно долгие звуки создают цезуры — делят всю мелодию на части. С другой стороны, долгие звуки служат и связности звуков мелодии, так как относительно короткие звуки, предшествующие долгому, как бы «тяготеют» к нему, «втягиваются в его орбиту». Относительно короткие звуки, естественно, отступают в мелодии на второй план: краткость «скрадывает» интервалы между ними, их ладовые функции — интонационные связи, и наоборот: интервалы и ладовые интонации осознаются более отчетливо, если звуки, их составляющие, достаточно долги или хотя бы не слишком коротки.

Все эти явления общеизвестны, так что приводить примеры излишне. Полезно все же внимательно вслушаться в приведенные выше мелодии именно с данной точки зрения: оценивая значение каждого более затянутого звука в выразительности мелодии (или, наоборот, более короткого). Целесообразно даже сравнить впечатление от простой диатонической гаммы, исполняемой с разной быстротой, с остановками на отдельных звуках.

**Метр и темп.** Явление метра (периодической пульсации «сильных долей»), виды разных метров относительно подробно описаны и систематизированы уже в элементарной теории музыки. Сейчас нас интересует выразительное значение метра и его связь с другими элементами мелодии.

Выразительность метра мелодии нельзя понять, не учтя абсолютной скорости данной пульсации, то есть ее темпа. Более частая пульсация (в более быстром темпе), естественно, кажется нам выражением учащенного ритма жизни — более стремительного, лихорадочного, а порою поверхностного; более медленный темп — относительно спокойного, глубокого, а иногда слабого, замирающего\*.

Именно поэтому переход от относительно долгих звуков мелодии к более коротким (то есть к выписанному ускорению темпа) воспринимается обычно как увеличение динамизма зву-

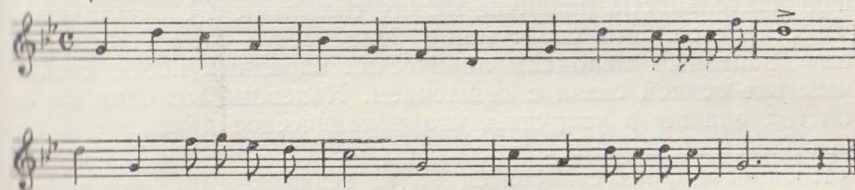
\* «Нормой», очевидно, является пульсация, приближающаяся к обычному темпу пульса здорового, спокойного человека: 60—80 ударов в минуту.

чания. Явление это отчасти похоже на замену устойчивых звуков неустойчивыми. Так, например, в мелодии «Песни о тачанке» К. Листова группа коротких звуков, восьмых, следующая после ряда четвертей, воспринимается как «ритмическая неустойчивость», «разрешающаяся» в долгие ноты (целую или половинные), восстанавливающие вновь спокойное движение и даже уравнивающие «сжимание» мелодии в группе восьмых\*.

17

К. Листов «Песни о тачанке»

Стремительно



Сопоставление коротких и долгих звуков находит многообразное выражение и применение в разных ритмах — «ритмических фигурах».

**Метр и ритм.** Взаимоотношения метра и ритма, как легко понять, весьма многообразны; прежде всего следует отметить: четкость размера (метра), то есть четкость периодической пульсации в песне, в огромной степени зависит от «параллелизма» ритма и метра. Параллелизм этот — в подчеркивании сильных долей такта (метрических акцентов) более длительными звуками. При наличии сопровождения самая плавная, ровная мелодия может быть четко «метрирована» мерными акцентами аккомпанемента, но в песенной мелодии без сопровождения четкость метра достигается главным образом указанным параллелизмом метра и ритма. Четкая метрическая пульсация свойственна, как известно, более всего песням, так или иначе связанным с периодичными движениями, «моторным жанрам»: старым рабочим песням (сопровождавшим ритмичные движения работающих), колыбельным, маршевым, плясовым, в значительной мере и игровым.

Помимо «моторных жанров», подчеркивание метра ритмом можно найти и в ряде песен лирического, даже эпического склада. Четкий метр старинных эпических песен или даже протяжных (например, таких, как «Песня о татарском полоне» — см. прим. № 137, или «Уж ты поле мое» — прим. № 80) можно объяснить тем, что в далеком прошлом роль моторных жанров

\* Для уяснения роли более дробных звуков и «уравнивающих» их долгих полезно исполнить соответствующие места мелодии более крупными длительностями (в данном случае — четвертями).



была, видимо, весьма значительна\*, и это отражалось в той или иной мере на всех типах песен. Четкая метричность многих современных лирических песен, в том числе советских («Летят перелетные птицы» — пример № 158), чаще всего вызывается влиянием танцевальных жанров (в особенности вальса), реже — маршевых.

Обратное явление — слабой метричности напева, доходящей до полной утраты чувства метрической пульсации, — зависит и от нечетко выраженной периодичности ритмических фигур, и от того, что метрические акценты не подкрепляются ритмикой: на сильных долях такта мы находим звуки небольшой длительности, различие между сильными и слабыми долями стирается. Это свойственно более всего относительно новым, напевным мелодиям лирических народных песен, созданным вне всякой связи с движением. Напевные мелодии нередко так плавны и узорчаты, что мелодическое движение в них выступает на первый план, а метрическая схема и даже расчлененность фраз становятся почти незаметными.

Влияние распевного стиля лирических песен было весьма значительным; видимо, оно сказывалось и на более старых, четко метричных песнях: сильные доли в них становились «распетыми», очертания построений — расплывчатыми.

Следует отметить при этом: хотя распевный лирический стиль породил чудесные образцы мелодики, но связанная с ним привычка к распеванию мелодий приводила, видимо, и к отрицательным результатам. Распевание песен, созданных с четко пульсирующим размером, стирало их грани, даже обесцвечивало мелодии (явление это можно наблюдать на некоторых современных записях старинных по происхождению русских мелодий).

И наоборот, когда музыканты, воспитанные на метрически четких «квадратных» мелодиях профессиональной музыки, впервые стали записывать широко распевные, прихотливые по своему ритму и метру народные лирические песни (начало таких записей относится к XVIII веку), они невольно искажали напевы: схематизировали их, «втискивали» мелодии в рамки четкого, однообразного метра и ритма; так же схематизировался порою и лад песни.

Говоря о неощутимости метра в напевных лирических мелодиях, надо иметь в виду, что и в них все же можно обнаружить «мелкую пульсацию», и всякое нарушение ее становится сразу заметным. Так, например, в приведенной выше мелодии песни «Из-за леса, леса темного» (№ 4) размер — метр ее  $\frac{3}{4}$  условен: пульсации этого размера не заметно. Однако и здесь, как и всюду, где имеется подряд несколько ритмически мелких звуков, например восьмых, можно заметить, что они

\* А ритм мелодии был более близок к ритму речи.

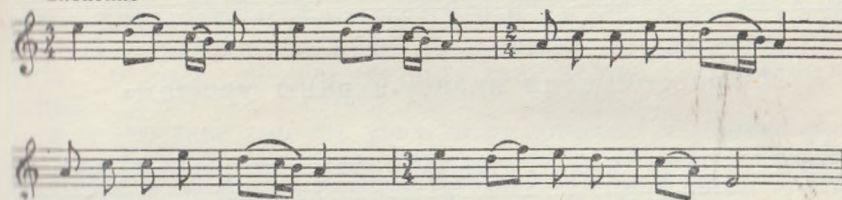
группируются попарно, и первая в паре всегда более подчеркнута — акцентирована. Основной метр «малого масштаба» здесь, следовательно, не  $\frac{3}{4}$ , а —  $\frac{2}{8}$  (с частым слиянием смежных долей). В реальности таких мелких ударений можно убедиться и по распределению акцентов в тексте: там, где слогу соответствует мелкая доля — восьмая, ударение текста, как правило, приходится на первый звук в каждой паре восьмых, а неударный слог — на второй звук.

Наиболее заметна такая мелкая пульсация — такой «микрометр», разумеется, в относительно медленных мелодиях\*.

Именно потому, что в напевных мелодиях сохраняется мелкая дробная пульсация, мы и не замечаем порою отмеченной в нотном тексте «смены размера», как, например, в следующей мелодии:

#### 48 Украинская народная песня «А вже весна»

Спокойно



В мелодиях, подобных данной, перемена размера указывает не на действительную смену периодичности акцентов, но на неравную длину смежных построений; метр в них — легкий, дробный и почти незаметный — фактически не изменяется (таким образом, к сменам размера, указанным в записях народных песен, следует относиться весьма осторожно, критически).

**Роль двудольности и трехдольности метра.** Как известно, при всем разнообразии размеров, встречающихся в музыке, в частности в народном мелосе, основными, наиболее распространенными, а поэтому самыми важными при изучении роли метра являются двудольные и трехдольные. «Моторные жанры» в подавляющем большинстве случаев связаны именно с этими двумя группами метров. Стихия двудольности — маршевые песни, многие рабочие, большинство танцев («барыня», гопак, полька,

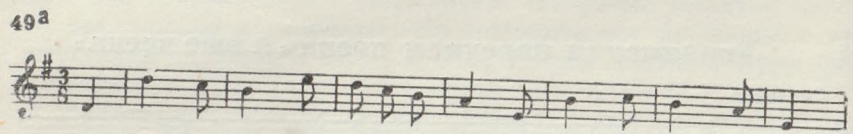
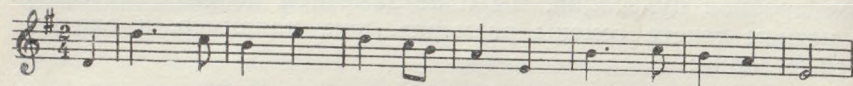
\* Такая мелкая двудольная пульсация (которая обусловила, вероятно, сам принцип деления звуков в музыке на две равные части:  $\underline{\underline{J}} = \underline{\underline{J}} + \underline{\underline{J}}$ ;  $\underline{\underline{J}} = \underline{\underline{J}} + \underline{\underline{J}}$  и т. д.) отражает двудольность основных физиологических процессов: и дыхание, и биение сердца, и ходьба — двудольны. Акцент на первой доле («пассивный ритм») более легок, экономен, требует меньше усилий; наоборот, акцент на второй доле более напряжен, требует большего усилия и впечатлевает в соотношении звуков такое усилие («активный ритм»  $\underline{\underline{J}} | \underline{\underline{J}}$ ).



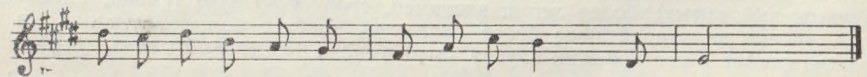
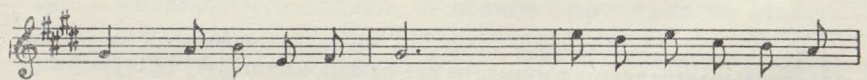
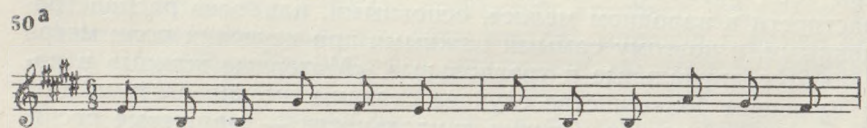
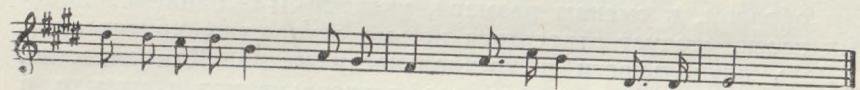
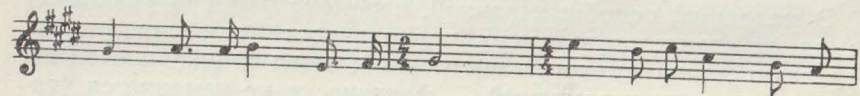
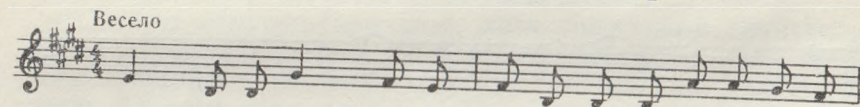
краковяк и др.); стихия трехдольности — преимущественно танцевальность (вальс, мазурка и пр.).

Принято считать, что двудольные метры (размеры) более четки, порой даже угловаты; трехдольные — более закруглены, плавны. Очень часто определение это оказывается верным. Попробуем, например, «перевести» две мелодии с отчетливо выраженным двудольным метром — в трехдольный (запев песни «Первая Конная» А. Давиденко и «Песню пионер-охраны урожая» М. Красева):

49 А. Давиденко «Первая конная» (начало)



50 М. Красев «Песня пионер-охраны урожая»



Изменение размера дает, таким образом, отчетливое представление о его роли в выразительности мелодии. Обе мелодии стали, действительно, более плавными, закругленными; но саму эту плавность, закругленность отнюдь нельзя признать абсолютным достоинством. Мелодия Красева не ухудшилась от перевода в трехдольный размер, а, пожалуй, даже выиграла; зато мелодия «Первой Конной» Давиденко явно проиграла: стала «легковесней», потеряла свою широту, привольную напевность. Вальсообразная закругленность ей не свойственна.

Само собою разумеется, что трехдольность далеко не всегда связана с танцевальностью. Достаточно напомнить, что трехдольны мелодии народных русских песен «Уж ты поле мое» (№ 80) и «Татарский полон» (№ 137). В основе их лежит четкая метроритмическая фигура  $\text{♪♪♪}$  (вмещающая три четверти, откуда и идет трехдольность); вместе с тем обе мелодии отнюдь не танцевальны.

Здесь же надо сказать, что тактовое обозначение размера (двудольного или трехдольного) отнюдь не означает обязательной моторности мелодии и часто только указывает на объем фраз: состоят они из четного или кратного трем числа долей.

В заключение отметим, что в четко моторных мелодиях иногда используется временное «выключение» размера или хотя бы ослабление «метричности» (четкости), чтобы потом с подчеркнутой силой возвратиться к ней (явление это наиболее заметно в относительно крупных песнях, произведениях).

Отступление от принятой нормы (в данном случае — четкого размера) ощущается при этом как метрическая «неустойчивость», а возвращение к исходной схеме — как «восстановление нормы», как бы «возвращение в тонику».

Разновидностью этого приема можно признать довольно частое в народных песнях (и некоторых массовых) последование: плавного запева (сольного) и гораздо более четкого метрически хорového припева, завершающего всю песню.

Ту же роль может играть и введение добавочных акцентов — синкоп, словно пытающихся «перетянуть», сдвинуть «нормальные» ударения; и здесь возвращение к мерной «походке» после синкопированных «хроманий» ощущается как возвращение к норме.

**Метроритмика в моторных жанрах.** В любой мелодии моторного характера можно обнаружить четкую ритмическую фигуру, то есть определенную последовательность нескольких длительностей, неуклонно повторяющуюся, хотя высота звуков, составляющих эту фигуру, может непрерывно видоизменяться. Так, например, в мелодии песни «Летят перелетные птицы» повторяется фигура  $\text{♪♪|♪}$ ; в мелодии песни «Уж ты, поле мое» —  $\text{♪♪♪}$ ; в мелодии многих маршей —  $\text{♪.♪♪}$  и т. д.



Повторность таких фигур придает явственное сходство разным частям мелодии: она легко и отчетливо воспринимается нашим слухом. Нередко такая повторяющаяся фигура служит характерным отличием, приметой того или иного жанра, например марша или определенного танца. Следует поэтому разобраться внимательнее в строении и этих «фигур» и в том, какова их роль в общей выразительности мелодии.

**Основные ритмы.** В каждой ритмической фигуре можно заметить прежде всего центральный звук, наиболее долгий, а поэтому обычно, при согласовании метра и ритма, привлекающий на себя наибольший акцент. Это так называемый ритмический *икт*. В фигуре  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  — это заключительная четверть, в фигуре  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  — заключительная половинная нота и т. д.

Часть стопы, предшествующая икту, называется обычно *предъиктом*, следующая после икта — *слабым окончанием*. Довольно большое число встречающихся ритмических фигур удобнее всего делить по местоположению в них ритмического икта: *активными* будем называть ритмы с иктом в конце (без слабого окончания), а *пассивными* — с иктом в начале (без предъикта). Все приведенные выше фигуры — это, следовательно, разные типы активных ритмов. Иначе их называют иногда ямбическими, по имени самой простой и весьма распространенной фигуры этого типа —  $\text{♩} \text{♩}$  или  $\text{♩} \text{♩}$  — ямба. Пассивные ритмы (например,  $\text{♩} \text{♩}$  или  $\text{♩} \text{♩}$  и др.) называют иногда хореическими, по имени простейшего из них — хорей (или трохея):  $\text{♩} \text{♩}$  или  $\text{♩} \text{♩}$  \*.

Ударения («метрические акценты») приходятся, естественно, чаще всего на более долгие звуки — ритмические икты. На фоне этой нормы слухом весьма резко выделяются всевозможные сдвиги, синкопы — «отклонения от нормы», — наиболее легко осуществимые в многоголосии.

Выше мы указывали, что более мелкие длительности естественно тяготеют «вперед» — к относительно крупному по длительности звуку. Именно поэтому все активные ритмы более «естественны», более распространены, чем пассивные, которые для своего существования требуют особых средств — тесной связи, слияния ритмического икта со слабым окончанием.

Как видно из приведенного перечня, у простейших основных активных ритмов нет слабых окончаний, у пассивных, наобо-

рот, нет предъиктов. И только в некоторых имеется и предъикт, и слабое окончание — например, в таких:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (амфибрахий),  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (пеон 2-й) и др. Характерной особенностью активных ритмов является то, что они создают после себя четкую цезуру; они, следовательно, *резко отмечают конец построения*. Пассивные ритмы, наоборот, *резко выделяют начало построения* (иктом), но завершение его в этих случаях не так определено, имеет мягкую, плавную концовку. Отсутствие предъикта лишает пассивные ритмы момента развития, устремленности, сообщает им черты статичности.

В построении (а следовательно, в выразительности) ритмов имеют значение:

- 1) общее количество единиц измерения — «долей» в данной фигуре;
- 2) относительная длительность предъикта и икта;
- 3) число звуков предъикта — его раздробленность.

*Количество долей* в общей фигуре определяет собою метр (размер) произведения.

При этом, естественно, общее равенство предъикта и икта (или отношение их 1:3) дает *двудольные размеры*:  $\text{♩} \text{♩}$ ;  $\text{♩} \text{♩}$ ; или  $\text{♩} \text{♩}$ ;  $\text{♩} \text{♩}$  (ямб, хорей);  $\text{♩} \text{♩}$ ;  $\text{♩} \text{♩}$ ;  $\text{♩} \text{♩}$  (анapest, амфибрахий, дактиль).

При соотношении предъикта и икта, равном 1:2, получаются *трехдольные размеры*:  $\text{♩} \text{♩}$ ;  $\text{♩} \text{♩}$  (ямб, хорей);  $\text{♩} \text{♩}$ ;  $\text{♩} \text{♩}$ ;  $\text{♩} \text{♩}$  (дактиль, anapest, амфибрахий).

Относительная длительность предъикта и икта определяет собой не только размер, но и степень активности, устремленности ритма. Чем короче (относительно) икт, тем резче обрывается активная стопа (ритмическая фигура); и наоборот: затянутый икт смягчает ее окончание почти так, как если бы оно было слабым. Поэтому ритм:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  резче, чем  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , который сходен с таким:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ; еще более устремленным будет ритм  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  — и т. д.

Равенство предъикта и икта создает уравновешенность стопы; уравновешенной и в то же время активной стопой признается теоретиками (в частности, Л. А. Мазелем) anapest:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , очень частый в моторно-песенных мелодиях.

Наконец, раздробленность предъикта (число звуков в нем) со своей стороны также содействует активизации стопы: ритм  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , естественно, более динамичен, чем  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ .

Иначе говоря, чем больше звуков в предъикте, устремленных к икту, тем более резкий акцент падает на икт и тем стремительней, активней данный ритм.

Сила акцента на икте зависит, видимо, и от относительной краткости звуков, непосредственно предшествующих икту; на этом основано употребление активных пунктированных ритмов:

\* Названия основных, простейших ритмов («стоп») заимствованы из древнегреческой теории стихосложения: ямб  $\text{♩} \text{♩}$  (или  $\text{♩} \text{♩}$ ); хорей (или трохей)  $\text{♩} \text{♩}$  (или  $\text{♩} \text{♩}$ ); anapest  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (или  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ); дактиль  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (или  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ); амфибрахий  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (или  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ). Кроме этих двух- и трехсложных стоп, существуют и более сложные, например четыре разновидности пеонов (из четырех слогов)  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (пеон 1-й),  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (пеон 2-й) и т. д.



♩. ♪. ♪. или ♩. ♪. ♪. и т. д., очень распространенных в маршевых напевах (см. примеры №№ 3, 22, 41, 53, 74). Более редко «двойное пунктирование»: ♩. ♪. ♪.

Следует отметить, что введение дополнительных ритмических акцентов в пунктированных предъиктах, как, например, ♩. ♪. ♪. и ♩. ♪. ♪. ♪. ♪., приводит к двойным последствиям. С одной стороны, такие «дополнительные» икты ведут к более частой, отчетливой пульсации, более живому, «моторному» тону мелодии. С другой — каждый такой мелкий икт как бы оттягивает часть ударения на себя, ослабляет основной икт.

Уже отмечалось, что «пассивные» ритмические фигуры (со слабым окончанием) образуются в мелодии не так естественно, как «активные»: относительно мелкие длительности «тяготеют» вперед, к последующему звуку. Тем не менее такие «пассивные» фигуры со слабыми окончаниями в мелодиях отнюдь не редкость. Присматриваясь к таким фигурам (например, в мелодиях №№ 141, 145, 158, 163), нетрудно заметить, что возникновение слабого окончания, то есть связь его с *предшествующим* иктом, может быть обусловленной самыми разными причинами. В числе их — и тождество звуков икта и слабого окончания, их одинаковое ладовое качество, наличие паузы или явной цезуры после слабого окончания и т. п.

Сама четкость ритмических фигур вызывается прежде всего их *повторением* (в моторных жанрах). В напевных мелодиях грани между ними часто неощутимы и сами они условны.

**Ритм и мелодическое движение.** Как указывалось вначале, чем более коротки отдельные звуки мелодии и равны по длительности, тем более рельефно, отчетливо мелодическое движение. С одной стороны, резкие ритмические акценты приостанавливают мелодическое движение, дробят его на части, а следовательно, в той или иной мере препятствуют напевности мелодий. С другой — ритм очевидным образом способствует пластичности, выразительности мелодического движения: его ускорениям и замедлениям, придающим жизненность мелодической линии. Наконец, все упоры мелодического рисунка, кульминации его подчеркиваются опять-таки ритмически (см. примеры №№ 3, 9, 27а, 35, 36 и др.).

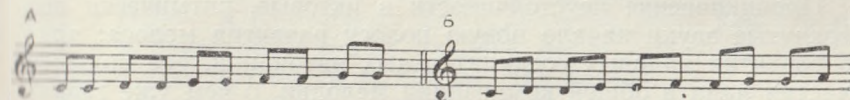
Ритмически подчеркнутые звуки мелодии (звуки «первого плана») образуют иногда мелодическую волну, как бы «скелет» всей мелодии. В этом также сказывается взаимодействие разных элементов мелодии. Более полное и конкретное понимание всех этих связей достигается при учете ладовых соотношений.

**Метроритм и лад.** Как уже говорилось в разделе «лад», резко неустойчивые звуки, проникая постепенно в мелодии, появлялись там прежде всего на слабых долях такта в предъиктах. Устоями же оказывались, в первую очередь, ритмически затянутае звуки. С самой начальной стадии развития ла-

дового изложения ладовые интонации стали подчеркивать активные стопы ямбического типа. Так возник распространеннейший прием параллелизма ритма и лада: устойчивые интонации в активном ритме. В народных мелодиях нередко можно заметить при этом, что самый яркий неустой (вводный тон) как бы «приберегается» к концу и берется только раз, чтобы с особой силой подчеркнуть сугубо активной интонацией концовку мелодии (см. примеры №№ 13, 18, 61, 85, 98, 156).

Общее соотношение метроритмических стоп, ладовых интонаций и мелодического движения можно с большой наглядностью наблюдать на следующих схемах мелодического движения (гаммообразного подъема)\*.

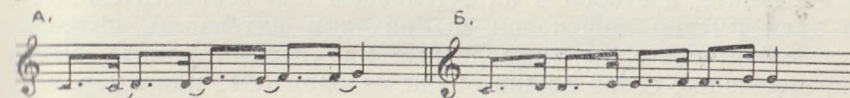
51



В обеих схемах мелкие цезуры делят звукоряд на пары звуков, но секундовые подъемы находятся в первой схеме — *между* парами, во второй — *внутри* каждой пары. Более явственны цезуры поэтому в первой схеме (А). Во второй схеме (Б) каждая пара звуков более тесно связана с соседними тождеством соприкасающихся краев: каждый последний звук предыдущей пары — тот же, что и первый звук последующей пары.

Каково соотношение звуков данных схем при равной их длительности. Но изменим ритм каждой пары, сделаем его пунктированным. Что произойдет при этом?

52



В обеих схемах краткая шестнадцатая будет тяготеть к последующему звуку: таким образом, пунктированный ритм свяжет двузвучия — цезуры между ними вообще исчезнут, сместятся.

Наиболее динамизированным, напряженным при этом окажется движение в схеме А<sub>1</sub>, так как ритмическая стопа будет в то же время поступательным ходом (как бы толчком) на се-

\* Схемы предложены Л. Мазелем («О мелодии», М., 1952, стр. 159).



кунду вверх: здесь наблюдается *параллелизм активной ритмической стопы и восходящей интонации*. В схеме Б<sub>1</sub> такого параллелизма нет. Пунктирный ритм подчеркивает здесь тот же звук: мелодическое движение менее динамично, зато каждая ступень энергично «утверждается» повторением ее в активном ритме (таким образом, резко подчеркнут «момент утверждения»).

Активный ритм сверх того устанавливает свою связь построений. В схеме А<sub>1</sub> ладовые интонации крепко «спаяны» (тождеством смежных краев); в схеме Б<sub>1</sub> они более отъединены друг от друга.

На примерах этих схем можно оценить значение ритма в мелодическом движении. Ритм, «параллельный» ладовым интонациям, усиливает мелодическое движение.

Проникновение неустойчивости в иктовые, ритмически подчеркнутые звуки начало новую полосу развития мелоса: ярко развития ладовых соединительных интонаций, все большего участия лада в общей композиции мелодии, о чем уже говорилось частично в разделе «лад». К этому вопросу мы вернемся и в следующем разделе книги, посвященном изучению мелодии как художественного целого.

**Метроритм и ладовая интервалика.** Мы уже указывали на многостороннюю выразительность интервалов, которую определяет и объем («шаг») каждого интервала, и ладовое качество составляющих его звуков, и, наконец, направленность его движения (вверх или вниз).

Участие метроритма в выразительности интервалов определяется прежде всего расположением интервала в отношении предъикта и икта ритмической фигуры и остротой метроритмических ударений, падающих на оба звука интервала.

По отношению к ритмическому икту следует выделить *активное положение интервала*, когда первый звук его находится в предъикте, а второй в икте (главном или вспомогательном). В этом именно положении мы находим интервалы, подчеркнутые композитором (выделенные на «первый план»), часто определяющие собой общий облик мелодии (см., например, восходящие кварты во множестве «подъемных» песен, гимнов, маршей, квинту похоронного марша, малую сексту песни Эйслера «Заводы, вставайте» и др.).

В *пассивном положении интервала* оба звука его приходятся по одну сторону тактовой черты — в предъикте или в икте со слабым окончанием. В этом случае интервал выделяется гораздо слабее. Вероятно по этой причине яркие интервальные ходы чаще используются (в песенных напевах) именно в «активном положении»; в пассивном положении мы находим чаще интервалы, более легкие для исполнения либо по мелодическому положению, либо по гармоническому качеству — консонансы.

При особом подчеркивании (разными способами — метрически, ритмически, ладовыми интонациями, наконец, двухголосием) одного или тем более обоих звуков интервала можно говорить о *нажм*е на него.

Подобно повторению отдельных звуков, «нажим» на интервал исползуется обычно для всемерного подчеркивания данного приема, «напористость», даже навязчивость которого способна дойти до степени патетики.

**Метроритм и расчлененность мелодии, ее структура.** Четкая повторность какой-либо метроритмической фигуры, объединяя группу звуков (короткую или даже довольно длинную), вместе с тем явственно расчленяет мелодию на части — именно потому, что мы ощущаем повторность данного построения.

Повторность эта может быть выражена в самых разных степенях. Иногда она еле заметна, когда ритмическая фигура весьма велика и повторяется всего два—три раза, как это мы видели в приведенной выше мелодии песни «Из-за леса, леса темного» (см. пример № 4, каждые три такта).


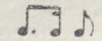
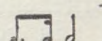
На противоположном полюсе стоит многократное (порой более десятка раз) повторение небольшой, резко очерченной ритмической фигуры, как в следующей мелодии:

#### Д Покрасс «Марш железнодорожников»

В темпе марша

The image shows a musical score for a march. It consists of six staves of music written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'В темпе марша' (In the tempo of a march). The music features a strong, repetitive rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a march. The melody is built on a series of intervals that are emphasized by the rhythmic accompaniment.



Здесь основная ритмическая фигура  повторяется в точности 17 раз, да еще несколько раз в легко распознаваемых вариантах (  ;  ).

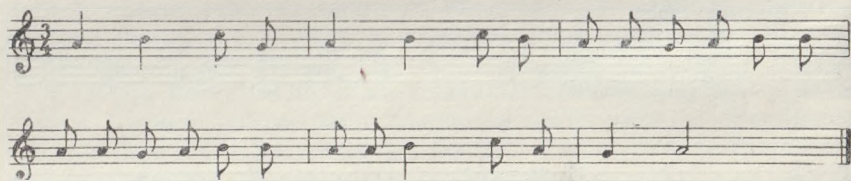
Такая крайняя метроритмическая монотонность, подчиненность единой схеме, разумеется, обедняет мелодию, придает ей черты унылой механичности\*.

Роль метроритма не ограничивается участием в *расчленении* мелодии: в равной мере метроритм и *объединяет* отдельные фразы.

Простейший из способов ритмического объединения звуков мелодии (сплачивания их в одно целое) основан на той закономерности, которая была отмечена в начале данного раздела: переход к более раздробленным, кратким звукам воспринимается как своего рода ритмическая неустойчивость, напряженность, «разрешающаяся» в более затянутые звуки. Так, в следующей мелодии:

#### 4 Украинская народная песня «А вже весна»

Умеренно



— в начале имеется несколько четвертей, далее идут сплошь восьмые, а в конце вновь появляются четверти и, наконец, — половинная нота. Так просто достигается ритмическое объединение звуков этой мелодии. В мелодии «Песни о тачанче» (№ 47) ритм играет ту же роль, но не в масштабе всей мелодии, а ее части — половине запева (и припева).

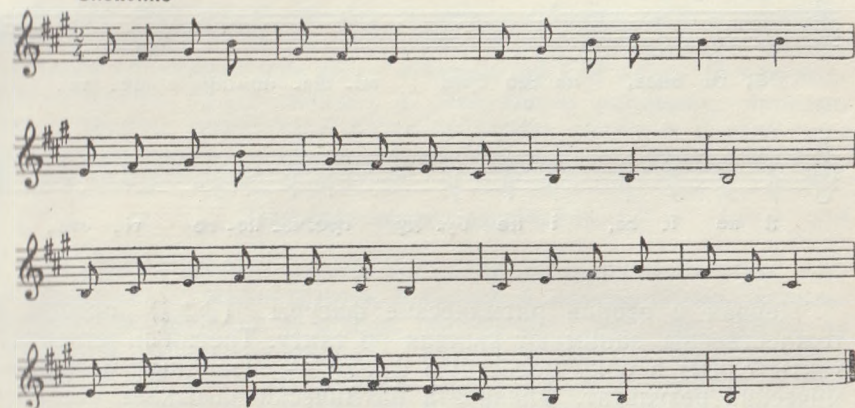
Более отчетливый способ объединения фраз с участием метроритма — это так называемое *метроритмическое сопоставление с результатом*\*\*.

Сущность его в том, что более крупная музыкальная фраза по своему объему, а часто и по ритмическому изложению как бы суммирует, резюмирует две предыдущие фразы. Например, в следующей мелодии:

\* К явлению этому мы вернемся в разделе «Живые и инертные силы в мелодии; о схематизации ее».

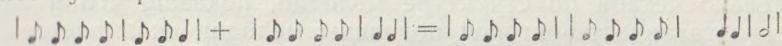
\*\* Понятие и название введены Б. Яворским.

Спокойно



Каждая половина мелодии\* — это с метроритмической стороны «сопоставление с результатом» (2 такта + 2 такта = 4 такта). Целостность последней фразы (4 такта) достигается крайне просто — отсутствием ритмического икта в середине ее, благодаря чему два первых такта становятся расширенным предиктом. Соответственно затянут и икт (нижнее си) со слабым окончанием — также на двутакт.

Таким образом, метроритм каждой половины мелодии дает такое суммирование:



Само собой разумеется, что результативный, итоговый характер последней фразы почти никогда не достигается только ее объемом, метроритмическим положением.

И в данном примере результативность последней, четырехтактовой фразы в каждой половине мелодии достигается также характером мелодического движения: крупная «волна» осуществляет полный «раскат» (недостигнутый в первых фразах) в октавном диапазоне — от кульминации своей (си<sup>1</sup>) до ее октавного эха (си). Общность «результативной» фразы с начальными очевидна из того, что она начинается так же, как и первая фраза, но доводит «волну» до конца, до октавного эха. Вторая половина мелодии повторяет две первые фразы квартой ниже, но результативная фраза остается прежней.

Принцип ритмического «сопоставления с результатом» проводится иногда и в более сжатых масштабах. Пример такой дает следующая мелодия, в которой осуществлено «двойное сопоставление с результатом»:

\* Запись Е. К. Синельниковой.



Оживленно

Ой, ти знав, на що брав мі. ща. ноч-ку в міс. та.  
Я не і. ла, і не бу. ду гре. ча. но- го ті. ста.

Первая и вторая ритмические фигуры (♩♩♩) просты и тождественны, занимают каждая по такту. Третий и четвертый такты слиты в одну целостную фразу — очевидный метроритмический результат. Фраза эта ритмически замыкает две предыдущие со вдвое более долгим предъиктом и иктом (♩♩♩♩♩), оканчивается она, однако, неустойчиво (фа-диез—ре в соль миноре). В свою очередь, последующие четыре такта (5-й—8-й) слиты аналогичным образом в одну ритмическую фигуру, вдвое более длинную, чем предыдущая (♩♩♩♩♩♩♩♩). Фраза эта звучит как метроритмический результат, уравновешивающий все предыдущие. На этот раз она и разрешает неустойчивый звук фа-диез (соединительной интонацией фа-диез—соль), устойчиво завершая всю мелодию.

В последующих разделах мы еще вернемся к этой исключительно четкой по структуре мелодии, показав, что и здесь «результативность» второй половины мелодии сказывается не только в ее ритме, но и в других элементах. Кроме того, строение этой мелодии полностью гармонирует со структурой песенной строфы (см. во II ч.). Такие же метроритмические «сопоставления с результатом» нетрудно обнаружить и в некоторых современных песнях: так построен, например, припев «Песенки о капитане» (на словах «Капитан, капитан, подтянитесь! Только смелым покоряются моря!»):

## 57 И. Дунаевский «Песенка о капитане»

(припев)

Здесь также имеется двойное метроритмическое «сопоставление с результатом». В первой части мелодии: ♩♩♩♩♩♩♩♩ = ♩♩♩♩♩♩♩♩. Вся же вторая ее половина составляет метроритмический результат, уравновешивающий все предыдущие фразы. (Общая протяженность ее — 8 четвертей.) И здесь (о чем подробно также будет сказано в следующем разделе), помимо ритма фразы, результативность отражена также в других элементах мелодии.

## Заключительные замечания

Помимо рассмотренного принципа метроритмического «сопоставления с результатом», имеются и другие формы использования метроритма в общем построении мелодии. Одна из наиболее распространенных — варьирование той же фигуры, в большей или меньшей степени. Все эти формы участия метроритма в структуре мелодии мы будем рассматривать в разделе, специально посвященном описанию целостного анализа мелодий; выше мы уже видели, что метроритмика так тесно связана с другими элементами, что изучать ее отдельно от них не всегда целесообразно.

Оценивая песни одного жанра или одной национальности, можно установить, что богатство метроритмики выявляется двояко. Во-первых, в количестве, разнообразии и сложности используемых в данной музыке метров, ритмических фигур, в их различных соотношениях. Это своего рода «автономная» метроритмика; она может быть весьма сложной, разнообразной и при невысоком общем уровне развития музыки: примеры дает ударная музыка некоторых народностей, в которой используются весьма прихотливые сочетания метров и ритмов («полиритмия»).

Иной вид использования метроритма проявляется в развертывании целостных музыкальных образов. Не представляя интереса «сама по себе» (как автономная схема), метрика и ритмика порою оказываются во всех своих деталях подчиненными общей цели: достижению яркого, многогранного художественного музыкального образа. Выявление такого рода метрической и ритмической чуткости возможно, естественно, только при общем анализе музыкальных произведений. Поэтому весь данный раздел, как и предыдущие, может быть завершен, раскрыт, уточнен при изучении мелодии как художественного целого.

**Понятие о песенном ритме.** Помимо метроритма, образуемого всеми звуками отдельных построений мелодии, их соотношениями, во всех песнях можно ощутить *песенный ритм: соотношение длительностей, приходящихся на отдельные слоги текста*. В большинстве песен, особенно в плавных, протяженных, на отдельные слоги текста приходится иногда по два, три и более звуков. Так, например, в русской лирической песне



«Калинушка с малинушкой» в первой строфе, состоящей из 31 слога (длительность которых и определяет песенный ритм), 12 слогов «распето» — на каждый из них приходится от двух до шести разных звуков:

Русская народная песня  
«Калинушка с малинушкой»

Спокойно

Ка-ли-нуш-ка с ма-ли-нуш-кой, ла-  
-зо-ре-вый цвет. Ла-  
-зо-ре-вый цвет, ве-  
-се-ла-я бе-се-душ-  
-ка, где ми-лень-кий пьет.

Значение распевания некоторых слогов понять нетрудно: каждый слог такой как бы связывает, слигивывает звуки, приходящиеся на его долю. Ритм песни поэтому определяется прежде всего относительной длительностью отдельных слогов. На фоне распетых слогов нераспеты выделяются очень четко. Отдельный слог, на который приходится один звук, подчеркивает мелкие цезуры, отделяющие его от смежных звуков. Кроме того, распетые слоги выделяют интервалы между начальными звуками соседних слогов: это еще один способ подчеркивания скрытых интервалов. Звуки, приходящиеся на один распетый слог, кажутся как бы растянутыми фиоритурами голоса; обилие таких фиоритур, понятно, сообщает мелодии плавность, напевность. В сказанном легко убедиться, подставив под каждый звук распетой мелодии по слогу текста. Вот песня М. Коваля «За морями, за горами»:

Темп походного марша

1. За мо-ря-ми, за го-ра-ми, э-э-э-эх,  
2. Вид-но, брат-цы, сно-ва бить-ся, э-э-э-эх,  
в даль-ней сто-ро-не тру-бы пе-сню  
как в двад-ца-тый год, на со-вет-ски-  
за-иг-ра-ли, пе-сню о вой-не.  
е гра-ни-цы ге-не-рал и-дет!

Подставив здесь под каждый звук в распетых фигурах по слогу (для чего необходимо, конечно, увеличить число слов в строфе), мы получим, к примеру, такую песню:

За мо-ря-ми, да за го-ра-ми, в дальней старонке разгорелся бой,  
Тру-бы звонко песню за-иг-ра-ли, песню о войне бы-лой!

Теперь песенный ритм сравнялся с ритмом мелодии, и вся она, потеряв свою распевность, стала четкой, почти стаккатной.

Пример этот разъясняет роль распевания слогов в общем характере песни. Помимо плавности, напевности, в ряде случаев можно заметить, что распетость отдельных слогов выделяет в песне какую-то простую, четкую периодичность, хотя бы ритм мелодии был весьма узорчатым, изменчивым в отдельных фразах. Дело в том, что песенный ритм, как правило, гораздо более прост и постоянен в разных фразах, чем ритм самой мелодии.

Песенный ритм мы очень явственно слышим, он кажется как бы прочным костяком, основой, на которой мелодия расшивает

\* В. А. Цуккерман предложил вместо термина «песенный ритм» термин «мелодико-текстовый», но ведь мелодия с текстом — это и есть песня. Поэтому определение «песенный ритм» представляется нам более лаконичным и простым.



прихотливые узоры. Так, в следующей украинской народной песне:

61 Украинская народная песня  
« Чорна галка »

Неторопливо.



песенный ритм обеих ее половин почти одинаков и прост —

1-я половина:

2-я половина:

Ритм же мелодии различен в обеих ее половинах и более сложен —

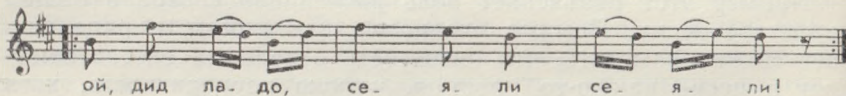
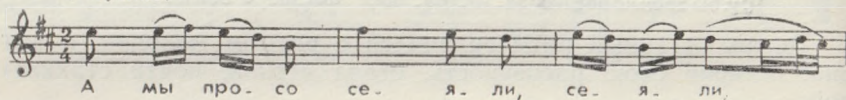
1-я половина:

2-я половина:

Еще более отчетливо можно наблюдать то же явление в следующей русской песне:

62 Русская народная песня  
« А мы просо сеяли »

Умеренно.

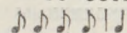


Здесь за разнообразным и довольно сложным местами ритмом мелодии отчетливо вырисовываются простые и неизменные во всех фразах контуры песенного ритма.

1. Ритм мелодии:

2. Ритм песни:

— то есть точно повторенная четыре раза простая фигура



Именно ровный, простой песенный ритм сохраняет здесь четкость размера, плавность движения, невзирая на прихотливый, узорчатый ритм мелодии. Здесь особенно явно заметно, что распевные фигуры мелодии — это своеобразные, широкие мелизмы, рулады, за которыми «прощупывается» исходный «ритмический костяк» — песенный ритм.

**Соотношение песенного ритма и ритма мелодии.** Взаимоотношение песенного и мелодического ритма неодинаково в песнях разного рода — у разных народностей, в разных жанрах, в разные эпохи. Сравнивая, например, разные жанры русских и украинских песен, можно заметить, что в самых старинных жанрах — обрядовых, древних исторических песнях (типа песни «Про татарский полон») распетость минимальная. Песни такие приближаются к типу «речитативных»: в речитативе, близком к разговорной речи, распетость, как известно, почти отсутствует.

Небольшую распетость (большой частью по два звука на слог) можно обнаружить в хороводных, игровых песнях, уже довольно плавных, часто лирических по содержанию. А наиболее распевны, как известно, протяжные, «проголосные» песни, лирические по содержанию, неторопливые по характеру, насыщенные яркими «всплесками» чувства (более «молодой» песенный жанр).

В самых новых песенных жанрах профессиональной музыки — в современных массовых песнях — распетость вновь уменьшается. Это связано, видимо, и с новым методом создания песен — на готовые тексты, и с общим характером новых песен. Для них типично более сжатое, стремительно развивающееся содержание, как и меньшее количество строк, нежели в неторопливых крестьянских песнях. Во многих современных массовых песнях ритм мелодии и песенный почти совпадают (например, в таких, как «Песня о Родине» Дунаевского, его же «Каховка», «Песенка о ветре», «Заводы, вставайте» Эйслера и многих других).

Из сказанного было бы ошибочным делать вывод, что распевные фигуры песенного ритма — нечто устарелое, несвойственное современному динамичному ритму жизни. И в современных песнях, особенно лирических, встречается немало распевных фигур (в особенности у композиторов, творчество которых крепко связано с народной песенностью). Напевность ценна не тем только, что придает народный колорит песне, но и тем, что создает новые средства выражения (например, подчеркивает некоторые скрытые интервалы), «два плана» ритмического изложения (мелодический ритм на фоне песенного). Отдельные места мелодий часто требуют плавного исполнения, которое было бы невозможно при тождестве мелодического и песенного ритма — при отсутствии распевных фигур. Места такие (особенно в припевах, восклицаниях) имеются



не только в лирических песнях, но и в песнях других жанров, например маршевых.

Сказанное о положительных качествах распевов не исключает того, что в ряде новых песен распевные места оказываются иногда случайными и неоправданными: возникли они потому, что композитор оказался связанным слишком короткой (по сравнению с мелодией) строфой. Вместо того чтобы дополнить ее, расширить и сохранить четкость «подачи» текста, он пошел по линии наименьшего сопротивления, растягивая без нужды один слог на несколько звуков. Разумеется, такие приемы только портят песню.

## II. МЕЛОДИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ

### ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ МЕЛОДИИ

**Вводные замечания.** В предыдущих разделах было уже показано, что каждый элемент мелодии (мелодическое движение, лад, метроритм) может быть использован и постоянно используется в построении отдельных частей мелодии или всей ее в целом. Иначе и точнее это можно выразить так: *все элементы мелодии (средства ее выражения) имеют формообразующее значение*, участвуют в изложении ее формы. Но что такое форма мелодии? Как во всех произведениях искусства любого рода, форма мелодии — это результат закономерной связи ее отдельных частей, объединенных в одно художественное целое.

Форма мелодии (как и всякого музыкального произведения) не является чем-то автономным: она — звуковое выражение логически завершенной музыкальной мысли. Целостность, закономерность построения, своеобразие формы мелодии — это результат соответствующих качеств самой музыкальной мысли, мелодии. Поясним сказанное. Завершенность, единство формы мы отчетливо ощущаем и во всяком художественном рассказе, стихотворении, пьесе. В них нам относительно легко проследить, чем обусловлена целостность их формы: тем, что мысль, сюжет, образы в них развернуты полностью, приведены к своему логическому завершению — концу. Разворачивается, например, в пьесе сложная интрига: мы неотступно следим за судьбой героев пьесы, за развитием действия. Когда сюжет полностью развернулся, судьба всех действующих лиц определилась, — идея автора раскрыта, наступает естественный конец пьесы.

Точно так же, слушая музыкальное произведение, в частности мелодию, мы ощущаем закономерное развитие музыкаль-



ной мысли — от ее начала и до конца, когда она полностью обрисовалась, «исчерпала себя».

Последовательное развитие действия, мысли, приводящее от начала («завязки» действия) к логическому концу, — общий признак всех произведений временных искусств: поэтических, музыкальных, драматических, танцевальных. Каждое художественное произведение всегда ощутимо расчленяется на ряд отдельных частей, логически связанных друг с другом, как необходимых звеньев всего целого. Каждая часть во временных искусствах является отдельным этапом развития всего произведения, обладающим большей или меньшей самостоятельностью. В поэзии такими частями являются, например, строфы, более мелкими — стихи; в пьесе — отдельные акты, действия, более мелкими — «куски»\*, или, по внешнему делению, — «явления».

Всякое музыкальное произведение также расчленено на части. В мелодиях естественные части ее, этапы развития музыкальной мысли называются *музыкальными фразами*.

Сопоставляя отдельные музыкальные фразы мелодии (то есть выявляя их соотношение), мы постепенно постигаем ее форму. Иначе говоря: осознать форму мелодии — это значит охватить всю структурную логику музыкальной мысли, выявить, на какие этапы она расчленена, каков характер (выразительность) каждой части и в каком соотношении (логическом, эмоциональном) находятся эти части, понять, чем достигнуто единство всей мысли, ее связность, ее законченность.

Систематическое изучение формы и в то же время содержания мелодии естественно распадается на ряд последовательных стадий. Прежде всего приходится разрешать простейшую предварительную задачу: устанавливать границы отдельных музыкальных фраз — *цезуры* между ними, степень «глубины» этих *разделов-цезур*.

В предыдущем изложении уже говорилось о разных факторах, ведущих к возникновению цезур между музыкальными фразами и более дробными частями мелодии; в образовании их принимают участие и мелодический рисунок, и лад, и метроритм. Цезуры достигаются, например, и резкими разрывами мелодической линии (*мелодические цезуры*), и разрешением неустойчивого звука (*ладовые цезуры*), и относительной затяжкой звука (*ритмические цезуры*). Наоборот, непрерывность, плавность мелодического движения, ощущение неразрешенности неустойчивого звука, равенство звуков по их длительности — все эти факторы обуславливают непрерывность течения мелодии.

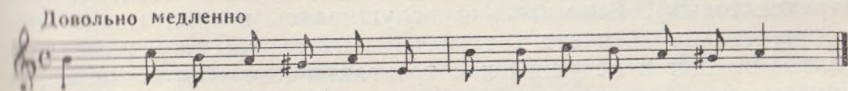
Из сказанного ясно, что совпадение цезур разного вида (например, мелодической и ладовой) подчеркивает раздел, углуб-

ляет общую цезуру. Наоборот, их несовпадение ведет к менее глубоким общим цезурам и к ощущению явственной связи между построениями, разделенными только частично (например, только мелодической цезурой или только ритмической).

На основании этих данных можно устанавливать относительную «глубину» цезур-граней между частями мелодии и в известной степени — связь этих частей (следует сразу отметить, что здесь мы имеем дело с относительно внешними связями частей).

Так, в следующей, элементарно простой и короткой украинской мелодии:

Украинская народная песня  
«Ой, диво, чи не диво»

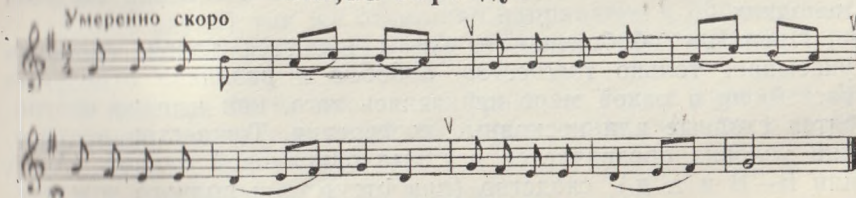


— нетрудно установить две фразы; цезура между ними (совпадающая здесь с тактовой чертой) — двойная: и мелодическая, и ладовая. В то же время ритмическая цезура между фразами отсутствует — непрерывный бег восьмых явно содействует связи между фразами, непрерывности течения мелодии. Заключительная цезура более глубока и отчетлива: здесь она и ладовая (соль-диез разрешается в ля), и ритмическая (четверть после ряда восьмых).

Вслушиваясь в эту же мелодию, можно установить еще одно, более глубокое основание для указанного разделения ее на две части. Нетрудно заметить, что обе эти фразы чрезвычайно схожи друг с другом: отличаются они только ритмом начал и концовками. Именно это сходство фраз обуславливает их самостоятельность, то есть определяет раздел между ними — *цезуру структурную*. С другой стороны, сходство фраз указывает нам, что обе они не чужды, а родственны друг другу. Связь между ними и завершение мелодии после второй фразы достигнуты, как мы указали, несколькими внешними приемами (ритмическими).

Более сложные соотношения частей можно обнаружить в следующей русской мелодии:

Русская народная песня  
«Ай, на горе дуб»



\* По терминологии К. С. Станиславского.



Первые две фразы ее (по два такта каждая) разделяются только структурными цезурами: полное сходство этих фраз отделяет их друг от друга; ритмически они не прерываются, а в ладовом смысле даже крепко «сбиты» друг с другом ладовой интонацией (ля—соль). Та же интонационная связь скрепляет и вторую фразу с третьей — совсем иной по характеру. Третья фраза почти в точности повторяется в четвертой, но в отличие от предыдущих эти фразы разделены резкой цезурой, ритмической и интервальной. Последняя фраза еще более резко «концовочна», чем третья: две устойчивые четверти заменены одной половинной нотой.

Следующая стадия осознания структуры данной мелодии — выяснение того, в каком соотношении находятся два первых ее построения (по два такта каждое) и два последующих (трехтактовых). Внимательно вслушиваясь в них, можно обнаружить, что хотя эти трехтакты и непохожи на первые двухтакты, но они и нечужды им: трехтакты как бы «отвечают» двухтактам, противопоставляются им. И именно поэтому вся мелодия в целом имеет характер уравновешенный, законченный (подробнее о такого рода «противостоящих» соотношениях мы будем говорить далее).

Осознать расчлененность мелодии на отдельные части, их общее соотношение, обуславливающее единство целого, — значит познать общую конструкцию мелодии, ее общую схему. В познании мелодии это является лишь первым этапом. Вторым этапом (без которого первый почти обесценивается) будет осознание ее индивидуальной формы, для чего необходимо выяснение роли всех, даже самых незначительных ее деталей.

И только выявление индивидуальной формы мелодии позволяет дать ей эстетическую оценку: охарактеризовать ее выразительность, содержательность, художественность, жанровую природу, национальный колорит и т. п.

**Структурные схемы мелодии, их элементы.** Сопоставление отдельных частей разных мелодий показывает, что по структуре своей многие из них весьма сходны, в особенности, если сравнивать мелодии, созданные в одинаковых условиях, например одной национальности и одного жанра. Общие схемы, указывающие соотношение отдельных частей мелодии, могут быть более или менее обобщенными. Чем более обобщенной схемой мы ограничимся, тем большее число мелодий она сможет охватить, но тем меньше сведений сообщит она об этих мелодиях.

Пределом обобщенности схемы является такая, которая указывает только *тождество, подобие и различие* отдельных частей, ни в какой мере не касаясь того, как именно соотносятся сходные или несходные построения. Тождество построений условно обозначается в схеме одинаковой буквой (А—А или В—В и т. д.), сходство (при отсутствии полного тождества)

на) — повторением той же буквы со значком-указателем (например, А—А<sup>1</sup>); различие построений обозначается разными буквами (например, А—В, В—С и т. д.).

При таком обозначении схема приведенной выше двухфразной украинской мелодии (№ 63) будет А—А<sup>1</sup> (фраза и ее повторение в чуть измененном виде). Схема следующей мелодии (№ 64): А—А, В—В<sup>1</sup> (фраза, ее повторение, потом иная фраза и ее почти точное повторение).

По таким предельно обобщенным схемам можно судить только о подобиях и контрастах в музыкальном произведении, зато некоторые из таких обобщенных схем охватывают огромное число сходных произведений. Так, например, приведенная выше схема русской мелодии А—А, В—В<sup>1</sup> (схема такая называется у нас «парой периодичностей»\*) — обычная для очень многих, старинных по происхождению народных русских мелодий (преимущественно игровых, хороводных, обрядовых).

**Элементарные логические соотношения частей мелодии; понятие о «зерне» мелодии, его развитии.** Почти всякая мелодия, развиваясь, в основе своего строения имеет фразу или даже часть фразы — короткую попевку; условимся называть ее «зерном» мелодии, из которого она как бы вырастает в дальнейшем. Обычно это, конечно, *первая* фраза или ее часть. Общее содержание (и форма) мелодии определяется и характером самого «зерна» и тем, в каком направлении, по какому принципу оно развито.

Сопоставляя исходное «зерно» мелодии с последующими построениями, можно наметить несколько основных типов их взаимоотношений. Рассмотрим их.

**Варьирование.** Вероятно, наиболее частый в народных мелодиях (так же как и в современных массовых песнях) путь развития «зерна» мелодии — его варьирование, то есть повторение в более или менее измененном виде. Сравнительно редко изменения эти случайны и безразличны для развития мелодии. В большинстве случаев, наоборот, даже мелкие видоизменения оказываются неслучайными и отчетливо связаны с развитием мелодии: они вносят новое в повторяемое зерно, служат планомерному развитию музыкальной мысли. Так, например, вновь возвращаясь к исходной мелодии этого раздела (№ 63), можно констатировать, что одна деталь, отличающая вторую фразу от первой (дробление первого звука), способствует связности обеих фраз, а второе отличие (затяжка последнего звука) так же отчетливо направлено к общему завершению мелодии, придает этой вариации концовочный характер.

В примере № 64 последняя фраза — также вариация предыдущей; отсутствие в ней раздробленного звука, то есть сла-

\* Термин предложен В. А. Цуккерманом.



бого окончания, придает этой фразе завершенность, законченность.

Изменения, вносимые в зерно мелодии при его варьировании, могут быть весьма разнообразны по своему значению: начиная с самых легких, едва заметных — и до таких основательных, при которых почти исчезает сходство с исходным «зерном».

Вполне понятно, что варьирование той же попевки, фразы может видоизменять ее выразительность в самых разных, порой совсем неожиданных направлениях. Не пытаясь охватить или перечислить такие возможности варьирования, рассмотрим здесь вариации лишь с одной точки зрения: усиления или ослабления динамизма исходной фразы (разумеется, такое «вычленение» динамизма вполне условно: каждая вариация видоизменяет выразительность исходного зерна одновременно в разных отношениях).

По этому критерию можно выделить две группы вариаций:

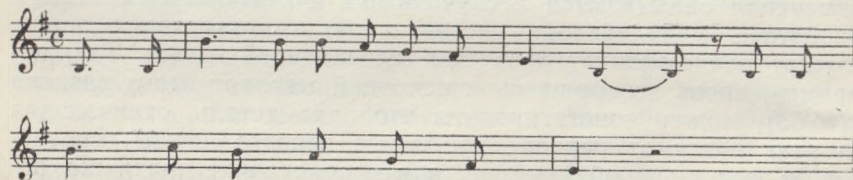
1) Усиливающие динамику, напряженность исходной фразы, попевки.

2) Ослабляющие динамизм «зерна», придающие ему более статический, успокоенный вид.

Вариации первого рода наиболее часты, разнообразны. Имея в виду народные песни и современные массовые, следует назвать некоторые приемы «динамизирующего» варьирования.

а) Более энергичный (чем в «зерне») упор на неустойчивых звуках, затяжка их, акцентирование, включение новых неустоев, замена менее ярких более яркими и т. п. Иногда даже однократное введение нового неустойчивого звука уже явственно динамизирует всю фразу. Так, в начале запева «Песни о Родине» Дунаевского во вторую фразу введен только один новый звук:

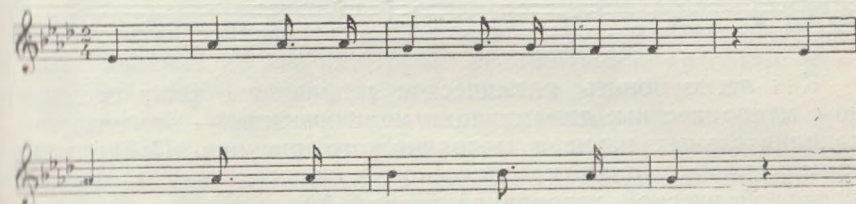
65 И. Дунаевский «Песня о Родине»  
(запев, начало).



Си<sup>1</sup> заменено здесь звуком до<sup>2</sup>. Замена, казалось бы, совсем незначительная, и тем не менее она явственно динамизирует вторую фразу — этому содействует, конечно, вершинное положение данного звука во фразе.

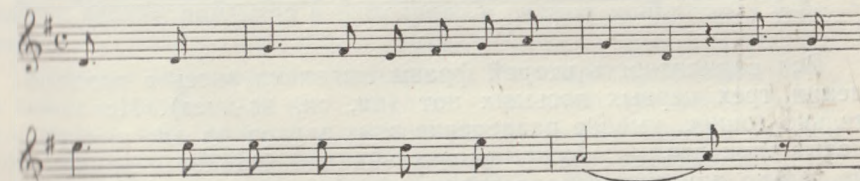
Фраза эта дает нам вариацию, динамизированную в минимальной степени: пример медленного развития музыкальной мысли. При более энергичном варьировании можно найти бо-

лее резкое подчеркивание неустойчивых звуков, введение новых неустоев. Это нередко сопровождается и значительным изменением мелодической линии. Такова, например, вторая фраза песни Ф. Сабо «Мы помним степные походы», вводящая новый неустой, отсутствовавший в исходной фразе (си-бемоль) и заканчивающаяся иначе — на неустое соль:



Во многих случаях варьирование постепенно уводит от исходного «зерна»; встречается и *стремительное варьирование*, когда уже вторая фраза так разнообразно и интенсивно видоизменяет первую, что только по отдельным чертам (например, по метроритму) можно ощутить вариационное происхождение второй фразы. Образцом может служить начало припева той же «Песни о Родине» Дунаевского:

67 И. Дунаевский «Песня о Родине»  
(припев, начало)



Метроритм второй фразы здесь тот же, что и в первой: сходен и общий рисунок их мелодического движения — начальный скачок вверх, заключительный откат. По этим признакам, однако, только и можно установить вариационное происхождение второй фразы — так много в ней нового (более динамических черт) по сравнению с первой фразой: размах начального скачка, общий подъем регистра, резко неустойчивое завершение.

В мелодиях такое стремительное варьирование демонстрирует быстроту развития музыкальной мысли.

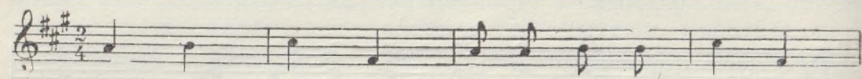
б) Метроритмическое варьирование. Если во многих случаях неизменность метроритма служит основой, позволяющей



развернуть варьирование интервальное, ладовое, мелодическое, то иногда варьирование основывается, наоборот, на изменениях метроритма. И здесь даже дробление двух-трех звуков может создать известную динамизацию «зерна», отчетливо изменяя его выразительность.

Примером такого, чисто ритмического варьирования может быть начало следующей мелодии:

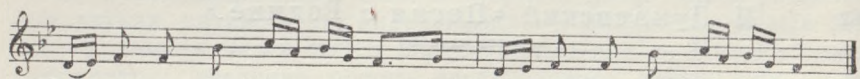
68



Как легко понять, ритмическое дробление обычно соединено с мелодическим: динамизация мелодическая — это введение дополнительных извивов мелодического рисунка. Прекрасный пример такого *ритмомелодического* варьирования — начало известной русской хороводной песни «Ай во поле липынька»:

69

Русская народная песня  
«Ай во поле липынька»



Вся вариантность второй фразы выявлена здесь в раздроблении трех первых восьмых нот (ля, си, до-диез). Исключительно тонкое, умелое разделение этих звуков на две шестнадцатые каждого — с сохранением вначале исходного звука — не только динамизировало вторую фразу (по сравнению с первой), но придало ей чарующий характер грациозности, легкости.

Более резкие изменения длительности отдельных звуков и целых попевок могут повести и к общему изменению продолжительности варьированной фразы — расширению ее, удлинению (см. казахскую мелодию — пример № 9, третью фразу ее), так и, наоборот, к сокращению, укорачиванию. *Укорачивание* такое создает впечатление незаконченности построения, что служит стимулом дальнейшего развития музыкальной мысли. Образцами такого сокращения музыкальной мысли могут служить: казахская мелодия (№ 9), вторая фраза ее; вторая фраза запева «Песни о Родине» Дунаевского (№ 65), в конце которой снято слабое окончание после последнего икта (си);

94

мелодия народной русской песни «Как по морю» (№ 5) — также во второй фразе: здесь вместо последней половинной взята четверть, и вся третья фраза в результате как бы налагается на вторую; этим подчеркивается их слитность, непрерывность.

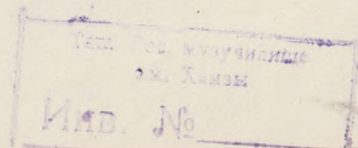
в) Вариантность мелодического движения. В приведенных выше примерах можно было заметить, что ритмическое варьирование сопровождается обычно и мелодическим. Рассматривая варьирование мелодического движения как отдельную проблему (временно «вычлняя» его из других элементов мелодии) можно разделить разнообразнейшие виды мелодического варьирования на две категории: усложняющие исходный мелодический узор и, наоборот, упрощающие его.

*Усложнение* мелодического узора всевозможными добавочными «зигзагами», «извилинами» до известной степени аналогично (по производимому впечатлению) и часто совпадает с ритмическим дроблением звуков или даже с заменой устойчивых звуков неустойчивыми. Иначе говоря, усложнение мелодического движения повышает напряженность музыкальной фразы, активизирует ее. Приведенный выше пример второй фразы «Липыньки» имеет именно такое значение. Вместе с тем усложнение, «запутывание» мелодического узора ведет к тому, что *ослабляется или даже теряется ощущение его направленности* — вверх или вниз. Это означает, что дополнительные «извивы» мелодической линии тормозят, замедляют развитие общей схемы мелодического движения, либо его устремленность к вершине — кульминации, либо окончательный спуск вниз. Итоговое значение всех усложнений мелодического движения, таким образом, весьма различно и изменчиво в разных конкретных условиях.

*Упрощение* исходного мелодического узора приближает его, в той или иной мере, к «пределу» — ровному гаммообразному движению или даже к неподвижности — повторению звуков той же высоты. Простейший пример такого упрощения — в восходящей гамме второй фразы песни Дунаевского «Марш веселых ребят» (на словах «Она скучать не дает никогда» или «Она, как друг, и зовет и ведет»). Упрощение мелодического движения в возвратном, нисходящем движении к исходному звуку (мелодическому упору) встречается очень часто в заключительных фразах мелодий. Во всех случаях такое упрощение мелодического движения проясняет его направленность — ускоряет развитие общей схемы мелодического движения, развертывание всей мелодии. В известной мере это аналогично, в особенности в нисходящем движении, насыщению мелодии устойчивыми звуками, приближающими конец ее, завершение выраженного в ней процесса.

К мелодическому варьированию (одновременно и ладовому) следует отнести и изменение объема скачков в мелодиче-

95





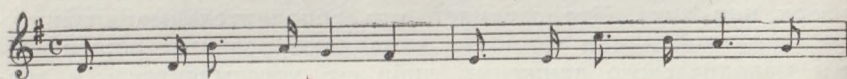
ской линии, интервальных ходов, замену более узкого скачка более широким или наоборот. Простейший пример — расширение начального мелодического скачка во второй фразе припева «Песни о Родине» Дунаевского (секста вместо кварты, по сравнению с первой фразой; см. пример № 67).

**Секвенция.** Вариации, как органичному, подвижному, многостороннему изменению музыкальных построений, нередко противопоставляют секвенцию — *точное или приблизительно точное повторение исходного построения* (в данных условиях — мелодической фразы или ее части) *на иной высоте*.

В старинных народных песнях, особенно русских, секвенции относительно редки. В приведенных выше народных мелодиях встречались секвенции, но в сочетании с варьированием: например, в татарской мелодии (№ 55) такты 9—12 на кварту ниже повторяют четыре первых такта с некоторым варьированием.

Гораздо чаще можно найти секвенции в современных напевах, связанных с инструментальным сопровождением, испытавших воздействие «инструментализма». Так, например, в запеве «Песни о героях» М. Ковалева, Б. Шехтера и А. Давиденко:

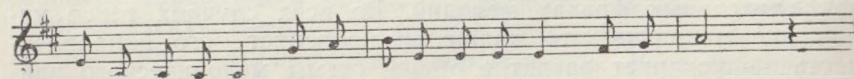
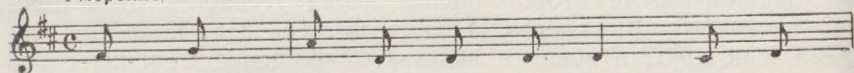
70



Вторая фраза почти в точности повторяет первую, но сдвинута на большую секунду вверх\*. В «Песенке о капитане» И. Дунаевского первая фраза сначала повторена на кварту ниже, а затем на секунду выше исходной:

71 И. Дунаевский «Песенка о капитане»

Умеренно (запев, начало)



Наконец, в начале песни «Грустные ивы» М. Блантера исходная фраза, сначала повторенная почти в точности, повто-

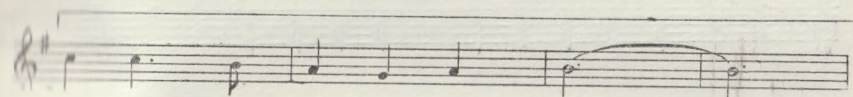
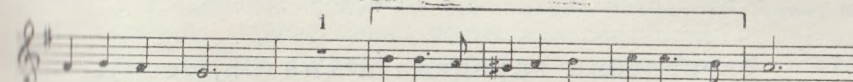
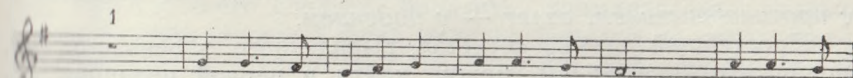
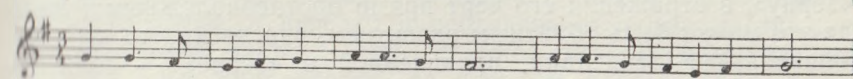
\* В секвенциях «тональных», не выходящих из той же тональности, что и исходная фраза, некоторые интервалы по необходимости чуть изменяются. Здесь, например, большая секста заменена в секвенции малой.

ряется затем в секвенции — на большую терцию выше исходной фразы:

72

М. Блантер «Грустные ивы»

Довольно медленно. Плавно



Прием секвенции относительно резок и отчетлив по своему выразительному значению. Сдвиг на определенный интервал ведет обычно к насыщению секвенции неустойчивыми звуками (как в приведенных выше трех примерах); при этом фраза в секвенции звучит гораздо более напряженно, чем исходная; подъем фразы (в секвенции), разумеется, еще усиливает ее напряженность; понижение регистра секвенции, наоборот, несколько ослабляет напряженность звучания (хотя это и не возмещает насыщения ее неустойчивыми звуками).

По существу секвенция является одной из разновидностей варьирования, простой и несколько механической. В крупных музыкальных произведениях секвенция, сочетаемая с другими приемами варьирования, является эффективным выразительным приемом. Однако в тесных рамках песенной мелодии частое использование точных секвенций может сообщить (и, действительно, порой сообщает) развитию музыкальной мысли черты схематичности, даже механичности\*.

«Ответ». Принцип варьирования — основа развития множества мелодий; однако он, включая и секвенции, не охватывает всех форм развертывания музыкальной мысли. Очень часто в мелодиях, даже весьма простых, смежные фразы находятся в соотношении, которое никак не может быть сведено к варьированию исходного зерна. Нередко музыкальная фра-

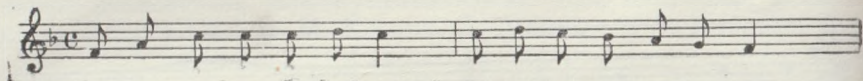
\* Не поэтому ли «органичные» народные мелодии избегают секвенности?



за по своему отношению к предыдущей может быть названа «ответом», «отражением». Соотношение это совершенно иное, чем вариантность: вариация углубляет, усиливает, проясняет какие-то черты исходной фразы («зерна»), уже данные в ней. Сущность «ответа» — в своеобразном противопоставлении «зерну», в отражении его черт прямо противоположными; иногда это может быть обратным развитием, иногда просто «уравновешиванием» тенденции, проявленной в «зерне» — противоположной тенденцией — в «ответе». Таким образом, «ответ» всегда тоже связан с «зерном», но уже по-иному: как действие — с противодействием, взлет — с падением.

Простейший пример «ответа», выявленного, в основном, мелодическим движением, можно найти в первой половине мелодии украинской песни «Ой, у саду»:

73 Украинская народная песня «Ой, у саду»  
(начало)



В первой фразе мелодии (ее «зерне»), совпадающей в данном примере с первым тактом, мы имеем прямолинейное устремление вверх, от основного тона тоники к квинтовому. Вторая фраза — ответ — уравновешивает это движение обратным нисхождением, движется вниз от квинтового тона к основному. Зеркальность этого отражения еще подчеркивается тем, что начало «ответа» повторяет окончание «зерна».

В приводившейся ранее мелодии русской песни «Ай на горе дуб, дуб» (№ 64) две последние фразы также являются повторенным «ответом» начальным фразам.

Следует обратить внимание, что противоположность тенденций «ответа» и «зерна» ведет к симметрии, уравновешенности (достигаемой средствами либо мелодического движения, либо ладовыми, либо сразу несколькими). Таким образом, можно установить еще одно отличие вариации от «ответа». Вариация обычно не замыкает формы мелодии; в одних случаях она, наоборот, содействует ее дальнейшему расширению (динамизированные вариации), в других она только приближает к концу. А «ответ» в большинстве случаев именно замыкает форму: если в «зерне» или в его вариации есть элементы поступательного развития, он возвращается к исходному пункту и тем уравновешивает или всю мелодию, или же ее часть.

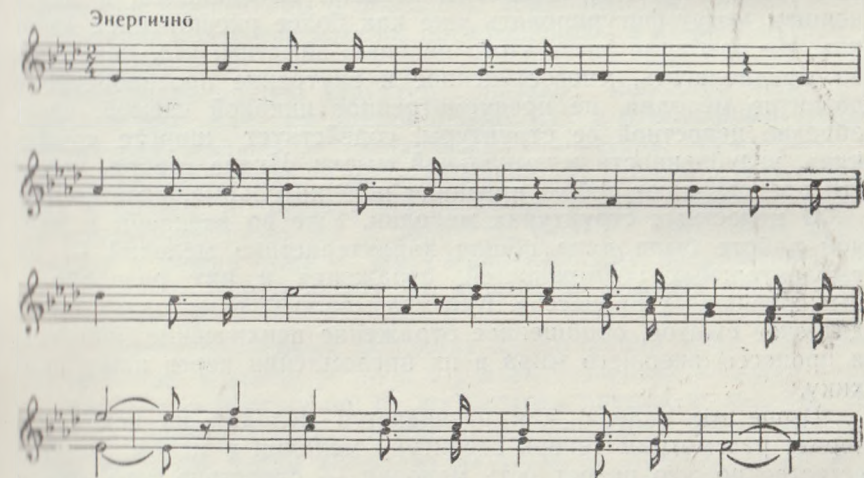
**Углубление представлений о структурных элементах мелоса.** Каждая мелодия — это живая, изменчивая, своеобразная по содержанию и форме музыкальная мысль. Ошибочным было бы думать, что все мелодии можно делить на составляющие

их группы однотипных немногочисленных «структурных элементов», описанных выше.

«Зерно» мелодии, его «вариация», «ответ» — все это лишь первоначальные, статичные представления об элементарных ячейках мелодической структуры и их соотношениях. Анализ самых несложных мелодий вскрывает, как правило, весьма многообразные, а нередко и противоречивые взаимоотношения их отдельных частей. Здесь придется ограничиться указанием на основные направления, по которым наблюдаются усложнения этих элементов и их соотношений.

Прежде всего следует обратить внимание, что реальные соотношения смежных фраз мелодии нередко не укладываются полностью во введенные выше понятия: соотношения эти бывают более сложны и противоречивы. Так, фраза, являющаяся очевидной «динамизированной вариацией» исходного зерна, может включать одновременно черты завершенности, итоговости. Со своей стороны «ответ», который, как указывалось, обычно замыкает построение, может включать черты динамизированной вариации. Так, в мелодии песни Ф. Сабо «Мы помним степные походы»:

74



— в общем простой и короткой, вторая фраза ее (второй четырехтакт) — пример простой вариации (динамизированной). Третья фраза уже сложнее: совмещая в себе секвенцию и еще более энергично динамизированную вариацию исходной фразы, она достигает кульминации (ми-бемоль<sup>2</sup>, октавное эхо от исходного тона) и завершается слабым окончанием. Тем самым функциональная роль фразы еще более усложняется: в нее проникают первые «симптомы» концовки. Четвертая фраза — уже очевидный «ответ», она всерьез начинает завершение мелодии.



Но и она «бифункциональна»: наряду с ответственностью в ней есть очевидные черты динамизации предыдущей фразы; подобно третьей фразе, она кончается утверждением верхнего мибемоль. Завершенность, естественно, не возникает; она достигается только последней, пятой фразой — подлинно концовочным «ответом». Это подчеркивается и прямолинейным мелодическим спуском, и окончательным утверждением фа минора. Следует указать попутно, что одна пятая фраза метрически не могла бы уравновесить предыдущие, так что «половинчатая ответственность» четвертой фразы все же засчитывается в общую «ответную» часть мелодии.

Уже в рассмотренном простом примере мы могли, следовательно, наблюдать, как черты вариации и «ответа» могут совмещаться в отдельных построениях мелодии. Черты значительной вариантности можно наблюдать порой и в секвенциях. Наконец (об этом более подробно будет сказано ниже), повторение «зерна» в конце мелодии придает ему «концовочную функцию», вызывает трансформацию «зерна» (и нередко сказывается на его исполнении).

В заключение следует сказать, что в мелодиях нередко наблюдается объединение отдельных построений в более крупные; так, например, «зерно» и «ответ», объединяясь, в дальнейшем могут фигурировать уже как более расширенное «зерно». Не разбирая здесь этого явления, заметим, что, как можно предполагать, многоступенное и внутренне противоречивое развитие мелодии, не предусмотренное никакой схемой, своеобразии целостности ее структуры, содействует широте «дыхания», углубленности музыкальной мысли. Иначе говоря, черты эти представляют собою признаки положительные, позитивные.

**О целостных структурах мелодии.** Уже во введении к данной работе была дана общая характеристика мелодий — их выразительных возможностей, отражения в них разнообразных жизненных процессов. Как указывалось, в мелодиях находят свое сжатое, обобщенное отражение психические процессы и процессы внешнего мира в их преломлении через нашу психику.

Выше мы видели, как развивается мелодия из исходного зерна; рассмотрим теперь структуру мелодии в целом. Вполне естественно, что целостность мелодии — следствие того, что в ней передан, запечатлен какой-то целостный, законченный процесс. Процессы такие, как известно, исключительно разнообразны. В наиболее развернутых из них можно наблюдать несколько фаз развития, как, например:

- 1) фазу начального постепенного развития (событий, действий, устремлений, чувств и т. п.);
- 2) период их максимального развития;
- 3) фазу успокоения—завершения, затухания процесса, окончания его.

Такую «трехфазную» структуру можно наблюдать и в периодических циклах жизни природы и в относительно кратких природных феноменах и нередко в наших внутренних переживаниях — развитии и затухании чувств, вспышках энергии и т. п.

Понятно, что каждая из этих фаз может быть в свою очередь усложнена или, наоборот, сжата, редуцирована. Так, например, периоды начального развития или затухания могут быть предельно краткими, стремительными, а период максимума может быть долгим, напряженно бурным. И наоборот, фаза максимального развития может быть краткой, как удар; как постепенно подготовлявшийся бурный взрыв.

Когда развитие процесса идет с затруднениями, препятствиями, преодолевая сопротивляющиеся силы, — фаза начального развития развернута особенно широко. Наоборот, когда вся энергия исчерпывается в стремительно-коротком взрыве, — наибольший объем может занять фаза постепенного, более или менее сложного затухания.

Многие процессы развиваются, как известно, несколькими «волнами», и соотношение этих волн может также быть крайне разнообразным.

Сказанное дает, понятно, только самое начальное представление о «структуре» жизненных процессов, которые, будучи творчески преломлены и обобщены композитором, находят свое выражение в создаваемых им произведениях, в данном случае — в мелодиях.

Обозревая общую структуру разных мелодий, нетрудно найти в них такое же разнообразие, как и в описанных выше структурах жизненных, психических процессов, нашедших в них свое отражение. Так, в большинстве мелодий, приведенных в данном и предыдущих разделах, можно заметить и фазу начального развития, и обратную фазу — затухания, успокоения, и между ними — фазу максимального напряжения, часто сжатого, сокращенного до короткого момента «кульминации мелодии».

В целеустремленных мелодиях кульминация чаще расположена ближе к концу — то в «третьей четверти» мелодии (при «квадратном» построении ее, из четырех равных фраз), то еще дальше, иногда в самом конце (как, например, в калинниковском варианте песни «Вниз по матушке по Волге», см. № 38). Следует попутно указать, что *кульминация целеустремленной мелодии — это первый сигнал близкого окончания ее*: она обычно и есть достижение цели движения, устремления. Раз цель достигнута — развитие закончено; в дальнейшем остается только более или менее развернутая концовка, «слабое окончание» всей мелодии. Поэтому можно сказать, что в целеустремленных мелодиях с отчетливой кульминацией имеется два завершения: одно — внутреннего устремления (кульминация) и другое — окончательное, завершение общего развития.



Надо, однако, отметить, что кульминация мелодии вовсе не обязательно является достижением цели движения: она может быть и просто самым ярким эмоциональным «всплеском» или октавным «эхом» (в конце), или иметь еще какое-либо иное значение.

В мелодиях относительно пассивного склада (не имеющих отчетливо выраженной целеустремленности) фаза развития может быть крайне сжата, превращена в один «взлет» или «возглас», она может и вовсе отсутствовать — и мелодия, начавшись с относительно напряженных звучаний, не имеющих, однако, значения кульминации, может все время постепенно успокаиваться (в любом эмоциональном тоне); понятно, что и сама эта последняя фаза может приобретать при этом иной смысл — не только «затухание». У ряда национальностей, например, основным движением в мелодиях является нисходящее. Само собою разумеется, что такие мелодии, их развертывание и выразительный смысл требуют особого рассмотрения. К ним нельзя механически прилагать критерии, полученные в результате анализов мелодий украинских и русских народных песен.

Как было уже сказано в начале данного раздела, законченность, целостность процесса, сжато обрисованного в мелодии, выявляется в целостности, завершенности ее музыкальной формы. На пути к осознанию такой формы рассмотрим вначале, как достигается завершенность мелодии уже *в ее структуре*.

Прежде всего следует упомянуть об *уравновешивании схем*. Как мы видели, элементарнейшим его проявлением можно считать сопоставление «зерна» мелодии — и «ответа» ему («действие и противодействие»).

Тот же принцип «ответности» — в разнообразно модифицированном и расширенном виде — можно наблюдать и в целостных структурах разных мелодий. Простое повторение «зерна», а затем «ответа» (в «паре периодичностей») — это лишь самый элементарный тип развертывания принципа ответности.

Нетрудно заметить, что в сопоставлении «зерна» с «ответом» нередко заложены признаки общей симметрии изложения, *«репризности»*. Достаточно, например, вслушаться в первый же приведенный нами пример «зерна» и «ответа» («Ой у саду, садоньку» — № 73), чтобы заметить признаки такой общей симметрии. «Ответ» начинается попевкой, в точности повторяющей конечную попевку «зерна» (до—ре—до, в ритме анапеста), а кончается звуком, с которого началась мелодия (фа). Элементы уравновешенной симметрии (А—В—В—А), таким образом, здесь налицо.

В других, даже весьма простых по структуре мелодиях можно увидеть, как тот же принцип симметричного построения

проведен гораздо более отчетливо. Так, в следующей мелодии народной русской песни:

75

### Русская народная песня « Не березынька во поле »

Спокойно

Не бе- ре- зынь-ка во по- ле, в по- ле  
со- ви- ва... со- ви- ва. ла- ся.

— конец мелодии (последние два такта), это уже не возвращение к начальному звуку, а к целому «зерну», повторенному с явственными чертами концовочности: изъятием затакта и затягиванием финального упора.

Будучи осознана, репризность становится довольно частым средством «уравновешивания» мелодии, симметричного завершения ее (более частым, как кажется, в украинских песнях). Порой она проникает даже в мелодии, уравновешенные и без того: так, например, приведенная выше украинская веснянка (№ 48), изложенная по принципу «пары периодичностей», завершается пятой фразой — очевидной «репризой», — вариантным повторением исходной фразы, расширенной и являющейся «концовочной».

Изучая проявления симметрии, уравновешенности в разных по типу и происхождению мелодиях, можно заметить, как многообразно проявляется в них принцип ответности — вплоть до усиленного использования (в напевах новейшей эпохи) ладовой симметрии (см. об этом ниже).

Особым типом уравновешенности мелодий надо признать те случаи, когда завершающее построение, углубленное по своей выразительности, приобретает черты *итога, результата, логического вывода* из всего предыдущего. Уверенно называть заключительное построение результатом можно, по-видимому, лишь тогда, когда его «итоговость» выражена многосторонне, а в частности — подчеркнута его объемом: большим, чем в предыдущих фразах. Порой заключительное построение отчетливо равно сумме предыдущих построений («принцип суммирования» или «сопоставления с результатом» — см. № 9, а также №№ 55, 56, 67). Однако и без такой «суммирующей» длительности финальное построение может иметь черты очевидного «резюме» (см., например, ниже анализы №№ 79, 78 и др.).



При изучении общей выразительности мелодий мы сможем убедиться, что все такие «формальные» способы достижения целостной структуры в народном творчестве подсказаны самим характером выявленных в них процессов, иначе говоря, подсказаны их содержанием.

**Схема и форма мелодии.** Уже в предыдущем изложении мы отмечали, что даже изменения отдельных звуков — по их высоте, длительности — способны иногда воздействовать на отношение данной фразы к предыдущей или последующей; иначе говоря, воздействовать на *построение* всей мелодии (например, определять динамизированность вариации или, наоборот, ее концевочность). Но обычно мелкие изменения деталей мелодии не меняют ее общей структуры, ее схемы. Что же касается формы мелодии, то здесь все детали играют свою роль. *Форма мелодии отличается от схемы своею единичностью, индивидуализированностью.* Та же схема (то же соотношение частей) может быть у целого ряда мелодий, часто совершенно разных по своему художественному значению; поэтому *эстетические оценки к схемам почти неприменимы.* Форма мелодии неповторима, каждая художественная мелодия имеет свое «лицо», свою, только ей присущую форму\*. Поэтому всякий анализ мелодии, начинаясь с установления ее общей структуры (схемы), в дальнейшем должен стремиться установить и понять ее *индивидуальную* форму. Только тогда он сможет перерасти в *эстетический анализ*, характеристику содержания мелодии и ее художественной ценности: известно, что содержание неотделимо от его индивидуальной формы (так называемые объективные характеристики «формы» мелодии всегда относятся только к ее схемам)\*\*.

Изучая художественные мелодии, мы неизменно убеждаемся, какое большое значение играют в них *любые детали*, отдельные звуки. Здесь сказывается правильность известного тезиса художника К. Брюллова: *«в искусстве все начинается с чуть-чуть».* И действительно, как мы покажем ниже (в разделе «Шлифовка мелодий»), две мелодии, различающиеся только деталями, могут быть несоизмеримы по своей художественной ценности. Одним из важных показателей художественности мелодии поэтому является тщательная «отшлифовка» ее, при которой каждый звук на своем месте, каждый необходим для полного раскрытия музыкальной мысли, для выявления художественного содержания мелодии.

\* В советском музыковедении тезис этот выдвинул впервые Б. Л. Яворский, однако предложенный им односторонний метод «ладоритмического» анализа был явно не пригоден для раскрытия индивидуальной формы произведения, и особенно мелодии.

\*\* В обычных школьно-теоретических представлениях «формами» называют именно схемы; так снимается необходимость изучать подлинные, индивидуально-неповторимые формы (см. об этом в конце данного раздела).

Для познания индивидуальной формы мелодии, а следовательно, и ее содержания основным методом является целостный анализ ее выразительности. Задание такого анализа — установление не только общей логической структуры, но и роли всех использованных в мелодии средств выражения: выявление связи между ее деталями и общей структурой, ее общего замысла и формы. Анализ такой, хотя он всегда стремится к объективности, то есть к обоснованию каждого вывода, каждого эпитета объективными данными, разумеется, не может достигать такой убедительности для всех читателей. И дело здесь не только в неизбежных в каждом случае просчетах, недоговоренностях, но и в других факторах: в разном уровне слухового развития анализирующих, неравномерности этого развития (один, например, более чуток к ритму, другой — к интервалике, третий — к ладовым качествам и т. д.), в их разном слуховом опыте (например, привычке к мелодиям строго определенного типа), наконец, даже в разном смысле, вкладываемом ими в один и тот же словесный эпитет.

Невзирая на такую неизбежно неравную убедительность целостных анализов музыкальной выразительности, они остаются важным методом познания мелодий. Ибо, тщательно следя за такими анализами и даже не соглашаясь с отдельными выводами их, *каждому приходится вслушиваться в детали — неустанно углублять, оттачивать свое восприятие мелодий.* Чисто же «объективный» анализ (например, анализ жанров и схем, именуемых «формами», или сопоставление сходных черт в разных мелодиях), не требуя вслушивания в детали, сообщает ряд *сведений*, но остается почти бесполезным, нейтральным для развития музыкальности, чуткости к мелосу.

## АНАЛИЗЫ

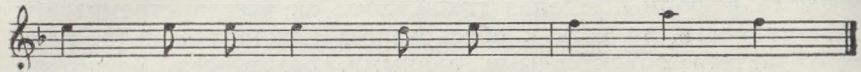
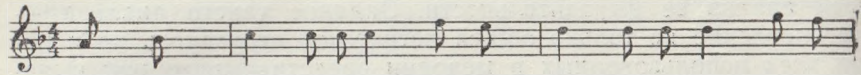
**Анализ строения и выразительности мелодий.** Начиная анализ мелодий с самых простых, легко доступных для изучения, следует указать прежде всего, что наиболее подходящие образцы этого рода нельзя найти ни среди художественных народных песен, ни среди советских массовых песен: и те и другие относительно сложны, а если и коротки, то отнюдь не наглядны в своем построении. Наиболее простыми для анализа являются максимально схематизированные *напевы\**, образцы которых можно найти среди дореволюционных городских песенок.

Вот одна из таких мелодий, предельно простая по своей структуре и всему содержанию:

\* Об общем значении схематизации мелоса см. в следующем разделе.



## Старинная студенческая песня «От зари до зари»

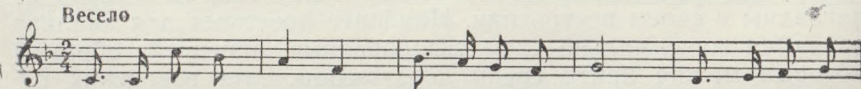


Без труда можно заметить, что мелодия эта вся «исчерпывается» несколькими простейшими схемами — мелодической, ритмической, ладовой. По метроритму она представляет непрерывную цепь анапестов: ♩ ♩ ♩. По мелодическому рисунку — это симметрия четырех «ветвей»: в крайних фразах (1-й и 4-й) движение восходящее, в средних (2-й и 3-й) — нисходящее (АВВА). Звуки «мелодического скелета», подчеркнутые трехкратным повторением каждого, образуют строго восходящую гаммообразную последовательность с подъемом на скрытую чистую кварту (до<sup>2</sup>—фа<sup>2</sup>), которая ощущается в мелодии весьма отчетливо. Те же четыре опорных, всячески подчеркнутых звука (до<sup>2</sup>, ре<sup>2</sup>, ми<sup>2</sup>, фа<sup>2</sup>) образуют ладовую симметрию — TSDT, с максимумом неустойчивости (D) в третьей четверти. Все фразы, таким образом, крепко спаяны друг с другом; кульминация мелодии, а одновременно разрешение неустойчивости достигается в последней фразе (ми<sup>2</sup>—фа<sup>2</sup>).

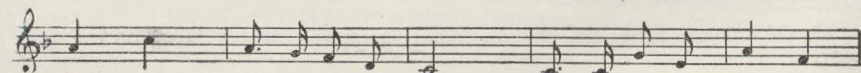
Мажорный тонус, активность, задорно приплясывающий ритм, предельно четкая уравновешенность, прямолинейная «логичность» — определения эти почти исчерпывают здесь анализ строения и выразительности мелодии. Перед нами, таким образом, относительно редкий пример, когда форма мелодии вся сводится к «произведению» нескольких простейших схем. Совершенно очевидно, что мелодия такая очень легко запоминается (в дореволюционные годы она была весьма популярной студенческой песней) и одновременно элементарна по своему содержанию.

В качестве следующей «ступени»-анализа рассмотрим мелодию песни «Школьному товарищу» Ан. Александрова:

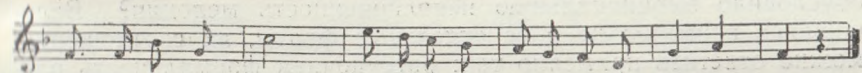
### 17 А. Александров «Школьному товарищу»



День сто-ял ве-се-лый ран-нею вес-ной, шли мы пос ле



шко-лы - я да ты со мной. Курт-ки на-ра-спаш-ку,



шап-ки на-бе-крень, шли ку-да по-па-ло в первый теп-лый день

Мелодия эта отнюдь не коротка и не примитивна: в состав ее входит более сорока звуков. Общее впечатление говорит, что мелодия логична и цельна. Логичность — такая важная особенность этой мелодии, что прежде всего следует остановиться именно на ней.

Первая фраза — «зерно» мелодии (1-й—2-й такты) — мелодически закругленная волна, широкий скачок и откат на устойчивых звуках. Во второй фразе (3-й—4-й такты) нетрудно найти элементы противопоставления, ответа в мелодическом рисунке и в ладовом отношении; только метроритм повторяется почти в точности. Третья и примающаяся к ней четвертая фраза (5-й—8-й такты) образует вместе отчетливый целостный ответ, почти итог, упрощенный и уравновешенный по мелодическому рисунку. Вторая часть мелодии (9-й—16-й такты) органически связана с первой, как бы варьирует ее в более четком, резюмирующем виде. Начало этой части — несомненная вариация исходного зерна, но с более отчетливым мелодическим устремлением вверх. Следующая фраза продолжает эту устремленность вверх — это явная вариация, похожая на секвенцию, а последние две фразы, начав с кульминации, прямым движением (гаммообразно) откатываются вниз.

Вся вторая половина мелодии — это как бы вторичная разработка «зерна», проясняющая до предела мелодическое движение (симметричная волна); последнее явственно играет в общем построении этой мелодии первостепенную роль.

Мелодия эта дает также образец постепенного расширения масштабов построений. Две первые фразы, по два такта каждая, уравновешиваются четырехтактовым построением, а вторая половина — восьмитакт, целостный, равный всем предыдущим, вместе взятым (метрическое сопоставление с результатом).

Подводя итог, можно констатировать явную четкость, стройность данной, довольно сложной по структуре мелодии, квадратной, построенной логично, целостной.

И вместе с тем слух решительно отказывается признать эту мелодию ярко выразительной, содержательной, художественной. Ее можно определить как логичную, но холодноватую, эмоционально-тусклую. Пример этот позволяет осознать, что логичность изложения музыкальной мысли, хотя и является, отвлеченно говоря, достоинством, но одной ее совершенно недостаточно для художественности мелодии. Что же в данном случае



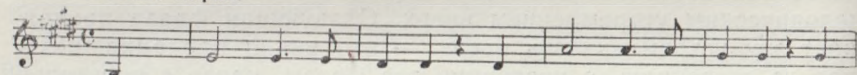
обусловило эмоциональную неполноценность мелодии? Вслушиваясь внимательно в ее отдельные фразы, их соотношения, можно ответить примерно так: рассудочная формальность развития исходного «зерна». По существу, *здесь нет развития самой эмоции*. Светло-мажорный, уверенный тон «зерна» не углубляется, не трансформируется в течение последующих фраз. «Перекачивание» по гамме то вверх, то вниз, которое мы наблюдаем в большей части мелодии, маловыразительно и механично (особенно бесцветна первая половина мелодии). Во второй половине ее имеется нарастание напряжения, но и оно несколько формально, а «ответ» ему — «результативный» спуск — опять гаммообразен, бесцветен. В мелодии этой все «сопоставления с результатом» выражены только в схематически четком мелодическом рисунке и в размерах (2+2+4+8), но по существу эмоция не нарастает, не изменяется. *Внешняя сложность структуры, таким образом, не оправдывается здесь внутренне*: в этом и состоит причина бесцветности, однотонности и некоторой искусственности напева.

Рассмотрим теперь мелодию, также вполне четкую, стройную, но в то же время эмоционально напряженную, — песню «Заводы, вставайте» Г. Эйслера, весьма популярную у нас в прошлые годы (с текстом И. Френкеля):

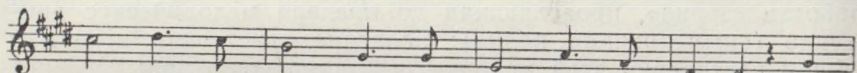
78

Г. Эйслер «Заводы, вставайте»

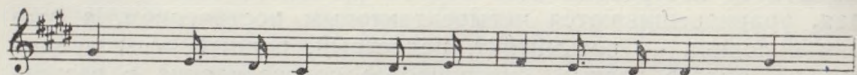
В темпе марша



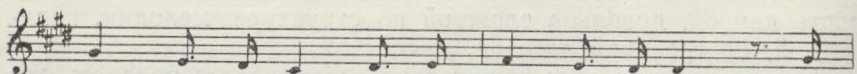
За- во- ды вста- вай- те, ше- рен- ги смы- кай- те, на



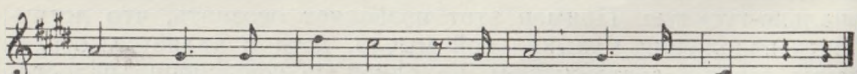
бит- ву ша- гай- те, ша- гай- те, ша- гай- те! Про-



вер- те при- цел, за- ря- жай- те ру- жье, на



бой, про- ле- та- рий, за- де- ло сво- е, на



бой, про- ле- та- рий, за- де- ло сво- е!

В первой фразе — «зерне» мелодии и в резко отграниченной от нее (паузой) второй фразе дан энергичнейший, напряженный волевой порыв, подъем. Напряженный скачок и легкий, небольшой откат, подчеркивающий эту напряженность, — таков характер обеих фраз; вторую можно назвать секвенцией первой, но эта секвенция не буквальная: малая секста заменена здесь уменьшенной квинтой, напряженнейшим интервалом, редким в напевах (особенно в такой прямой подаче). Единство общего порыва подчеркнуто и тем, что вторая фраза начинается с того звука, которым кончилась первая (ре-диез). Среди других деталей должны быть отмечены скрытая восходящая кварта между подчеркнутыми концами обеих фраз (ре-диез — соль-диез) и почти неизменный метроритм мелодии — ряд резко разграниченных «толчков», активность устремления, четко выраженный маршевый размер.

Третья, суммирующая фраза (составляющая вторую четверть всей мелодии) — это очевидный «ответ» предыдущим; она имеет черты «результата» отнюдь не только по своему размеру. Уже первая интонация ее — устойчивая, открытая кварта соль-диез<sup>1</sup>—до-диез<sup>2</sup> — достигает звука, являющегося кульминацией мелодии (устойчивой); она звучит, как победное завершение предыдущих усилий (к тому же эта кварта словно «раскрывает» и разрешает скрытую и неустойчивую кварту ре-диез—соль-диез, отмеченную между первыми фразами). Остальная часть построения этой фразы — свободный, широкий, активный откат вниз; половина мелодии — одна большая волна усилий — закончена, но развитие еще не завершено: откат завершился неустойчивым звуком (ре-диез).

Третья четверть мелодии — две тождественные фразы с весьма определенным заданием: новая волна напряженности, энергии, достигнутая двойным ускорением; ритм здесь, сохраняя прежнюю «пунктирность», изложен вдвое более короткими длительностями: движение более торопливо, стремительно. Мелодическое движение уступило временно свои функции метроритму: мелодия никуда не стремится, колеблясь между соль-диез и до-диез и завершаясь все тем же неустойчивым звуком ре-диез, которым кончалась и предыдущая ее часть. Итог третьей части — большое «нагнетание энергии», напряжения.

Четвертая часть мелодии (две фразы, вновь, как и в начале, резко разделенные паузой) — сильный и краткий ответ, венчающий всю мелодию, простой, лаконичный, выразительный. Уже возвращение к исходному метроритму — после нервно-напряженного ускорения третьей части — свидетельствует об успокоении. Каждая интонация здесь говорит о гордом, победоносном финале. Первая фраза вновь дает (в скрытом виде) узловую «кварту достижения» (соль-диез<sup>1</sup>—до-диез<sup>2</sup>), которой завершился подъем; последняя фраза — почти точное повторение предыдущей, но вместо верхнего, кульминационного упо-



ра она завершается спокойным откатом к его октавному эху (до-диез<sup>1</sup>). Звук этот, основной тон тоники, звучит тем более завершающе, что он взят в четвертой фразе впервые, и только в нем находит свое разрешение ре-диез<sup>1</sup>, неоднократно заканчивавший предыдущие фразы.

Вся мелодия — музыкальный образ напряженных усилий, четко рассчитанных, с предельно волевым устремлением, напором, кончается победоносно, торжествующе\*. Здесь использованы весьма очевидные, яркие приемы, но каждый на своем месте, каждый включен в общую линию развития. В этой мелодии логичность и размеренность, как проявления непреклонной воли, неразрывно слиты с огромной эмоциональностью — вся она словно высечена из камня, без единого «огреха».

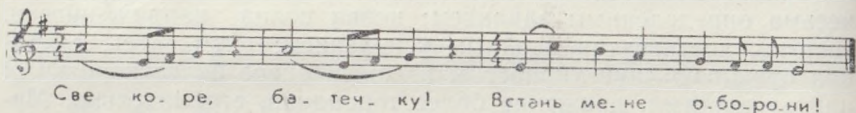
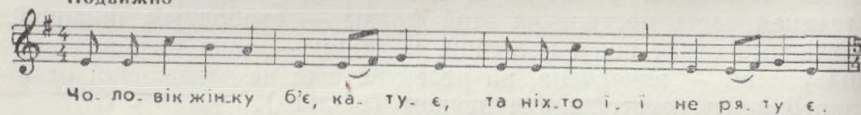
Рассмотрим теперь строение и выразительность двух народных песен: украинской «Чоловік жінку б'є» и русской «Уж ты поле мое». Обе они относятся к образцам подлинной народнопесенной классики и в то же время по структуре своей сопоставимы с предыдущими — так же четки, почти квадратны, построены из четырех равных фраз каждая.

Вот украинская песня —

79

Украинская народная песня  
«Чоловік жінку б'є»

Подвижно



Из четырех фраз этой мелодии только третья продолжительнее остальных на две четверти, да и то за счет пауз (чисто исполнительских).

Первая фраза мелодии — «зерно» ее, в данном случае как бы сжатый силуэт всей музыкальной мысли. С внешней стороны это мелодическая «волна»: скачок вверх и откат вниз, с дополнительным «всплеском» в конце. Эмоциональная наполненность ее весьма велика. Вначале — напряженно-болезненный возглас минорной, неустойчивой сексты (от основного звука тоники к резко неустойчивому звуку лада), затем покорный спуск вниз. Важно отметить на этом минорно-тоскливом, унылом фоне (в конце фраза завершается вдобавок минорной

\* Хотя и в миноре: для такой напряженной борьбы «жизнерадостный» мажор был бы менее подходящим.

терцией) некоторые черты активности, которые выступают здесь как протест, жалоба: это активный ритм в начале и в конце фразы и активная квартовая интонация ее (из ля в ми): значение такого хода, уклоняющегося от минорной терции, мы сможем осознать в конце мелодии, где такой квартовый ход отсутствует.

Эмоциональное содержание «зерна» мелодии — патетическая, тоскливая жалоба, со слабыми намеками на какую-то активность — просьбу, мольбу.

Большой «отработанности» первой фразы соответствует ее ведущая роль в дальнейшем развертывании мелодии. Вторая фраза попросту повторяет первую, как развитый тезис, утверждая его в сознании. В третьей фразе — дважды повторена, как бы вычленена средняя часть первой фразы: неустойчиво звучащая кварта (ля—ми), разрешающаяся через два звука в соль (терцовый тон тоники).

Слабое окончание здесь срезано: заменено паузой.

Итог третьей фразы — вычленение более напряженного возгласа, активного, хотя и уныло-безнадежного\*.

Четвертая фраза — очевидная вариация первой, симметрично замыкающая форму. Крайне поучительно проследить, какими именно штрихами достигнута явственно ощущаемая слухом концовочность ее, которой не было в первой фразе. Штрихи эти следующие: снят ритмически активный ход в начале (анапест); мелодия поведена вниз — прямолинейно, гаммой, иначе говоря, снят и ход квартой ля—ми и конечный «всплеск». В данном виде заключительная фраза приобрела черты полной пассивности, унылой безнадежности.

Сопоставляя все четыре фразы, нетрудно ощутить удивительную логичность и целостность мелодии; яркость исходного зерна и его органическая, идейно осмысленная разработка — вот факторы, обусловившие цельность, художественность мелодии. Любая, самая незначительная переделка нарушила бы стройность ее, доказав «методом от противного», что в ней нет ничего лишнего, ничего непродуманного. Воплощенный в мелодии образ беспомощной жалобы, покорного уныния полностью согласуется со словами текста и даже говорит больше, чем они: строфа кончается тоскливым призывом к свекру: «Встань, меня оборони», а мелодия не заключает в себе ни тени надежды, женщина знает, что никто не оборонит ее от побоев.

Мелодия русской народной песни «Уж ты поле мое» также разделена на четыре короткие равновеликие фразы:

\* Чтобы удостовериться в значении этой фразы, полезно попытаться изменить ее, например, заменив ход ля—соль противоположным или же просто взяв вместо соль снова ля и т. п. При таких попытках переделать мелодию уточняется ее выразительность.

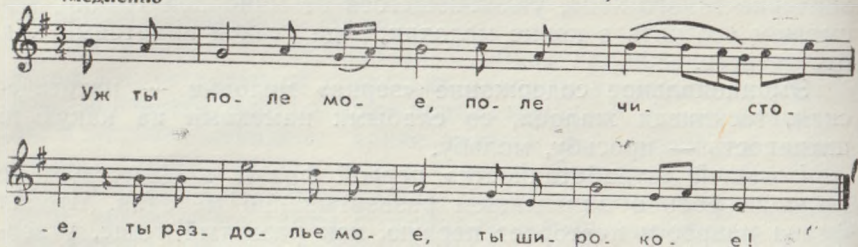


## Русская народная песня

## «Уж ты поле мое»

(сборник Лопатина и Прокурина)

Медленно



Ровен и ритм ее, а песенный ритм почти неизменен, строго периодичен: все время повторяются короткие, активные, но в то же время мягкие, с затянутым иктом фигуры анапестического типа: ♩ ♩ ♩.

Только раз икт «обрывается» паузой, подчеркивая основной раздел, цезуру (исполнительскую), делящую мелодию пополам.

При периодичности метроритма основную роль в развитии музыкальной мысли играют мелодическое движение и ладовая интервалика.

Проследим это развитие. Первая фраза здесь (в противоположность первой фразе предыдущего примера) еще очень сдержанна и ничего не говорит о дальнейшем разворачивании мелодии. Вся она замкнута в узком диапазоне устойчивой большой терции (соль<sup>1</sup>—си<sup>1</sup>), мелодическое движение почти строго уравновешено, и можно заметить лишь еле заметный перевес толчка вверх, создаваемый дроблением второго предъикта ♩ | ♩. В ладовом отношении «намечается» соль мажор.

Вторая фраза, как бы подхватывая этот слабый толчок, ведет вверх, к ре<sup>2</sup>: соль мажор, таким образом, упрочивается; однако в самом конце бросок в ми<sup>2</sup> (не разрешенное) и нисходящий квартовый ход создают намек на ми минор. Сдвинутость регистра вверх, активный, квартовый взлет ля<sup>1</sup>—ре<sup>2</sup> и более широкий диапазон (квинта ля<sup>1</sup>—ми<sup>2</sup>) свидетельствуют о развитии музыкальной мысли, «расширении дыхания», неторопливом, спокойно-уверенном.

Третья фраза заключена в том же диапазоне, что и вторая (ля<sup>1</sup>—ми<sup>2</sup>); развитие мелодии состоит здесь в эмоциональном «переломе» ее. Если легкая тень ми минора появилась в конце второй фразы, то в третьей первым же активным квартовым ходом от си<sup>1</sup> в ми<sup>2</sup>, как в икт и кульминацию мелодии, утверждается минор. Эта почти неожиданная смена ладового колорита придает первому ходу характер патетичности; за ним следует «бессильный» откат вниз, в неустойчивое ля (выразительность его усугубляется тем, что в ля скрещивается открытая квинта ми<sup>2</sup>—ля<sup>2</sup> и скрытая кварта ре<sup>2</sup>—ля<sup>1</sup>).

Четвертая фраза окончательно утверждает ми минор обрисовкой всего тонического трезвучия (соль<sup>1</sup>—ми<sup>1</sup>—си<sup>1</sup>); упоры ее (си<sup>1</sup>—ми<sup>1</sup>) также дают мягкую квинту, но, в отличие от третьей фразы, — вполне устойчивую, завершающую мелодию довольно пассивным ходом. Только избегание прямого движения тонической терции (соль) в самом конце, замена ее квартовым ходом ля<sup>1</sup>—ми<sup>1</sup> предохраняет окончание мелодии от заурядности (как это имело место в предыдущем примере).

В мелодии этой следует обратить внимание на тонкие детали: и кульминация ее (ми<sup>2</sup>) и заключительное октавное эхо (ми<sup>1</sup>) предваряются легким «касанием» этих звуков на слабой доле такта, за три звука ранее. Такое «предваряющее касание» — весьма действенный, органически найденный прием, подчеркивающий, но без всякого нажима, закономерное, логичное развитие музыкальной мысли.

Нетрудно обнаружить в мелодии и приемы, подчеркивающие связность смежных фраз: симметричные ходы ми<sup>2</sup>—си<sup>1</sup> и си<sup>1</sup>—ми<sup>2</sup> на стыке второй и третьей фраз; секундовые соотношения и непрерывность мелодической линии на стыках остальных фраз.

Итоги анализа: прежде всего очевидная логичность развития мелодии, связность изложения и постепенное, закономерное развитие процесса от относительно спокойного начала ко все более минорному, грустно-патетическому, но все же сдержанному завершению. Для такой относительно короткой мелодии (всего 27 звуков) развитие музыкальной мысли интенсивно; мелодия исключительно лаконична.

Нетрудно и здесь обнаружить глубокое соответствие патетически-грустной мелодии тексту — повести об одиноком, смертельно раненном молодце, умирающем в чистом поле, посылающем последнее прощание своим близким (подробнее об этом тексте и соотношении его с мелодией сказано в главе I второй части).

**Сравнительный анализ вариантов.** Анализ выразительности мелодий, образцы которого были приведены выше, не ограничивается только схемой мелодии, но приоткрывает и ее замысел, ее индивидуальную форму, позволяет осознать связь отдельных приемов изложения с общей выразительностью мелодии. Иначе говоря, анализ такой приоткрывает черты музыкального содержания мелодий.

Уже в приведенных анализах мы могли указывать приемы, которыми достигались логическое разворачивание музыкальной мысли, быстрота ее развития, его целеустремленность, обрисовка эмоционального тона (его углубление или смена).

Все это — разного рода эстетические характеристики мелодии, которые мы стремимся обосновать данными объективного анализа. (Предпосылки этих обоснований были изложены в предыдущих разделах.)



Разумеется, анализ выразительности — это только начало эстетического изучения мелодии. Целый ряд эстетических характеристик, суждений, оценок невозможен при отдельных анализах и становится возможным лишь при сопоставлении анализов ряда мелодий, родственных в каком-либо отношении. Так, например, для оценки художественного уровня мелодии целесообразно сравнить сходные мелодии, например варианты того же мелодического замысла. Для определения жанра мелодий необходим целостный анализ большого числа мелодий одного жанра и сопоставления их с суммарными итогами анализа мелодий других жанров. Еще большее число индивидуальных анализов необходимо для решения такой важной эстетической проблемы, как национальные особенности мелоса того или иного народа.

Попробуем расширить и обосновать анализ выразительности мелодий наиболее простым путем: сопоставлением вариантов одного музыкального образа, одной и той же мелодии\*.

Такие варианты мелодии, необходимые для исследования, могут быть получены из трех источников.

Первый источник — это сопоставление вариантов одной и той же песни, записанных у разных исполнителей, в разных местностях и в разное время. Сравнение таких вариантов — исключительно благодарный путь исследования, к сожалению, и поныне почти не оцененный по достоинству. В частности, сравнение *близких вариантов* той же песенной мелодии позволяет убедиться, что ничтожнейшие изменения деталей способны порою превратить высокохудожественную мелодию в бесцветную, и наоборот.

Сравнения такие, позволяющие приблизиться к пониманию прекрасного в музыке, возможны, конечно, лишь на образцах песен, записанных многократно.

Разновидностью этого метода являются случаи «дошлифовки», доработки народных мелодий крупными композиторами. Таких случаев очень немного, но значение их велико: на их примере можно наглядно наблюдать, как после незначительных «доделок» мелодия вдруг словно расцветает, становится яркой, высокохудожественной (ниже мы приводим разбор такой «дошлифовки» мелодии).

Другой источник сопоставлений — это изучение опыта композиторов. Во многих случаях им, видимо, приходилось немало поработать, чтобы превратить первоначальный, порой еще неразвитый силуэт мелодии в яркий, развернутый, отшлифованный образ, знакомый ныне всем любителям музыки. Метод этот мог бы быть не менее плодотворным, чем предыдущий, но, к

\* Решение других, указанных выше эстетических проблем требует множества предварительных анализов и возможно лишь в отдельных специальных научно-исследовательских монографиях.

сожалению, первоначальные наброски таких мелодий — «тем» — становятся известными нам довольно редко.

Третий источник сравнений и сопоставлений состоит в «самопроверке»: произвольном варьировании анализируемой мелодии. Желая осознать значение той или иной детали ее, того или иного средства выразительности, можно идти путем изменения этой детали. Метод этот, естественно, универсален, но требует известных навыков\*.

**Примеры сравнительных анализов.** Из числа вариантов одной и той же народной мелодии наиболее показательно сопоставить разные записи исключительно популярной в России (в прошлом столетии) песни «Вниз по матушке по Волге».

Вот две записи ее, разделенные приблизительно столетием:

81

Русская народная песня  
«Вниз по матушке по Волге»  
(вариант Прача)

82

«Вниз по матушке по Волге»  
(вариант Калининкова)

Первая из них была опубликована еще в конце XVIII века в сборнике Ив. Прача. Вторая запись (В. Калининкова, использованная в его обработке) относится к концу XIX века.

Общее сопоставление на слух этих вариантов убеждает, что более яркий, динамичный, более художественный вариант — второй, калинниковский. Напев, записанный Прачем, более статичен, вял, «минорен», чем во второй записи. Чем это обусловлено?

\* Важные данные могут быть получены и из четвертого источника — при сопоставлении вариаций той же мелодии, исполняемых разными голосами народного хора (многоголосного). Ввиду специфического характера таких сопоставлений о них говорится в разделе, посвященном народному многоголосью.



Прежде всего, нетрудно заметить, что мелодическое движение во втором варианте более упруго, «пружинисто»: в варианте Прача отсутствуют устойчивые интонации соль—ля и ре—до, которые в данном случае «подталкивают» мелодическое движение (неустойчивые звуки, тяготеющие по направлению мелодической линии). В варианте Калининкова резче подчеркнут (половинными нотами) и верхний упор (ми<sup>2</sup>), к которому устремлена мелодия.

Далее, в варианте Прача нет мелодического «заноса» в соль (в конце второго такта), позволяющего создать энергичный «бросок» вверх на большую сексту и отчетливый оттенок до мажора в середине мелодии (обрисовкой звуков его тонического трезвучия), как это имеется в варианте Калининкова.

Кроме того, в конце варианта Прача нет такого «нагнетания неустойчивости», которое налицо в калининковском (обрисовки звуков уменьшенного трезвучия си<sup>1</sup>—ре<sup>2</sup>—фа<sup>2</sup>). А именно это нагнетание неустойчивости перед концом в варианте Калининкова подготавливает и обосновывает финальное завершение мелодии броском к верхнему ля<sup>2</sup> — кульминации. Кульминация эта звучит как с трудом давшееся достижение цели (этим обоснована и фермата на ля<sup>2</sup>, кульминации).

В варианте Прача вместо этого «победного финала» имеется простой откат мелодии вниз, в исходное ля<sup>1</sup> (на слабом окончании берется еще более низкий звук тоники, ми<sup>1</sup> — октавное эхо верхнего упора).

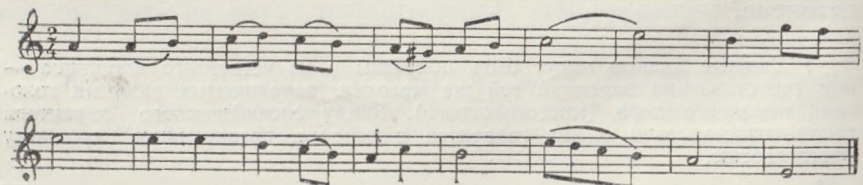
Таким образом, сопоставление двух, внешне близких вариантов мелодии позволяет без особого труда понять, какими именно деталями обусловлена большая яркость, значительность содержания одного из них; позволяет понять, как преодолена статика, пассивность, сплошная минорность варианта, записанного И. Прачем; чем была достигнута упругость мелодического движения, целеустремленность, необходимая динамичность второго варианта.

Большую смысловую и эмоциональную значительность калининковского варианта, оправданность каждой детали его мы и воспринимаем, как большую художественность.

С двумя данными вариантами интересно сопоставить и третий, записанный Д. Кашиным позднее Прача (опубликован в 1834 году), — но ранее калининковского

### «Вниз по матушке по Волге»

(вариант Кашина)



Нетрудно заметить, что данный вариант и по своему изложению и по музыкальному содержанию занимает промежуточное положение по отношению к уже рассмотренным. Он более динамичен, чем первый, но не обладает той упругостью и целеустремленностью, как второй (детальные сопоставления мы предоставляем произвести читателям).

Если бы можно было доказать, что все эти записи не случайны, то есть то, что вариант Кашина развился из варианта Прача, а вариант Калининкова — из варианта Кашина, то у нас был бы идеальный пример постепенной — в течение столетия — шлифовки народом популярной мелодии. Мы могли бы заявить, что в результате этой шлифовки песни несколькими поколениями певцов относительно бледный, статичный напев конца XVIII века через столетие превратился в могучую, широкую, целеустремленную мелодию, которую в конце XIX века пели даже (и с полным основанием) с новым, революционным текстом.

Недостаточность имеющихся сведений не позволяет, однако, сделать такой соблазнительный вывод. В данном случае не исключено, что Прач упростил, схематизировал в своей записи мелодию песни, которая и в конце XVIII века звучала уже, быть может, в своем «калининковском» варианте\*. Возможно даже, что песня эта в далеком прошлом исполнялась с иным текстом, что она была создана волжской вольницей и даже относилась когда-то к разинскому циклу. Не следует полагать, кроме того, что постепенная переработка народом своих напевов всегда вела к их улучшению. В передаче песен «по слуху» участвовали певцы разного уровня музыкальности и, несомненно, во многих случаях напевы ухудшались, тускнели, забывались или просто видоизменялись. Яркая по мелодии, доходчивая, актуальная по тексту песня становилась популярной, широко распространялась по всей стране. Но эта же популярность неизбежно вела к деформации песни: малодаровитые певцы (которых всегда больше, чем даровитых) запоминали отдельные черты, попевки популярной мелодии, ее общий абрис или ритм, но в создаваемых ими вариантах эти черты оказывались механическими вставками: они не гармонировали с другими чертами, деталями мелодии, не составляли того органического единства, которое присуще художественному варианту.

Таким образом, процесс бытования песен в народе был, несомненно, противоречивым, диалектическим по своей природе. Удачная шлифовка мелодии вела к ее широкому распространению, а последнее — к тому, что во многих случаях возникали и ухудшенные варианты: яркий музыкальный образ мельчался, тускнел, терял свою монолитность.

\* Правда, в пользу Прача говорит еще то, что в конце XVIII века был опубликован (В. Трутовским) другой вариант этой мелодии — почти тождественный с тем, который привел Прач.



Недостаточное количество записей (в частности, почти полное отсутствие последовательных записей той же песни, в том же населенном пункте — от разных поколений певцов, на протяжении десятилетий) и поныне крайне затрудняет изучение этого интереснейшего процесса — эволюции народных напевов.

В рассмотренных примерах — варианты той же мелодии, различаясь только немногими деталями, были уже несравнимы по своему музыкальному содержанию, своей художественности. Примеры такие отнюдь не единичны, но чаще можно заметить, что сходные варианты довольно близки по своей художественной ценности. В мелодиях есть, несомненно, немало деталей, легкие видоизменения которых могут быть либо вовсе нечувствительны, либо ведут к изменению колорита мелодии, не ухудшая ее, но давая ей иное освещение. Образцы такого варьирования имеются в разных голосах народного хорового пения (см. следующий раздел); еще чаще такие видоизменения можно обнаружить при куплетном повторении напева теми же певцами. Эти «куплетные вариации» раскрывают своеобразную пластичность народной мелодии — ее способность в довольно широких пределах видоизменять свой колорит, почти не изменяя общего облика.

В отличие от куплетных *вариаций*, разные *варианты* той же мелодии, записанные у разных исполнителей, позволяют иногда заметить, что то же «зерно» мелодии развито в них по-разному, что варианты различаются даже самой своей схемой. Эти варианты бывают порой в равной мере логично изложены, отшлифованы; сравнительная оценка таких вариантов должна учитывать и то, какая схема предоставила возможность более углубленного развития музыкальной идеи (в том случае, повторяем, если возможности эти полностью реализованы).

Приведем пример таких вариантов, различающихся по самой структуре мелодии. Наряду с рассмотренным выше вариантом песни «Уж ты поле мое» (пр. № 80), записанным и опубликованным Н. Лопатиным и В. Прокуниным, известен и другой вариант ее, записанный М. Балакиревым (опубликован в его знаменитом сборнике сорока русских народных песен):

#### 84 Русская народная песня «Уж ты поле мое»

(сборник Балакирева)

Спокойно

The musical notation consists of two staves in G major, 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk style with a tempo marking of 'Спокойно' (Ad libitum).

Этот вариант, как и первый, вполне органичен, красив; в

нем нет ничего «недоработанного», как в варианте песни «Вино по матушке по Волге», записанном Прачем. Вместе с тем он более прост по схеме, чем в записи Прокунина. Две первые фразы его тождественны (характерно, что они почти точно совпадают со второй фразой прокунинского варианта).

Весьма сходны друг с другом третья и четвертая фразы этого варианта; последняя, как и следовало ожидать, имеет некоторые черты завершенности. В целом весь этот вариант изложен почти точно по схеме «пары периодичностей» (AABB<sup>1</sup>), весьма характерной для старинных русских народных песен, но относительно элементарной, статичной. В варианте же Прокунина сходных фраз нет, мы видели в нем непрерывную «сквозную» линию развития музыкальной мысли, даже с эмоциональным «переломом» со второй половины. Вполне очевидно, что такой тип развития более емко по своим возможностям, и, конечно, создание мелодии такого типа более трудная задача. Прокунинский вариант, вполне органично развивая музыкальную мысль, оправдал эти возможности. В результате он более содержателен, чем балакиревский\*.

Не имея возможности в рамках данной работы приводить дальнейшие сопоставления разных вариантов той же народной песни, обращаем внимание на чрезвычайную полезность подобных сопоставлений: это один из эффективнейших методов развития музыкального вкуса.

\*

Уже упоминалось, что наряду с народными вариантами разного качества полезно бывает проследить случаи «дошлифовки» композитором народной мелодии (к сожалению, довольно редкие). Простейший пример такой «дошлифовки» — знаменитый гимн новгородцев из оперы «Садко» — «Высота ли, высота поднебесная». Мелодия этой песни взята Римским-Корсаковым из старинного сборника Кириши Данилова (еще середины XVIII века). В сборнике этом она звучала сравнительно монотонно, с частыми возвращениями к основному тону тоники, что придавало ей оттенок спокойно-равнодушного, эпического сказа:

#### 85 Русская народная песня «Высота»

(по сборнику Кириши Данилова)

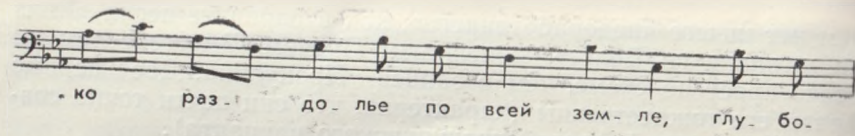
Спокойно

The musical notation consists of two staves in G major, 2/4 time. The first staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk style with a tempo marking of 'Спокойно' (Ad libitum). Below the staves, the lyrics are written in a phonetic transcription.

Вы. со- та ли. вы со- та под-не- бес-на- я, глу-бо- та, глу-бо- та о-ки-ан мо-ре, ши-ро-

\* Весьма возможно, что тем, кто привык к балакиревскому варианту (передаваемому по радио), он покажется более «нормальным» и, следова-

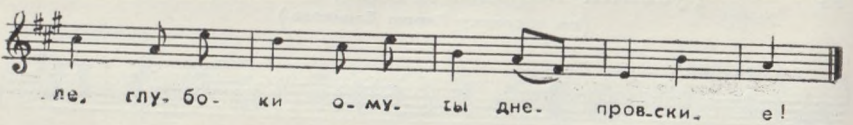
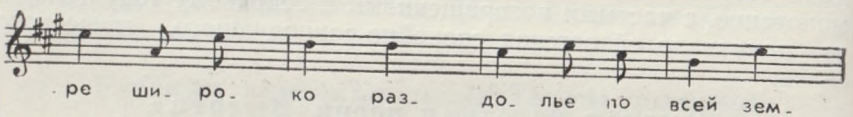
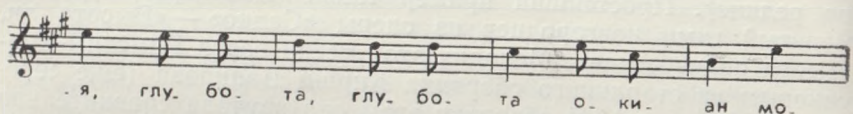
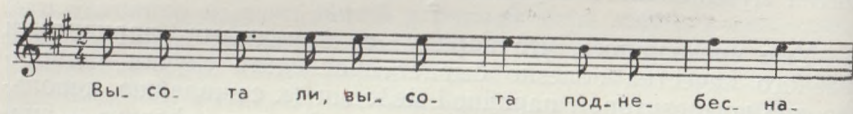




Римский-Корсаков взял эту мелодию в свой известный сборник «100 русских народных песен», а позднее «дошлифовал» ее рукой чуткого музыканта, знающего и любящего народную песню. Ряд незначительных изменений снял налет спокойной монотонии, в мелодии появилась напряженность, широта, удаль. Достиг этого композитор в основном тем, что отказался от частого возвращения в основной тон тоники, от вводного тона в конце, расширил объем мелодии и дал ей широко удалое, стилистически оправданное завершение:

56

### Та же песня в переработке Н. Римского-Корсакова



Мелодия, действительно, словно раскрылась, засверкала ярким блеском. Можно думать, что композитор силой своей

тально, лучшим. Но это уже обычное свойство нашего восприятия: привычное кажется нормальным. Свойство это мешает и при исследовании: приходится преодолевать свою привычку, чтобы оценить явление объективно.

120

творческой интуиции, помноженной на хорошее знание родной песни, как бы восстановил первоначальную красоту этого древнего гимна: монотонность была привнесена в него, возможно, эпическим стилем сказителей, передававших напев столетиями. Концовка же (из вводного тона ре в ми-бемоль), надо думать, более позднего происхождения (может быть, присочинена записывателем), — так не соответствует она стилю старинных народных песен.

Рассмотренный пример «дошлифовки» (или, может быть, восстановления исконного вида) старинного напева, хотя и является почти единичным\* по своей показательности, удачности, — имеет огромное принципиальное значение: он доказывает, что при умелой доработке народная мелодия, довольно ординарная, монотонная может быть порою неизмеримо улучшена. В сборниках народных песен есть множество мелодий явно невоцеркованных, испорченных неумелыми или забывчивыми исполнителями: почему бы нашим композиторам не попытаться пойти по пути Римского-Корсакова и не «дошлифовать» хотя бы некоторые из них?

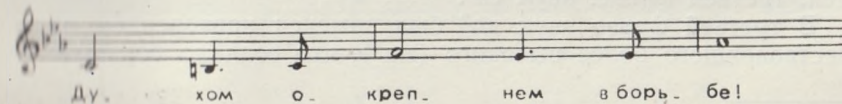
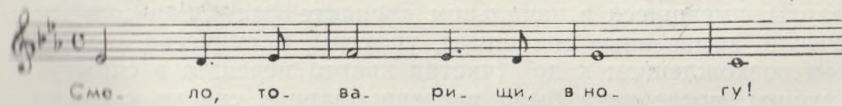
Другой источник сравнительных анализов, как уже указывалось, состоит в сопоставлении разных этапов работы композитора над мелодией. Из песенных мелодий, получивших распространение в текущем столетии, можно указать на два примера: революционную песню «Смело, товарищи, в ногу» и советскую массовую песню А. Давиденко «Нас побить, побить хотели». В первом случае известны две последовательные редакции напева популярной революционной песни (автор мелодии, к сожалению, неизвестен); во втором случае сам композитор (единичный пример!) рассказал о своей работе над песней и привел ряд последовательных этапов ее «шлифовки».

Песня «Смело, товарищи, в ногу» (с текстом Л. Радина, написанным в 1896 году) была впервые опубликована в 1902 году в сборнике революционных песен в следующем виде:

В)

### «Смело, товарищи, в ногу»

Вариант 1902 г.



\* Римский-Корсаков также переработал народную хороводную песню, и с новым текстом она стала гимном псковской вольницы — в «Псковитячке»; Мусоргский использовал скомороший напев в боевой песне бунтарей «Раскодилась, разгулялась удаль молодецкая» — в «Борисе Годунове»; «дошлифовывал» народные мелодии и Чайковский.



В цар- стве сво- бо- ды - до- ро- гу,  
- ру- дью про- ло- жим се- бе!

Этот вариант мелодии переиздавался несколько раз, даже в 1922 году, почти без изменений\*: мелодия была только перенесена в принятую ныне тональность и изложена вдвое более короткими нотами:

55

Та же песня Более поздний вариант

Сме- ло то- ва- ри- щи- вно- гу, ду- хом о- крепнем в борь- бе,  
в цар- стве сво- бо- ды до- ро- гу - ру- дью про- ло- жим се- бе!

Сравнивая этот исходный вариант с известным нам, опубликованным позже исходного (см. выше пример № 41), нетрудно установить, что было изменено в мелодии:

Исходное «зерно» — первая фраза — осталось без изменений.

Вторая фраза, ранее начинавшаяся как секвенция первой (на малую терцию ниже), была превращена в динамизированную вариацию первой фразы, начавшуюся с того же звука, что и первая фраза. В связи с этим две восходящие активные кварты, имевшиеся в начальном варианте (ми<sup>1</sup>-ля<sup>1</sup> и соль<sup>1</sup>-до<sup>2</sup>) исчезли, замененные сплошным, упругим, ритмически заостренным восхождением к до<sup>2</sup> (чистая кварта перешла в скрытую). Наконец, после икта была введена плавная связка к следующей, третьей фразе: звук си<sup>1</sup>.

В третьей фразе звук до<sup>2</sup> был заменен повторением предшествовавшего более высокого (ми<sup>2</sup>), что создало большую ее

\* См., например, «Музыкальный сборник для Красной Армии и Флота», Гос. муз. изд-во, 1922.

напряженность и прямой, напряженный интонационный ход в первый звук четвертой фразы (фа<sup>2</sup>) — кульминацию всей мелодии. Попутно оказалась ликвидированной и последняя кварта исходного варианта (до<sup>2</sup>—фа<sup>2</sup>).

В четвертой фразе откат мелодии, шедшей по широко распевной фигурации доминантсептаккорда (фа<sup>2</sup>—ре<sup>2</sup>—си<sup>1</sup>—соль<sup>1</sup>), как бы сжался, уплотнился в рамках уменьшенной квинты и стал более напряженным благодаря опоре на вводный тон.

Сопоставляя эти нововведения в мелодии и сравнивая общее впечатление от обоих вариантов, можно заметить, что все переделки художественно оправданы. Мелодия, и ранее бывшая сильной, яркой, патетичной, стала еще более динамичной, напряженной, упруго сжалась, как пружина. В ней стало меньше подчеркнутой размашистости за счет исчезновения всех трех кварт и фигурации доминантсептаккорда, но увеличился ее напор, волевая целеустремленность. Этой же цели послужила и замена секвенции динамизированной вариацией. Кстати, только в новом варианте осуществился тот постепенный и планомерный подъем диапазона каждой фразы, который мы отмечали при описании мелодического движения этой песни.

Сопоставление вариантов данного напева свидетельствует о возможности и целесообразности «шлифовки» даже такой мелодии, которая уже была любима массами, воодушевляла их как одна из популярнейших революционных русских песен.

Песня «Нас побить, побить хотели» (на слова Демьяна Бедного) не принадлежит к числу самых лучших работ талантливого композитора-песенника А. Давиденко. Тем не менее ее следует признать вполне удачной, подлинно массовой песнью; при всей простоте она имеет свое лицо и быстро завоевала популярность.

Рассмотрим последовательные варианты запева этой песни, опубликованные композитором в статье «Как я работал над песней «Нас побить, побить хотели» (журнал «За пролетарскую музыку», 1931, № 11, стр. 11—14).

Как пишет композитор, первоначально у него «после нескольких часов хождения по улицам, обдумывания музыкального образа, мурлыканья под нос... отчетливо появился и осел следующий мотив припева»:

10

А мы то- же не си- де- ли,  
то- го до- жи- да- ти- ся!



В дальнейшем усилия композитора сосредоточились на мелодии запева. «Мотив припева «того дождались», — писал он, — послужил отправной точкой для создания фразы запева... с той лишь разницей, что мелодическая линия здесь (в запеве) идет вверх, поднимаясь к кульминации припева».

Особый интерес представляют приведенные А. Давиденко восемь последовательных вариантов запева песни. Сравнение их показывает, как постепенные, планомерные поправки привели в итоге к коренному изменению первоначальной фразы: из довольно бледной, бесцветной она превратилась в упругую, энергичную, не лишенную своеобразия.

Вот эти восемь последовательных вариантов:

90 Варианты запева:

1.

Нас по- бить, по- бить хо- те ли.

2.

Нас по- бить, по- бить хо- те ли.

3.

Нас по- бить, по- бить хо- те ли.

4.

Нас по- бить, по- бить хо- те ли.

5.

Нас по- бить, по- бить хо- те ли.

6.

Нас по- бить, по- бить хо- те ли.

7

Нас по- бить, по- бить хо- те ли.

8

Нас по- бить, по- бить хо- те ли.

Первый вариант — в мажоре, звучит совершенно (симметричен), светло; в то же время он явно бесцветен. Второй вариант снимает этот мажорный тон, мажор сменяется минором (смена соль-диез на соль-бемоль). Третий вариант смягчает кульминацию (си), раздробляя этот опорный звук, частично снимая завершенность фразы. Четвертый и пятый варианты — это поиски иного предъикта к си, который подчеркнул бы его. Мягкий квинтовый ход (ми—си) не удовлетворил композитора, и он заменил его энергичным квартовым (фа-диез—си). Очень важная поправка дана в шестом варианте: замена исходного упора ми звуком ля ведет к тому, что фраза теряет свою симметричную закругленность; все три первых звука (одинаковых, ля) отчетливо становятся предъиктом к си, фраза словно сжимается в упругий комок, в одну «двучастность». В седьмом варианте — в сущности, последнем — снимается завершенность фразы заменой последнего ми<sup>1</sup> (слабого окончания) его октавным эхом — ми<sup>2</sup> (в дальнейшем этот звук еще вдобавок «усекается» из четверти в восьмушку). Это окончательно дорисовывает фразу; она приобретает облик волевого, подчеркнуто незавершенного запева. Шлифовка запева, следовательно, буквально преобразила исходный эскиз — вялый, необоснованно симметричный, маловыразительный. Постепенно отшлифованная фраза стала удалым по тону запевом, начинающим мелодию.

Пример этот наглядно показывает и то, как убыстряет композитор процесс шлифовки песни (вся мелодия была сочинена в одни сутки), и то, какой удачный образ может получиться при настойчивой шлифовке из самого ординарного, ничего не обещающего эскиза.

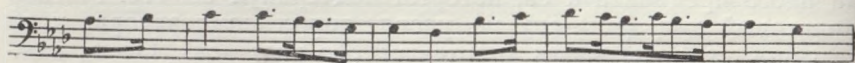
Нетрудно убедиться, что к такому же методу неутомимой шлифовки своих музыкальных мыслей прибегали нередко и величайшие композиторы-классики: достаточно заглянуть в их рукописи, испещренные бесчисленными пометками, переделками. Гениальные, ныне всем известные темы их произведений развивались и «расцветали» порой из очень скромных «бутонов».

Вот характерный пример этого рода: широко развернутая, гордая, поразительно волевая тема Анданте Пятой симфонии Бетховена:





Ее прообразом, эскизом была сравнительно короткая мелодия, состоящая из музыкальной фразы и ее секвентного, слегка динамизированного повторения.



Сравнение этого скромного наброска с великолепным итоговым образом вновь показывает, что шлифовка может буквально преобразить первоначальный эскиз, неизмеримо углубив его выразительность, музыкальное содержание.

#### ЖИВЫЕ И ИНЕРТНЫЕ СИЛЫ МЕЛОДИИ. О СХЕМАТИЗАЦИИ ЕЕ

**Тезисы.** В разделах, посвященных описанию важнейших средств выразительности мелодии, мы указывали на целый ряд закономерностей в изложении каждого из них, каждого элемента мелодии. Напомним вкратце об этом. В области мелодического движения простейшая из отмеченных закономерностей — «прямолинейное», равномерное изменение высоты: гаммообразное движение. Более сложная закономерность в той же области — правильное колебательное движение, волновое: порыв в одном направлении и равновеликий «откат» в обратную сторону. В области лада закономерно появление после неустойчивых звуков разрешающих их устойчивых. Наконец, в области метроритма простейшая закономерность — это строгая периодичность, повторность, начинающая с простого повторения равных длительностей, переходя к периодичности все более объемных, сложных метроритмических построений и т. д.\*.

Различные закономерности в построении музыкальных произведений обнаруживались теоретиками уже давно. Случалось

\* Приведенный перечень отнюдь не исчерпывает существующих закономерностей, но лишь напоминает о простейших из них.

при этом, что, убедившись в существовании неизвестной ранее закономерности, теоретик признавал ее «основной» в музыке, или, во всяком случае, какой-то нормой, нарушения которой — чуть ли не отступление от законов красоты, требований эстетики.

Фактически дело обстоит совершенно иначе, гораздо сложнее. Каждая общая закономерность в построении музыкального произведения имеет свои выразительные возможности, ради которых она и применяется. Приведившиеся выше на этот счет соображения следует ныне дополнить одним общим указанием:

*Всякое неукоснительно точное выполнение какой-либо закономерности, ведущее к схематически четкому развертыванию ее, имеет характер механичности.* Движение «по схеме» означает подчиненность творческого сознания данной закономерности, а это и есть признак его пассивности. И чем более подчеркнута закономерность, чем строже и «беспрекословней» она выполнена, тем отчетливее ощущение механичности движения, пассивности, даже если сама закономерность по своей выразительности активна, энергична. В последнем случае эта активность, энергичность принимает характер какой-то внеличной, внешней силы, которой сознание безропотно подчиняется.

Преимущество, «выгодность» точного соблюдения любой закономерности в том, что оно экономит наши душевные силы, относительно легко для восприятия. Четко выраженная в мелодии закономерность облегчает усвоение и запоминание мелодии слушателем.

Наряду с различными закономерностями в мелодиях наблюдаются, о чем также уже говорилось выше, многочисленные способы и приемы усложнения схем, их «запутывание». Так, например, мелодическая схема (обычно симметричная) большей частью усложняется всякими «заносами», дополнительными «волнами», отклонениями и т. п. Ровная ритмическая периодичность усложняется, «портится» неожиданными ускорениями или замедлениями; четкая периодичность сильных долей вдруг перебивается пропусками их или смещением (например, синкопами). Еще более разнообразны отклонения от, казалось бы, утвердившихся ладовых схем.

Все такие усложнения схем и их «нарушения» не были в предыдущем изложении предметом специального изучения; поэтому они иногда могли быть приняты за какие-то случайные детали, только мешающие понять «главное» в произведении — его схему, оценены чисто негативно, как нарушения «чистоты схемы».

Понимание такое было бы ошибочным. На самом деле, именно в этих «отступлениях» от схем выявляется вся мера внутренней жизни, активности мелодии, ее своеобразия. Все такие «неожиданные», «непредусмотренные» «усложнения» можно поэтому объединить общим названием *мелодических импульсов*



(сокращенно — М. И.): все они свидетельствуют о возникновении, в процессе развертывания мелодии, каких-то «живых сил». Активная творческая воля автора, используя ту или иную закономерность в своих целях, в то же время ищет путей преодоления механичности. В свою очередь, «движение по схеме» имеет свою силу, принудительность. Это уже очевидное проявление сил инерции или «инертных сил» мелоса.

С первого взгляда, М. И. даже тормозят закономерное развертывание процесса, выраженного в мелодии. Но представление такое — поверхностно, статично. Напомним в этой связи известное изречение И. П. Павлова: «Для достижения цели, как это ни странно, необходимо наличие препятствий». Изучение мелодий, их анализ — несчетное количество раз подтверждает верность этого афоризма великого ученого. По существу, именно благодаря М. И. («препятствиям») процессы, выраженные в мелодиях, приобретают черты жизненности, целеустремленности, подлинности; интенсифицируются и углубляются. Именно благодаря «живым силам» мелодии исчезает впечатление механичности движения. Схема, оживленная все новыми и новыми вспышками энергии, перестает быть мертвой, внешней, принудительной силой инерции: она становится выражением естественной закономерности развития жизненного процесса, эмоции. (Образно выражаясь, можно даже сказать, что схемы чаще физиологичны, ближе стоят к воплощению внеличных, обобщенных процессов, а М. И., наоборот, — проявления психологизма в мелосе: именно они придают мелодиям индивидуальность, «конкретность» психического процесса.)

Таким образом, дифференциация отдельных закономерностей, реализующихся в виде определенных схем изложения и «взрывающих» эти схемы мелодических импульсов, их взаимоотношения, «борьба» — все это выявление природной диалектики мелоса. Ошибочным было бы считать «живые силы» более важными, чем «инертные силы» или наоборот. И те и другие равно необходимы в художественной мелодии; если отсутствие М. И. придает механичность, мертвенность движению по схеме, то без этих схем, закономерностей М. И. вообще не могут и существовать. И чем более «жестка» инертная сила какой-либо схемы, чем более резко она выражена, тем большие возможности дает она для выявления разнообразных М. И. В художественных мелодиях поэтому между теми и другими «силами» должно существовать определенное равновесие\*.

При этом:

Если М. И., выявленные в мелодии, «сделали свое дело», то

\* Структура произведения порою — форменный поединок между «железной» схемой и «взрывающими» ее М. И. Сами они по своей природе — спорадичны, и если они тоже начинают применяться систематично, жизненность их, естественно, угасает.

есть повлияли на ее дальнейшее развитие, последняя приобретает черты жизненности. Мы ощущаем, что композитор в своем замысле лишь использует те или иные закономерности, но отнюдь не подчиняется им. Общая логика развития мелодии становится выраженным живым чувством автора, его активной мыслью, волей.

Если же М. И. никак не влияют на дальнейшее развитие мелодии, то роль их уже иная. Они приобретают значение средств, приемов, призванных либо завуалировать, замаскировать движение по схеме (механичность мелодии), либо стать «автономной» орнаментикой ее.

Сравнивая разные этапы развития мелодии, можно заметить, что наиболее прямолинейно, порой до схематичности, изложена обычно последняя фраза мелодии. Отсутствие или — чаще — незначительное количество М. И. находится, видимо, в связи с итоговым, результативным характером многих заключительных фраз — с тем, что мысль, эмоция уже выявлены в мелодии и к концу становятся очевидными, четкими.

Осознание принудительности, механичности движения по схеме — труднейшая задача для музыкально неразвитого слушателя, тем более что по своим отдельным чертам — темпу, ритму и т. п. — подобные мелодии бывают достаточно энергичными, активными.

Установление взаимодействия схем и мелодических импульсов, итогов этого взаимодействия весьма нелегко и при анализе. Вместе с тем решение этой задачи совершенно необходимо.

**Схемы и мелодические импульсы в отдельных элементах мелодии.** Рассмотрим схемы и М. И. в отдельных элементах мелодии: и те, и другие имеют свои особенности, свои условия.

**В ритме и метре.** Как уже указывалось, основное проявление схематизации в области метроритма — это строгая периодичность его. При этом чем более прост и короток повторяющийся элемент периодичности, тем меньше значение его в выразительности мелодии.

Точная периодическая схема в подобных случаях более всего подчеркивает логичность мелодии, плавность движения, ненарушаемого ритмическими ускорениями или замедлениями. И наоборот, чем более объемна повторяющаяся фигура и в то же время четка (включая в свой состав сопоставление сильной и слабой доли, в определенном ритмическом соотношении), тем резче сказывается сила схем метроритма. Точная схематичность его производит, как известно, буквально гипнотизирующее, завораживающее, подчиняющее себе психику воздействие. Как указывалось выше в разделе «метроритм», такая строгая периодичность свойственна моторным жанрам: колыбельной, маршу, танцу и трудовым песням (периодическим движениям работы). Эти процессы, собственно, и породили метроритмическую схематичность того или иного типа.



Принуждающий (точнее — упраздняющий собственную волю) характер метроритмической периодизации неоднократно отмечался исследователями («ритм — это принуждение»). В частности, нельзя не напомнить о гипнотизирующем воздействии *колыбельной песни*, строгая пульсация которой прямо предназначена для усыпления ребенка. Не менее часто отмечалась и баюкающая, завораживающая сила *танцевальных ритмов*; в своем наиболее обнаженном виде, во время продолжительных плясок шаманов («камланья»), танцевальный ритм способен довести пляшущего до транса. Следует напомнить и о гипнотизирующем воздействии *маршевого ритма*, принуждающего к мерному шаганию, способного преодолевать крайнюю усталость, заставить организм забыть о ней. «Обнаженной формой» маршевых метроритмов, не оживленных и не замаскированных мелосом, является, как известно, барабанный бой.

И, наконец, таким же ярким выражением принуждающей силы метроритма является воздействие *рабочих песен*. Как известно из истории, они имеют очень древнее происхождение: песни и барабанный бой применялись уже несколько тысяч лет назад, в древнем Египте, для «подбадривания» рабов во время работы. К. Бюхер в нашумевшей в свое время книге «Работа и ритм» доказывал даже, что вся музыка была порождена ритмами труда\*.


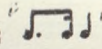

Вуалирование, ослабление могущественной силы метроритма или даже нейтрализация его механичности достигается в мелодиях в основном двумя путями.

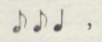
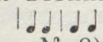
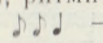
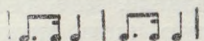
Прежде всего, при помощи более или менее частых, ярких метроритмических импульсов, нарушающих строгую периодичность метроритмической формулы (фигуры). Импульсы эти могут выражаться и в «пришпоривании» ритма, например, дроблении одной из долей, общем ускорении темпа и, наоборот, в торможении его — замедлениях, затяжках и т. п. Сюда же относится и введение новых ударений — синкоп (правда, злоупотребление ими может само превратиться в схему, еще более резкого характера).

Метрическим импульсом является, разумеется, и смена размера, когда она достаточно резка, отчетлива.

Следует отметить, что метроритмические импульсы нередки в окончаниях народных мелодий, где они употребляются с очевидной целью подчеркнуть концовку. Таков, например, неужи-

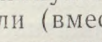
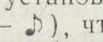
\* Выдающийся советский музыковед Б. Яворский писал (в 1924 г.), что «экономизирующее значение ритма важно для упорядочения работы», но что в то же время строгий метроритм «служил прекрасным полицейским средством абсолютизма для нейтрализации общественной активности» (Из письма Б. Яворского, цитированного в работе «Теоретические основы музыкального воспитания», Киев, 1930). Яворский здесь, разумеется, грешит прямолнейшим социологизированием, но «зерно» его идеи представляется нам верным (сравните аналогичное указание М. Горького в его статье «Музыка толстых» на отупляющую роль ритмически однообразной музыки).

данный переход к пунктированному ритму; вместо схемы  более активная концовка  Аналогично по значению раздробление в конце последенго предъикта: 

Разумеется, «активность», «сила» ритмического импульса — понятие не абсолютное, а относительное. Та же ритмическая фигура , если она спорадически возникает в периодическом ряду с менее активным ритмом: , будет энергичным, ритмическим импульсом (см. прим. № 8). Но та же фигура  — в ряду более активных ритмов, например пунктированных:  и т. д., окажется, наоборот, «моментом расслабления» — М. И. «со знаком минус» (см. такие фигуры в прим. № 53).

Другой метод вуалирования метроритмической схематичности (и в то же время использования ее) состоит в противопоставлении механически однообразной схеме метроритма (или только метра) — живого, разнообразного развития других элементов: мелодического движения, лада, интервалики. Метод этот широко используется в танцевальной музыке, в современных песнях танцевального или маршевого типа; он позволяет сочетать (в самых разных соотношениях) неизменную схему движения (метроритма) с большой живостью, жизненностью музыки в целом.

Вполне естественно, что в конкретных мелодиях оба метода часто сосуществуют, используются совместно.

Отдельно следует указать на темповые импульсы, выписанные метрически. В отличие от ритмических они выявляются не в одной «ритмической фигуре», а в целом построении, например в отдельной фразе, даже половине мелодии. Обычный тип такого импульса — уменьшение уже установившейся метрической доли (вместо , вместо , что сразу повышает быстроту движения, его напряженность (см. № 134, «Полюшко», № 47, «Тачанка», № 78, «Заводы», № 98, «Ой, есть в поле», № 150, «Виноград»).

Более редко такой метрически-темповый импульс проявляется в отдельной фразе мелодии; охват таким М. И. всей второй половины мелодии нередко используется в народных песнях (№ 5 — «Как по морю», № 69 — «Липынька», № 8 — «Крокове колесо»).

Несомненным проявлением борьбы со схематизацией в области метра является также давно известное музыкантам чуть заметное, но активное нарушение четкой схемы размера во время игры («свободное дыхание»). При абсолютном подчинении метру, когда ученик играет «точно по размеру», — игра его неизбежно приобретает оттенок «деревянности», механичности.



Совершенно очевидно, что перед нами хороший пример того, к чему приводит полное подчинение элементарной закономерности — периодической повторности ударений.

При всей наглядности этого примера (результата подчиненности схеме) детально он не может быть еще исследован, так как необходимые для преодоления данной механичности отклонения от точной схемы метроритма в нотах не фиксируются (и не могут быть зафиксированы). При всей своей очевидности и реальности они целиком возлагаются на художественную интуицию исполнителя.

**Схемы и мелодические импульсы в мелодическом движении.** Как указывалось в предыдущем разделе, мелодическое движение объединяет обычно значительную часть мелодии, иногда всю ее. Соответственно этому схематизация мелодического движения очень резко сказывается на выразительности мелодии.

Схематизм мелодического движения — это преимущественное использование строго поступенного гаммообразного движения или же правильных мелодических «волн» — точно по всем «законам Тоха»: после скачка в одном направлении — равно-великий откат в противоположном (или наоборот).

Как указывалось выше, в основе обычной закономерности мелодического движения типа «волны» (в первых фразах — подъем, развитие; в последних — спуск к исходной точке, затухание) лежит отражение в мелосе ряда жизненных процессов: фазы постепенного развития их, а затем фазы их затухания. Ныне к этому следует добавить: при осуществлении данной закономерности со схематической четкостью, то есть при отсутствии усложняющих ее М. И., она отразит лишь чисто *механические процессы*. Такие, например, как скачки мяча, бильярдного шара, получившего исходный толчок и двигающегося уже по законам механики, по законам инерции: безвольно отскакивающего от бортов и послушно катящегося в лузу. Безжизненность обычных упражнений в гаммах является предельной формой схематичности мелодического движения, лишенного даже механического исходного толчка (такой толчок, как известно, вызывает некоторое ускорение, сменяющееся затем замедлением, ведущим к остановке).

Мелодические (линейные) импульсы, нарушающие и оживляющие мелодические схемы, это в своем простейшем виде — всевозможные «заносы» и другие мелкие изгибы мелодической линии; они уже описывались нами в разделе «Мелодическое движение». По существу почти всякий такой линейный импульс является и интегральным, так как в результате отклонений мелодической линии от гаммообразного или точного волнового движения в мелодию вводятся более или менее крупные «шаги», «скачки» — интервальные ходы. Так, например, в первом же примере на «мелодические заносы», в мелодии песни «Ванюша-ключник» (№ 42), в результате секундового «заноса», гаммовое

движение перебивается активнейшим ходом — восходящей квартой си<sup>1</sup>—ми<sup>2</sup>.

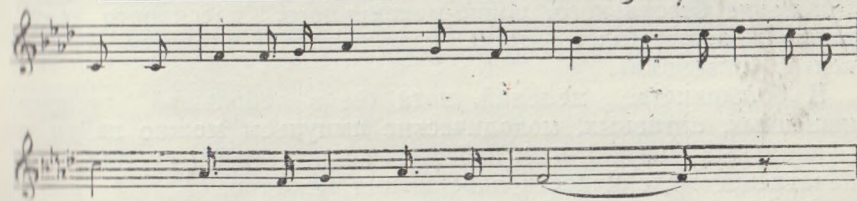
Частая сеть мелодико-линейных импульсов может совершенно вуалировать исходное — схематическое движение мелодии.

В мелодиях схематичное, ровное (лишенное мелодических импульсов) движение чаще всего встречается (о чем уже упоминалось) в концовочных фразах. И чем более оно ровное, плавно, тем отчетливее выражает *неизбежность, итоговость* финала. При отчетливо минорном фоне такое итоговое схематичное завершение мелодий иногда звучит даже безнадежно, беспомощно. Примером может служить концовка уже разбиравшейся мелодии песни «Чоловік жінку б'є» (№ 79) на словах «Встань, мене оборони!».

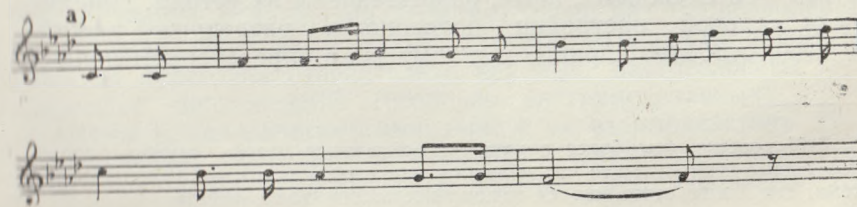
Значение безвольно-покорного характера схематически четкого спуска нетрудно проверить на какой-нибудь мелодии, минорной по ладу, но с активной концовкой, заменив эту концовку схематически ровным спуском: иначе говоря, сняв в ней М. И. Так, например, если в энергичном припеве песни «Если завтра война» заменить спуск, насыщенный мелодическими импульсами, строго прямолинейным, безвольным откатом (в том же метроритме), то сразу станет заметным не только несоответствие такой концовки предыдущему, но и явное противоречие полевым словам припева «Будь сегодня к походу готов!»:

### 93 Д. Покрасс «Если завтра война»

(припев, окончание)

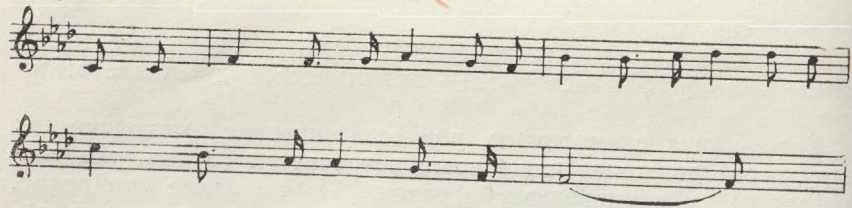


Варианты с прямолинейным спуском





6)



Впечатление механичности, пассивности мелодического движения еще усиливается, когда элемент ровного гаммообразного движения (спуска или подъема) расширен\*, когда, например, мы имеем дело с рядом маленьких секвенций; в рамках короткой мелодии такой ряд может служить примером механичности «движения по схеме». Таков, например, конец мелодии «Ноченька»:

94

«Ноченька»  
(окончание)

Медленно



Четырехкратная нисходящая секвенция здесь — весьма яркое выражение бессильного, ровно-механичного, пассивного «снижения» мелодии (здесь этому содействует и характер самих звеньев секвенции).

В большинстве мелодий, хотя бы в небольшой степени жизненных, активных, мелодические импульсы можно найти и в финальных фразах; этим избегается или хотя бы вуалируется впечатление механичности завершения мелодии.

**Схемы и мелодические импульсы в ладу.** Материалы, приведенные в разделе «лад», позволяют осознать силу схемы и противостоящих ей М. И., определяемых ладовой настройкой.

Общая схема ладовых тяготений очень определена: от неустоев — к смежным с ними, разрешающим их устоям. При четкости ладовой настройки потребность разрешить каждый неустой, особенно «яркий» и к тому же в определенном направ-

\* И вообще, чем более крупны «строительные части», единицы какой-либо схемы (чем большее число звуков они охватывают), — тем явственнее схема, тем более отчетлива ее механичность, принудительность.

лении, весьма явственна, порой почти принудительна: закономерные связи неустойчивых звуков и устойчивых, иначе говоря, обладают большой силой.

Поскольку все ладовые тяготения мелодически направлены (либо вверх, либо вниз), постольку ладовые тяготения (ладовые интонации) все время явственно взаимодействуют с мелодическим движением; простейшие формы этого взаимодействия уже указывались (см. стр. 54—55).

Когда ладовые интонации занимают подчиненное положение в мелодии, их можно часто рассматривать, как ладовые М. И., которые могут либо обострять мелодическое движение, либо тормозить его, «подталкивать» и «приостанавливать», наконец, — менять его направление.

Наоборот, *соединительные интонации* часто можно рассматривать как *интонации, усиленные и оживленные М. И.*, вклинившимися между обоими моментами, их составляющими.

При очень четком осознании ладовых тяготений (чему обычно содействует использование простейшего гармонического аккомпанемента) общая композиция мелодии и даже звуковой состав ее отдельных частей начинают испытывать все большее воздействие ладовой схемы.

В мелосе последних столетий, под очевидным влиянием инструментальной музыки, ладовые средства композиции стали играть порою центральную роль, «подчиняя» себе другие средства выразительности мелодии. В ряде случаев дело доходило и до *ладовой схематизации*: в логическом соотношении смежных фраз основную роль начинали играть ладовые соотношения; звуковой состав фраз определялся мелодической фигурацией основных созвучий лада. Ладовой схеме подчинялись порой секвенционные сдвиги, «ветви» мелодического рисунка; ритмические икты совпадали с важнейшими ладовыми упорами и т. п. При сочетании этих условий мелодии оказывались «ладово-схематизированными».

В условиях четкой ладовой схемы тяготений, ладовыми импульсами, «изнутри» взрывающимися ее, оказываются чуждые — «внеладовые» звуки, нарушающие эти тяготения, заменяющие их новыми. При достаточной интенсивности эти ладовые импульсы приводят к изменению ладотональности — модуляции, когда наступает преобразование всей системы (схемы) ладовых тяготений.

Широкое по масштабу использование таких ладовых импульсов, их борьбу с ладовыми схемами, равно как и преодоление их разными средствами музыки, можно наблюдать, понятно, лишь на просторах относительно крупных, многоголосных музыкальных произведений (особенно инструментальных).

**Схемы и мелодические импульсы в их взаимодействии.** Последовательно выявляя в мелодиях взаимопротиворечивые силы — *инертные* (те или иные схемы) и нарушающие эти



схемы *живые* силы — мелодические импульсы, можно по-новому, более глубоко осмыслить охарактеризованные в предыдущем изложении структурные фазы мелодии: вариацию, секвенцию, ответ.

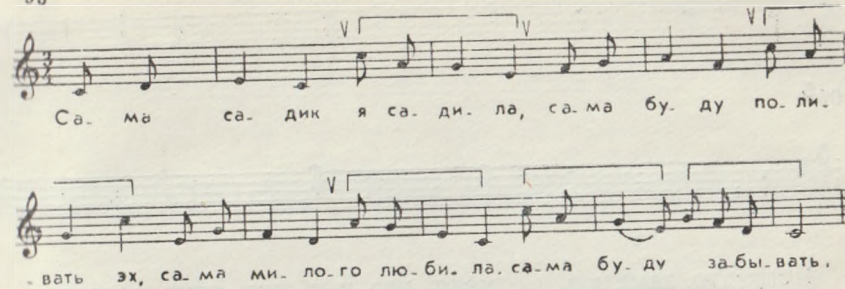
Так, *вариацию* можно определить, как повторение исходного «зерна» мелодии, осложненного одним или несколькими М. И. Вариация, следовательно, — это одна из естественнейших форм выявления М. И.; точнее, само это понятие возникло в результате осложнения механического принципа повторности мелодическими импульсами.

*Секвенцию* следует рассматривать как вариацию, только менее гибкую, порой механичную. В ней очевидно проявление могучего принципа повторности («зерна», фразы и т. п.) с одновременным изменением лишь общей высоты звучания. В мелодиях это обычно приводит и к иному ладовому колориту — изменению ладовых функций входящих в секвенцию звуков. Именно из-за механичности секвенции избегаются в народных мелодиях, а если и даются, то часто не вполне точными, то есть осложненными добавочными М. И. И нередко достаточно убрать М. И., то есть *сделать секвенцию вполне точной*, чтобы художественность народной мелодии снизилась, чтобы в ней появился явный оттенок механичности.

Наиболее интересно выяснить в данном плане смысл понятия «ответ». «Ответ» начинается собою заключительную, завершающую фазу намеченного процесса. Уже говорилось о «зеркальности» отражения в «ответе». Иначе говоря, в нем налицо момент упругого *механического отражения*, «отката» — проявления *сил инерции*. Обычно, однако, такое отражение также оживлено новыми М. И. Таким образом, в «ответе», как и в вариации, имеется и момент инерции, и динамические, новые М. И. Отличие ответа от вариации в том, что вариация принадлежит незамкнутому ряду, а ответ замыкает построение.

*Быстрота наступления ответа* — один из основных показателей большей или меньшей «развернутости» музыкальной мысли, *долгого или короткого «дыхания» мелодии*, углубленной или, наоборот, поверхностной, «куцой» музыкальной мысли. «Ответ», наступающий после относительно сложного развития мелодии, может даже перерасти в ее итог, результат или концовку (см. выше примеры таких ответов-результатов в №№ 35, 56, 78, 79) «Ответ», наступающий быстро, например непосредственно после короткого зерна мелодии, когда он к тому же не включает М. И. — стимулов к дальнейшему развитию, это, вероятно, одно из наиболее наглядных форм выражения короткого дыхания мелодии, отсутствия в ней глубокого порыва. Такова, например, мелодия популярной в свое время городской песенки «Сама садик я садила». В ней нетрудно ощутить ряд коротких фраз «ответного» характера, следующих чуть ли не за каждой новой фразой (они отмечены скобками):

«Сама садик я садила»



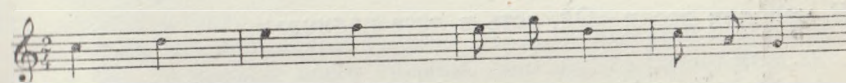
Частота этих «ответных» фраз в значительной мере определяет (разумеется, наряду с другими средствами выразительности, например точной секвенцией «зерна») «короткое дыхание», «приземленность», даже самодовольство \* этой в общем логичной, целостной мелодии.

\*

Выше уже отмечался естественный «комплексный» характер реальных М. И., одновременно линейных и ладовых, порою также и ритмических.

Последовательно (фраза за фразой) разбирая мелодии, нетрудно часто заметить, что в них встречаются разные М. И.: все они способствуют жизненности развития, «конкретности» мелодии. В коротенькой, простой мелодии даже двух-трех М. И. бывает достаточно для ее жизненности. Такова, например, первая половина мелодии народной песни «Журавель»:

Украинская народная песня «Журавель»

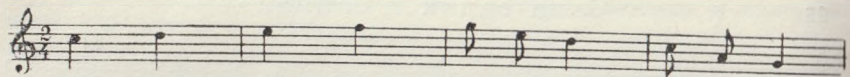


Схематически простому подъему здесь противопоставлен спуск, в котором имеется два мелодико-ритмических импульса. И этого уже довольно, чтобы схема расцвела мелодией, хотя бы и незамысловатой. На этом же примере можно наблюдать, как народ избегает точной механичной секвенции в короткой мелодии. Оба оборота, оживленные М. И., смахивают на секвенцию одной и той же фигуры (на квинту вниз). Здесь легко могла бы быть и точная секвенция, например:

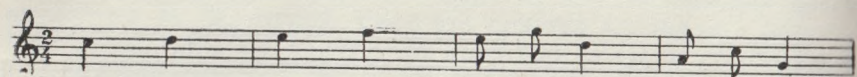
\* Ибо что такое самодовольство, как не мажорно-бойкая настроенность при отсутствии целеустремленности, порыва и при подчеркивании своей логичности, по существу, примитивной?



96 а



96 б



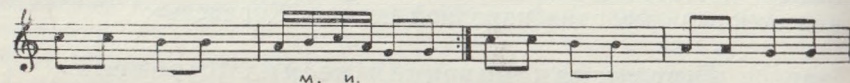
Нетрудно заметить, однако, что в обоих этих вариантах, особенно во втором, точность секвенции ухудшает вторую половину мелодии, придает ей черты механичности. В народном варианте эта механичность избегается тем, что оба М. И. противоположны по направленности (в 3-м такте мелодия отклоняется вверх, в 4-м—вниз: черты вопроса-ответности); это явно способствует упругости, живости общего течения мелодии.

В более развернутых мелодиях можно постоянно наблюдать М. И. разного типа: однородные (например, только ритмические) скоро привели бы к новой монотонии, новой схематичности. Вот наглядный пример ритмо-мелодического импульса — в песне «Как под яблонью зеленой»:

## 97 Русская народная песня

« Как под яблонью »  
(начало)

Схема движения



В мелодии песни «Ой, есть в лесе калина»:

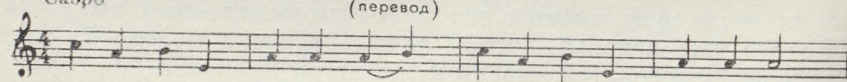
98

## Украинская народная песня

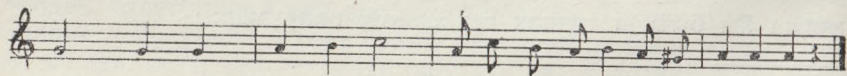
«Ой, есть в лесе калина»

Скоро

(перевод)



Ой, есть в ле-се ка-ли-на, ой, есть в ле-се ка-ли-на

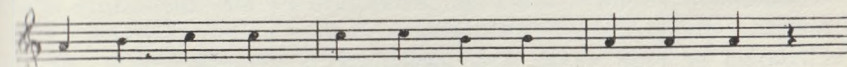
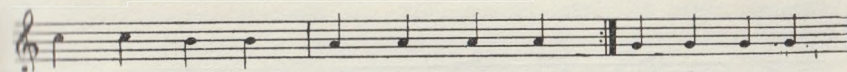


ка-ли-на, ка-ли-на ко-ма-ри-ки звонки-е ка-ли-на

138

98 а

Схема



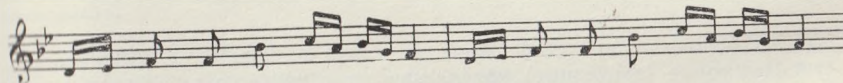
и «зерне» ее (1—2 такты) налицо мелодико-интервальные М. И.; они сохраняются и при повторении. В следующей фразе, ответного характера (3-я четверть), М. И. состоит в ритмическом затягивании начала и окончания, резко подчеркивающих скрытый интервал чистой квинты (соль<sup>1</sup>—до<sup>2</sup>). Наконец, последняя фраза (два последних такта) дает исходное «зерно», оживленное (в предъикте) и мелодико-интервальными и ритмическими М. И. (дробление четвертей на восьмые). В результате окончание мелодии оживляется весьма бурным «взрывом» (в предъикте), а вся мелодия, расцвеченная так разнообразно, приобретает черты большой живости, жизненности (при эмоциональной простоте, беспretenциозности).

**Оголение схем; многослойность М. И.** Как видно из предыдущего, для понимания соотношения схем и М. И. необходимо выявление всех М. И. Это может быть достигнуто при «оголении схемы» мелодии, то есть того «каркаса» ее, который, будучи расцвечен М. И., и образует мелодию. При таком оголении схем можно заметить нередко (в народных мелодиях), что отдельные М. И. мелодии не в равной мере заметны: только после удаления «верхнего слоя» их становятся очевидными М. И. «нижележащего слоя».

Так, если мы попробуем «снять» М. И. в мелодии «Липыньки» (№ 69), то прежде всего снимем, конечно, те ритмо-мелодические М. И., которые отличают вариацию «зерна» от него самого (2-й такт от 1-го):

в

Умеренно



139



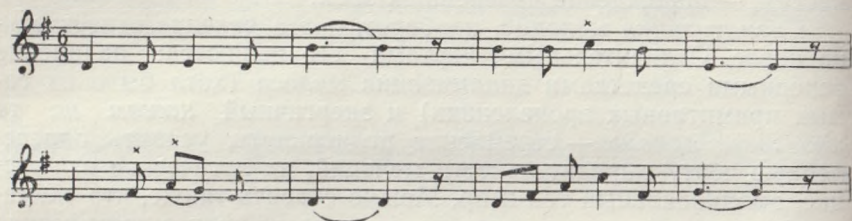




оно при помощи совместного использования ряда приемов, способов, каждый из которых по-своему содействует этой связи смежных фраз, логической непрерывности мелодии — приемов, которые порознь можно найти и в высокохудожественных мелодиях\*.

Рассмотрим, например, мелодию песни «Степь да степь кругом»:

12 Русская песня «Степь да степь кругом»



Резко подчеркнутая логическая спайка четырех фраз мелодии хорошо заметна с первого же прослушивания ее. Как достигается эта сугубая «прямолинейность» изложения? Каждая фраза здесь очень четко противопоставлена смежным, завершается наиболее затянутым звуком и отделена от последующей паузой; ритм их почти одинаков, уже этим подчеркивается родство фраз. Далее, резко подчеркнута мелодическая непрерывность, связность: каждая фраза заканчивается тем же звуком, которым начинается следующая (си<sup>1</sup>—си<sup>1</sup>; ми<sup>1</sup>—ми<sup>1</sup>; ре<sup>1</sup>—ре<sup>1</sup>); фразы как бы приклеены друг к другу. Логичность мелодии резко подчеркнута и соотношением смежных фраз, «коротким дыханием» ее. Вторая фраза — явный ответ первой, а четвертая — третьей. В мелодии, наконец, резко подчеркнута логика ладового изложения: от фразы к фразе затрагиваются (с акцентами) все новые звуки доминантсептаккорда соль мажора (ре—фа—диез—ля—до), которые затем берутся подряд в заключительной четвертой фразе (см. отмеченные звуки).

Каждый из этих приемов в отдельности нетрудно найти в высокохудожественных мелодиях; однако совмещение их в ограниченных рамках одной короткой мелодии, несомненно, является *нажимом на логичность*, который мы и условились называть схематизмом мелодии.

Еще более резкий нажим на логику изложения можно обнаружить в проанализированной уже выше мелодии старой студенческой песни «От зари до зари» (см. пример № 76). Как указывалось в анализе, мелодия эта состоит из нескольких как бы наложенных одна на другую схем; М. И. в этой мелодии

\* Обычно эти приемы «подсказаны» примитивной гармонизацией, представляющей собой своего рода проецирование в мелодию гармонических оборотов.

почти нет (только один М. И. в самом конце\*); по всему этому схематизация в ней предельно сильна. Резко подчеркнутая «прямолинейность» этой мелодии, активность ее ритма, четкость и сила ладовых тяготений — все это только усиливает бесповоротную, «железную» принудительность ее движения.

Помимо тех средств логического связывания отдельных фраз мелодии, которые мы отмечали в приведенных примерах, в аналогичных по типу (схематизированных) мелодиях встречаются и некоторые другие. Таковы, например, очень резкие интонации, связывающие акцентированные звуки в фразах; такковы секвенции, таково одинаковое начало смежных фраз, поспешное противопоставление фразе — ответа и т. п. Суть дела, повторяем, в *совмещении* нескольких таких приемов, в нажиме на них, в усиленном подчеркивании и вдалбливании логики развития мелодии, как бы в боязни, что музыкально неразвитый слушатель иначе не поймет, не усвоит этой логики.

Уже из сопоставления приведенных примеров мы видим, что логически схематизированные мелодии могут быть разного художественного достоинства. Важно осознать, что само явление логической схематизации имеет лишь одно преимущество: оно способствует быстрой запоминаемости мелодии даже при наличии серьезнейших недостатков и, прежде всего, при *утере равновесия между эмоциональным содержанием мелодии и ее логичностью*. Резко подчеркнутая логическая связь объединяет фразы порой совсем незначительного музыкального содержания, бесцветные. Логически подчеркивается нечто неглубокое, пустое: такова *логическая претенциозность*. Но если даже эмоциональное содержание фраз более или менее значительно, подчеркнутая логика все равно «выпирает» на первый план, как нечто наиболее важное в мелодии. Такая сугубо подчеркнутая логическая связь фраз приводит в результате к связанности, скованности мысли и действий, выступает как приказание, не позволяющее размышлять, колебаться — контролировать целесообразность этого приказания, иначе говоря, — как *рефлекс*, принудительная сила которого никак не умерена сопротивлением, «торможением» этой схемы мелодическими импульсами.

Подчеркнутая, «рефлекторная» связь эмоционально незначительных фраз, не осложненная никакими тормозящими ее М. И., может поэтому быть и музыкальным выражением примитивной «логики влечений», не знающей никаких внутренних «тормозов». Не потому ли песни «блатного» происхождения, циничные и развязные (то есть тоже не знающие «тормозов») в большинстве случаев схематизированы (всевозможные, ныне почти забытые песни начала этого века: «Восемь гривен у меня», «Лимончик» и т. п.).

\* Правда, этот М. И. (откат в верхнее ля<sup>2</sup>, предпоследний звук) сделан с большим художественным тактом: он способствует утверждению фа мажора и в то же время замыкает схему октавным эхом.







Такие же или весьма сходные приемы можно найти в очень многих жалостливых напевах, точно так же как в «бодрячках» нетрудно найти однообразный набор «светлых» интервалов и «победно-активных» маршевых ритмов.

Из сказанного ясно, что между явлением логической схематизации и схематизацией эмоционального тонуса мелодии существует тесная связь.

*Логическая схематизация мелодии — это «нажим» на логические связи, подчеркивающий их самыми упрощенными «лобовыми», примитивными способами. Со своей стороны, схематизация характерного эмоционального тона — это подчеркивание данной эмоциональной краски, также накладываемой самыми грубыми, резкими мазками. Нажим такой обычно сопровождается и уклонением от М. И., противоречащих схемам, создающих «второй план» в мелодии, придающих ей глубину, диалектичность.*

Разумеется, только слушатели с недостаточно развитым музыкальным вкусом вполне удовлетворяются такими более или менее искусными «суррогатами». Для развитого музыкального вкуса очевидна их прямолинейность или нарочитость, то есть фальшь. К этому следует добавить, что *эмоциональная схематизация напева, «нажим» на остро действующие, характерные выразительные приемы прямо побуждает певцов к исполнительскому нажиму: форсированию этих приемов, мелодраматичности, чувствительности, ложной патетике и т. д.* И хотя такое исполнение по существу разоблачает фальшь самой мелодии, на слушателей с неразвитым музыкальным вкусом оно способно произвести сильное впечатление, показаться им ярким, художественным.

**Общее значение схематизации мелодии, форсирования ее выразительности.** Из сказанного видно, что значение схематизации мелодии весьма велико. Выявление схематизации мелодии, форсирования ее эмоционального тона — одна из основных задач при изучении и оценке мелоса. Было бы, однако, неверным и недопустимо поверхностным характеризовать это явление только как отрицательное, снижающее художественную ценность мелодий. Прежде всего, даже самые схематизированные мелодии, если они были в определенные годы популярными, — интересны и ценны в историческом плане как показатели определенного уровня вкусов и как «формулы», запечатлевшие определенный тип поведения, эмоциональности.

Но песни такие заслуживают внимания и с точки зрения современника: нельзя игнорировать их положительного качества — того, что схематизированные мелодии весьма легко запоминаются и распространяются поэтому с огромной быстротой, почти не требуют для своего усвоения музыкальности. Подобно плакатам, они «брбски», живут иногда недолго, быстро

прискучивая, но легко врезаются в сознание миллионных масс населения.

Вместе с тем не следует забывать и другого — того, что, в отличие от подлинно художественных массовых песен, «за схемой» у схематизированных мелодий содержится обычно весьма немного, а порой и ничего почти нет. Такие «поверхностные», малосодержательные песни способны (особенно в большом количестве) оказывать отрицательное художественно-воспитательное воздействие на слушателей. Не успевают забыться одна такая мелодия — следом за нею летят часто новые (с кинофильмами, с эстрады, по радио). В результате — они формируют музыкальные вкусы слушателей и «формируют» их на неприемлемом, низком уровне. Привычка к таким напевам огрубляет слух, он становится неспособным различать тонкие, нежные краски подлинно художественных мелодий. Хуже того: слушатель, воспитанный на схематизированных мелодиях, теряет способность осознавать естественность, правдивость музыки и музыкального исполнительства, теряет способность отличать подлинное развитие музыкальной мысли от механического, яркое, искреннее чувство — от грубого, ложного пафоса, фальши, ремесленного подбора «испытанных приемов». Обобщая, можно сказать: привычка к таким мелодиям портит, извращает музыкальный вкус.

Следует указать также, что всевозможные ярко выразительные приемы, выработанные композиторами последних веков (преимущественно в инструментальном творчестве), оказываются часто неприменимыми к напевам массовых песен — одnogолосным, коротким. Те же самые резкие ладо-гармонические обороты («кадансы») или броские мелодические ходы, попевок, которые в крупных инструментальных или вокальных произведениях вполне естественны, в рамках песенной мелодии оказываются нарочитыми, неуместными или же обуславливают «короткое дыхание» мелодии, ее схематизм. Дело в том, что в инструментальных произведениях композитор пользуется широко развитым многоголосием, а главное, на просторе крупных форм может легко «уравновесить» такие приемы, правильно и логично использовать их в широком потоке создаваемого произведения. На маленьком «пяточке» короткой мелодии сделать это оказывается почти невозможным. Именно поэтому мы видим, что какой-нибудь «полный совершенный каданс», быстро мелькающий в сонате, будучи «спроецирован» на одnogолосие (гармонической фигурацией этих созвучий) оказывается жесткой ладовой схемой, буквально сковывающей мелос. Яркий и красивый мелодический ход, прямо перенесенный из высокохудожественного романса или оперной арии, где он вполне уместен, во вновь созданную песню, оказывается претенциозным, фальшивым, манерным.

Указывая на опасность схематизации мелоса, следует так-



же отметить, что в рамках песенной мелодии значение схематизации отдельных элементов неодинаково. Четкая схематизация метроритма может быть относительно легко уравновешена естественным, живым использованием других средств выразительности мелодии. Схематизация мелодического движения, а особенно ладовая, охватывающая всю мелодию, уже гораздо опаснее, более трудно преодолима. Но *говорить о подлинной схематизации можно, повторяем, только в тех случаях, когда налицо подчинение схеме сразу различных элементов мелодии*, когда эти схемы, так сказать, усиливают друг друга. Среди явно схематизированных мелодий есть, конечно, немало относительно добротных «однодневок», в своем месте полезных и уместных (например, «Каким ты был» И. Дунаевского). Массовых слушателей такие мелодии увлекают и четкостью контуров, и легкой запоминаемостью, и подчеркнутой логичностью: мелодия идет прямолинейно, путь ее отчетлив, привычен. Такое «предопределенное» развитие могло бы наскучить в длинном произведении, но в короткой мелодии оно ощущается не требовательными слушателями как достоинство.

Но если схематизированные мелодии могут быть, оказывается, хотя бы в ограниченных пределах, уместными, полезными, подобно ярким плакатам-однодневкам, то правильно ли будет «бороться» с ними? Никто ведь не «борется» с плакатами — они были и остаются важными орудиями агитации. В вопрос этот надо внести полную ясность. С песнями не борются; все попытки РАПМа (имевшие место в конце двадцатых годов) «запретить» ту или иную песню были нелепы и приводили только к противоположным результатам. Но можно и следует систематически воспитывать у слушателей музыкальный вкус, «чувство правды», демонстрируя фальшь нарочитого подбора остродействующих приемов на наиболее показательных образцах схематизированных мелодий.

Важно, прежде всего, осознать общую тенденцию «декомпенсированного» схематизма, не уравновешенного потоком мелодических импульсов, творчески свободным развитием хотя бы некоторых средств выразительности мелодии: *тенденцию к безвольной, пассивной механичности, к фальсификации логики, «нажиму» на отдельный прием (нарочитость пригмов), а следовательно, и к фальсификации чувств, выраженных в мелосе*. Важно понять, что схематизм в мелосе означает, в большей или меньшей мере, отказ от передачи подлинной жизни, от естественного развития. Схема подменяет жизнь примитивной формулой, ее диалектику — прямолинейной механической логикой. Поэтому борьба со схематизмом — это борьба со статическим, художественно невзыскательным типом музыкального мышления. Иначе говоря, это борьба за реализм в музыке, аналогичная той борьбе, которую вел Станиславский в театральном искусстве: там также приходилось неустанно разоблачать

фальшь, актерский «нажим» — ходульность (актерские штампы), бороться за сценическую правду, за реализм\*.

Отрицательно оценивая пассивную подчиненность схемам: схематизм, следует одновременно указать на *равную неприемлемость и противоположного явления: систематического уклонения от всяческих закономерностей*, что повело бы к бесформенности. Если бы автор последовательно и успешно уклонялся от использования любых закономерностей, схем, — поток его мелодических импульсов был бы хаотичным, беспредметным, мелодии никакой вообще и не получилось бы. Хотя в советском песнетворчестве не существует такой опасности, упомянуть о ней приходится, поскольку некоторые музыкальные деятели капиталистического мира проповедуют именно такие взгляды. Видя опасность обесцвечивающего схематизма, пассивного подчинения разного рода закономерностям, нормам, они в испуге шарахаются от них и в анархическом бунтарстве стремятся вообще отказаться ото всех известных им норм и эстетических законов, пытаются заменить их новыми (искусственно придуманными), заявляя, что будто бы тот, кто опирается на истные и испытанные эстетические законы минувшей эпохи, — неспособен к подлинному творчеству.

После всего сказанного в данном и предыдущих разделах ясно, что подобный догматический вывод\*\* наивен и глубоко ошибочен: *только пассивное подчинение закономерностям, нормам, их покорная реализация ведет к нетворческому схематизму*.

В музыке, даже в простейшей мелодии, выявляется активная воля автора, который творчески использует все схемы, закономерности и нормы, заставляя их служить выражению своего творческого замысла, так же как и пронизывающие эти схемы мелодические импульсы.

Наилучшее опровержение упомянутые анархические взгляды находят опять-таки в народно-песенной классике — ярких, лучших образцах народного песенного искусства. Народным (точнее — крестьянским) песням свойственны иногда элементы схематичности, но отнюдь не схематизация. Объясняется это и тем, что песни народные создавались без воздействия инструментальной музыки, но главное — тем, что творчество народа

\* Схематизм в мелосе родствен и схематизму в драматургии, когда естественное развитие событий в киносценариях, пьесах подменяется схемой, такой шаблонной, что зрители (или читатели) очень быстро угадывают дальнейшее развитие сюжета, характер финала.

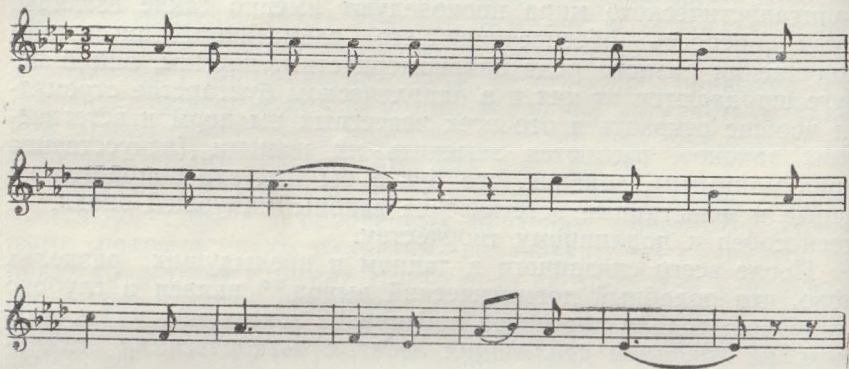
\*\* На нем основана, в частности, вся современная «теория» додекафонии, пытающаяся отказаться от ладовых законов, ладовой организованности музыкальных произведений.



реалистично, глубоко искренне, исполнено сдержанности. Именно среди народных песен мы находим наибольшее число глубоко *органичных* мелодий, имеющих свое определенное лицо, — своеобразных и в то же время изложенных так, что никакие закономерности, схемы в них почти не заметны. Мелодий таких было уже приведено немало; образцом их может служить хотя бы следующая:

105

Русская народная песня  
«То не белая береза»



Целостность таких мелодий, их гармоничность, очарование воспринимается вполне непосредственно; использованные в мелодиях схемы, приемы, средства выражения не бросаются в глаза. Можно, конечно, и их раскрыть внимательным анализом, но это уже не так просто: здесь как бы «заметаны все швы», *ничто не выставлено наружу, ничто не подчеркнуто*.\*

\* В частности, структура данной мелодии основана на весьма своеобразном противопоставлении обеих ее половин. Первая половина — речитативного типа причитание, в мягком триольном ритме; детали этого речитатива придают ему грустно-минорный характер, хотя ладовая основа — довольно четко обрисованный мажор. Вторая половина мелодии — явный «ответ»; сохранив и даже усилив мягкую триольность движения, она другими своими чертами резко отличается от первой половины. Вся эта часть — широкий, плавный спуск в рамках октавы, с широкими квинтовыми ходами; спуск, смягченный к тому же активными, восходящими интонациями. Если в первой половине доминировало «центростремительное» движение вокруг звука си<sup>1</sup>, то во второй — широкий размах сил «центробежных». Так достигается уравновешенность общего построения этой мелодии, состоящей из двух связанных, кое в чем близких и в то же время так оригинально противоположных половин. Детали мелодии последовательно смягчают очертания этой оригинальной структуры.

Вместе с тем, как мы это знаем и по предыдущим разделам, в народном мелосе широко и умело используются все средства выразительности, все закономерности, возможные в мелосе. Правда, в ряде случаев народная песня уклоняется от ярких, резких приемов, например от острых ладовых интонаций, от точных секвенций или от четкой метричности\*, тем не менее в основе таких песен можно обнаружить, как мы также показывали, всевозможные схемы. А в моторных жанрах — налицо четкие метроритмические схемы, разумеется, полностью компенсированные умелым, свободным использованием интерваллики и других средств выразительности.

Большую четкость изложения, наряду с полным отсутствием схематизма, нажима на те или иные приемы, можно найти и в старых революционных песнях, и в лучших советских массовых песнях. На мелодиях этих песен можно продемонстрировать, что четкость изложения, свободное использование любых метроритмических схем ни в какой мере не ведут к схематизму, если мелодия продиктована горячим чувством, насыщена мелодическими импульсами. В начале этого раздела мы могли убедиться, что стремительность развития музыкальной мысли в современных песнях повела к использованию ярчайших М. И. — и мелодических, и ритмических, и ладовых, — позволяющих еще более свободно применять самые четкие схемы, не боясь схематизации, не впадая в нее.

Приведенные выше образцы схематизированных мелодий принадлежат преимущественно к разным категориям песен городского мещанства, по своему складу во многом противоположных крестьянским напевам (хотя в ряде текстов и сохранены сюжеты из крестьянской жизни). Именно среди этой категории песен можно найти самые показательные образцы фальсификации чувств и, соответственно этому, нажим на разные остродействующие приемы, подмену логичности — циничским схематизмом.

Как мы увидим ниже (во II части работы), тексты этих песен вполне объясняют подобный характер мелодий, соответствуют им.

Следует заметить наконец, что глубокое отличие песен городского мещанства от песен деревни давно ощущали и сами крестьяне. Мы имеем в виду удивительно меткое определение их, процитированное уже выше: «Старинная песня как река льется, с излучинами да загонами, а новая — как чугуна».

\* По тонкому наблюдению Л. Мазеля, мелодии, временно ускользающие (при помощи синкопы) от «железной схемы» периодических ударений на сильных долях, приобретают иногда «парящий» характер: яркий пример преодоления мелодическим импульсом тяжелого однообразия метроритмической схемы («О мелодии», стр. 159).



ка бежит!». Определение это относилось, конечно, не к одному только мелодическому рисунку «проголосных» песен, но указывало на их общее свойство: естественность, чуждость схематизму, а одновременно — на «прямолинейность» (то есть именно схематизм) известных крестьянам городских песен.

**Заключительные замечания.** Ограничиваясь сказанным в кратком описании «живых» и «инертных» сил мелоса, их взаимоотношений, надо напомнить, что все приводимые данные — самые предварительные (исследования на эту тему поныне отсутствуют). Именно поэтому во многих случаях приходилось ограничиваться только постановкой вопросов или тезисным изложением разных соображений. Разрешение этих вопросов, уточнение, детализация — дальнейшая углубленная разработка проблемы — еще впереди; она потребует, несомненно, большого числа анализов, всестороннего обсуждения их результатов, возможно, и научной дискуссии.

Думается, однако, что уже сейчас позволительно сделать несколько выводов о том значении, которое может иметь последовательное углубление методов анализа мелодии, раскрытия ее диалектики\*. Прежде всего — о своевременности такой разработки методов анализа. Хочется напомнить, что в последнее время интерес к раскрытию диалектики развития («становления») художественного образа наблюдается у представителей разных искусств, «смежных» с музыкой. Этой теме посвящены выступления (пускай еще единичные) поэтов и драматургов (Н. Асеева в «Октябре», № 5, 1959 — «О полярности в поэзии», Л. Зорина в «Комсомольской правде» от 12 октября 1959 г.). Очень отчетливо понимание диалектики пьесы и ее сценического воплощения в работах К. Станиславского. Думается, что музыковедению не пристало отставать: сама музыка, эта «завывающая диалектика жизни», требует к тебе подхода, соответствующего ее природе, ее сущности.

Далее следует вновь подчеркнуть, что попытки углубить методы анализа мелодии, а в особенности попытки раскрыть диалектику ее развертывания, приводят, как мы уже видели, к разнообразным эстетическим оценкам анализируемой мелодии. Видимо, на этом пути музыковедческий («технологический») анализ в дальнейшем прочно и надежно сомкнется с анализом эстетическим.

\* О диалектике ладового изложения неоднократно говорил и писал еще Б. Яворский; диалектика мелодического движения (наиболее наглядная, очевидная) с полной отчетливостью раскрыта Л. Мазелем в его работе «О мелодии» (стр. 114 и следующие). Таким образом, советские музыковеды уже давно начали нащупывать, выявлять диалектику развертывания музыкальной формы, хотя бы в ее отдельных элементах (осознать ее полностью возможно, по нашему убеждению, только в целостных анализах).

Естественно, что при этом возникнут разные, достаточно важные частные проблемы. Перечисление их сейчас было бы преждевременным; нельзя, однако, не упомянуть, что проблема схематизации мелоса, сжато очерченная выше, — быть может, самая важная и актуальная из них. Ибо речь идет здесь о борьбе за реализм музыкального искусства, борьбе с антиреалистическими тенденциями, с ремесленничеством. Актуальность этой темы определяется тем, что ремесленнические подделки и поныне пользуются успехом у многих слушателей, музыкальный вкус которых недостаточно развит.

Естественным развитием соображений об «инертных силах» мелоса и подчинении им композитора будет, видимо, изучение следующего этапа пассивного схематизма в произведениях композиторов-ремесленников. Мы имеем в виду широко распространенную форму пассивного, нетворческого подхода к решению художественных заданий: когда композитор подпадает под власть «комплексных штампов». Это могут быть и утвердившиеся ранее мелодические или гармонические обороты, жанровые формулы, прочно усвоенные общие схемы произведений, не вытекающие из конкретного художественного замысла, принятые по инерции. Это могут быть и утвердившиеся, также штампованные М. И., например традиционные «осложнения в третьей четверти» формы (таким образом, М. И. могут сами «заштамповаться», стать элементом более «разработанной» схемы)\*. Иначе говоря, это готовые формулы и штампы, используемые ремесленниками при более или менее ловком подражании творческим явлениям: ремесленничество всегда стремится возможно более походить на подлинную жизнь, подлинное творчество\*\*.

Последнее, на что следует обратить внимание, — это то, что углубленное понимание мелодий даст своеобразный «ключ» к пониманию и осознанию самых глубоких, самых тайных процессов психической жизни человека. Богатые средства выразительности мелодии, в особенности же диалектика борения в ней живых и инертных сил, позволили мелосу стать удивительно гибким и богатым языком психических процессов. И при этом — наиболее откровенным, интимным.

Нетрудно заметить, как вырастает «содержательность», диалектичность процессов, происходящих в человеке: начиная с чисто механических (ходьба, ритмические движения работы и т. п.), продолжая физиологическими процессами и далее — психическими, в особенности же творческими. Недаром говорят, например, что всякое крупное научное открытие происходит тогда, когда ученый «сходит с привычных путей исследо-

\* Подобно штампованным перипетиям в построении пьесы: перипетии пьесы — это, по существу, те же проявления «живых сил» в драматургии.

\*\* Конкретные проявления творческой пассивности данного типа, как известно, с давнего времени находятся в поле зрения критиков.



ванияж. Это означает, что творческие открытия происходят тогда, когда ищущая, живая, неутомная мысль ученого не движется покорно по привычной и узаконенной схеме, но «взрывает» ее смелыми поисками, догадками («творческими импульсами»). Эти поиски как будто направлены в сторону, а фактически только и позволяют победно завершить начатый намеченный маршрут.

Как мы видели выше, именно такую картину и раскрывает нам борение живых сил (М. И.) и инертных сил (схем) в художественных мелодиях. Поэтому, обобщая, можно сказать, что всякий творческий процесс, как и всякое глубокое, искреннее чувство, — это своего рода вдохновенная, неповторимо оригинальная мелодия\*.

\*

Творчество народа и его талантливых представителей — композиторов воплотило в музыке, и прежде всего в ее «душе» — мелодии, неисчислимо разнообразные отклики человека на впечатления внешнего мира, событий в нем. Запечатлело все достижения человечества в его психической эволюции: могучие, целеустремленные порывы воли, неутомимой и негибаемой, напряженные поиски творческой мысли, ее железную логику, наконец, ярчайшие и тончайшие всплески, переливы эмоций, их изменчивость, неповторимое своеобразие. Запечатлело и все «срывы», «поражения» на этом пути: слепую подчиненность догмам, сковывающим волю и творческую мысль, фальсифицирующим все чувства; циничную развязность, отказ от всех сдерживающих, тормозящих сил; духовное обеднение, болезненную изломанность, бессилие, отчаяние и опустошенность...

Неописуемо богатое, разнообразное содержание мелоса, свободное выявление в нем важнейших сторон психической жизни человека определяют громадное значение мелодики, успешного развития ее — проникновения в язык мелодий. Можно смело сказать, что в этом заинтересованы отнюдь не только музыковеды, но и все ученые, объектом исследования которых является психическая жизнь человека. Нынешнее безразличие к этой важной ветви музыкознания совсем нетерпимо. Нельзя не напомнить, какие огромные усилия прилагают крупнейшие ученые-лингвисты, чтобы разгадать, раскрыть смысл древних письмен, иероглифов, начертанных давно исчезнувшими племенами, народами. За каждым успехом на этом пути зорко следит и приветствует его весь культурный мир.

Так почему же остается непонятым, почти неизученным язык мелоса — язык, на котором все человечество единым в своей основе способом запечатлело такие важные стороны своей

\* «Но и любовь — мелодия!» (Пушкин).

психической жизни, своих переживаний? Запечатлело с потрясающей откровенностью все самое сокровенное, недоверяемое слову или даже недоступное ему...

#### ДОПОЛНЕНИЕ.

**Об изучении мелоса (критические замечания).** Постараемся выяснить, хотя бы в самых общих чертах, те причины, которые и в наши дни тормозят успешное развитие мелодики — учения о мелодии.

Мелодика всегда была самым отстающим разделом музыкознания. До XX века учение это, по сути, почти отсутствовало. Выстрому, плодотворному развитию мелодики и поныне мешают ошибочные, на наш взгляд, представления и методы, уводящие в сторону от цели исследования.

Прежде всего следует осознать, что внимание исследователей было направлено на изучение одних лишь закономерностей мелоса, его инертных сил. Обнаружив в построении мелодии (или крупного музыкального произведения) ту или иную закономерность, схему, теоретик обычно усматривал в ней проявление художественности — определенную эстетическую норму. Так возникали в прошлом разные нормативные теории; характерными чертами их было преимущественное внимание к закономерностям одного из элементов музыки (порою даже открыто объявляемого «главнейшим», «основным») и при этом — недружелюбное отношение ко всем проявлениям живых сил, разнообразных М. И. Все они ведь неизбежно усложняли, «искажали» чистоту обнаруженных схем, заставляли теоретиков-«нормативистов» прибегать к бесчисленным натяжкам в их попытках доказать универсальность обнаруженной закономерности.

К таким натяжкам прибегал и Г. Риман, утверждавший универсальность «принципа ямбизма», и Г. Конюс в своих анализах «метротектонического скелета», и Б. Яворский в своих схемах ладовых тяготений, и другие.

Само собою разумеется, что даже обнаружив вполне реальные закономерности, их проявления — схемы, теоретики не могли раскрыть, осознать всю глубину и многогранность содержания музыкального образа. Попытки философски обосновать найденные закономерности неизбежно выливались поэтому в форму чисто идеалистических концепций\*.

К указанным тенденциям близки были устремления, почти до последнего времени господствовавшие в музыкальной фоль-

\* Классическим образцом их может служить так называемая «теория



кларистике, точнее — в исследованиях структуры образцов народного музыкального творчества и путей его эволюции.

Не создавая универсальных теорий, музыковеды-фольклористы также интересовались только схемами народных мелодий, песенных стихов: их ладовой схемой (звукорядом), схемой их песенного ритма\*, схемами общего построения их мелодий (наиболее обобщенными: А—А<sup>1</sup>—В—В<sup>1</sup>, А—В—С и т. п.).

Набор таких схем был, по их мнению, объективной, строго научной характеристикой, фиксирующей основные особенности музыки определенной народности, ее отличия от музыки иных народов. Сопоставление подобных схем использовалось и при решении таких проблем, как воздействие музыки одного народа на музыку соседних и проблемы эволюции народной музыки. Схемы, по мнению фольклористов, мигрировали (странствовали) из одной местности в другую, скрещивались, усложняясь при этом или вытесняли одна другую. *Схемы были, образно выражаясь, единственными действующими «представителями» песни, мелодии; конкретные музыкально-песенные образы фактически игнорировались.*

Не следует забывать, что такой абсолютно формальный подход к народной музыке господствовал в нашей фольклористике еще в тридцатые годы. Все попытки отнести к образцам музыкального фольклора с эстетической точки зрения, характеризовать их музыкальное содержание отмечались как «антинаучные». Не удивительно поэтому, что в нынешних курсах музыкального фольклора и отдельных исследованиях народной музыки можно найти много прямых реминисценций подобных «объективистских» взглядов, анализов.

Признание необходимости изучать форму художественного произведения в связи с его содержанием, выявлять последнее в анализах, выдвинутое марксистским искусствознанием, повело постепенно к перестройке привычных взглядов и методов теоретиками разных родов искусства, в том числе и музыковедами. Ошибочным было бы на этом основании полагать, что в настоящее время проблема глубокого, целостного анализа мелодии (в частности, народной мелодии) уже разрешена. В работах фольклористов она даже не поставлена в качестве осознанной цели, и те попытки, которые сделаны в данном направлении, принадлежат не фольклористам, а теоретикам.

Следует осознать, что на пути к разрешению этой, несомненно, весьма нелегкой задачи стали не только имевшие место

вульгарно-социологические экскурсы, но и иные весьма серьезные затруднения.

Прежде всего следует напомнить, что всем разделам цикла музыкально-теоретических дисциплин, всей его методологической направленности было чуждо стремление к целостному охвату явлений, изучению целостных музыкальных образов. Анализ главенствовал и ни в какой мере не уравновешивался синтезом (как это было в практике исполнительства или «свободного сочинения»). Тенденция эта сохранилась, на ней не сказалось ни совершенствование методики, ни чрезвычайный рост сведений и заданий, включаемых в курсы. Одни из этих курсов открыто сосредоточивают все свое внимание на отдельных деталях, приемах; другие, призванные охватить все произведение в целом, довольствуются, как и фольклористика, изучением общих схем, так называемых «музыкальных форм».

Инерция этих установок действует и поныне. О силе этой инерции лучше всего можно судить хотя бы по тому факту, что она явственно сказалась на единственной монографии по мелодике, принадлежащей перу такого крупного теоретика, как Л. Мазель («О мелодии»). Собрав внушительный материал и высказав много собственных тонких наблюдений о выразительной роли отдельных элементов мелодии, отчетливо сознавая и подчеркивая в изложении необходимость изучать все элементы в их взаимосвязи, в целостном охвате явлений, Л. Мазель в то же время сам не решился идти по этому пути. Важнейшего раздела — о целостном анализе мелодии — в книге этой фактически не существует. После показа (на одном примере) взаимосвязи отдельных элементов мелодии автор прямо переходит к стилистическим очеркам; при всей глубине и ценности приведенных там обобщений и высказанных мыслей заменить целостные анализы такие очерки, конечно, не могут\*.

Именно инерция этих привычных взглядов на методы анализа привела к игнорированию важнейших вопросов: о художественности определенной мелодии, о сравнительной ценности разных вариантов той же народной мелодии.

Именно эта причина привела к механическому, «лоскутному» пониманию мелодии: сравнивая разные мелодии, теоретики порой беззаботно «выстригают» из них «куски» и сопоставляют их, нисколько не беспокоясь о разнородности ролей этих «кусков» в развитии сопоставляемых мелодий.

Эти же установки и приводят к подчеркиванию — в анали-

метротектонизма» Г. Конюса, пытавшегося доказать, что в основе строения музыкальных произведений всех эпох и народов лежит единый, статичный принцип зеркальной симметрии.

\* Громко именованная «ритмической формой».

\* Не удивительно поэтому, что в популярной брошюре Т. Богановой (под тем же названием — «О мелодии», М., «Советский композитор», 1960.) проблема целостного анализа мелодии даже не упоминается, а все изложение представляет собой обзор различных приемов, используемых в мелодиях разных видов и типов.



зах и сопоставлениях мелодий — моментов узнавания сходств, констатации контрастов. После всего сказанного нет надобности еще раз говорить о крупнейшем значении в структуре мелодии сходных построений (например, повторения «зерна» мелодии, его варьирования, секвенции) и контрастирующих (например, «зерна» и «ответа» ему). Но одно дело структурная роль этих сходств и контрастов и совсем иное — внимание к ним, узнавание их в процессе нормального восприятия мелодии. Каждому, надо полагать, очевидно, что аналитическое восприятие мелодии необходимо только при научном изучении ее, для тренировки своего слуха, восприятия. В нормальных условиях, в повседневности должно, естественно, безраздельно господствовать целостное, синтезирующее восприятие\*.

По существу дела, структурный принцип восприятия (узнавание сходств, констатация контрастов) — это «конкретизация», узаконивание тех же обобщенных схем, излюбленных фольклористами старой школы, о которых речь уже шла. Ибо схемы такие (как мы уже указывали) как раз ограничиваются констатацией тождества построений (А—А), сходства их (А—А'; В—В') и, наконец, их контрастирования (А—В—С).

Таким образом, усиленное подчеркивание важности узнавания сходств, констатации контрастов в мелодии почти равносильно утверждению тезиса, будто обобщенные схемы мелодий — это их сущность. Это и есть выхолащивание восприятия, игнорирование эстетического подхода.

Наконец, то же представление о произведении, как сумме приемов, лежит в основе аналогичного понимания сущности национального музыкального стиля. Так возникали попытки научить учащихся воспроизведению национального колорита музыки путем строгого соблюдения в письме приемов, типичных (по мнению исследователя) для музыки определенного народа, — ритмов, созвучий, ладов, принципов голосоведения и т. п. — в отрыве от изучения музыкальных образов этого народа. (Образцом такого весьма тщательно и любовно выполненного учебника для воспроизведения русского народного колорита в музыке может послужить книга «Народное многоголосие» А. Кастаньского.)

Подлинные эстетические оценки немислимы без учета художественного целого: выявления того, сумел ли композитор подчинить свои навыки, используемые средства выражения поставленной цели, созданию целостного художественного образа: каков в итоге этот образ по своему содержанию, качеству

\* Следует отметить, что односторонне-аналитический подход вполне соответствует установкам, взглядам ремесленников в музыке (см. об этом в брошюре «Музыка как искусство», стр. 77 и последующие, также 103 — 106).

воплощения. И крайне важно проследить, к каким невольным уловкам стали прибегать теоретики, а в особенности фольклористы, стремясь соскользнуть на любую окольную тропинку, лишь бы обойти стороной это основное, такое трудное и, главное, непривычное задание.

Прежде всего здесь следует отметить стремление характеризовать общие черты *целой группы явлений*. При этом обычно характеризуют частоту данного приема: своеобразная подмена эстетических суждений статистическими, причем статистикой «с высоты птичьего полета». Она сводится к стандартному набору нескольких указаний: «изредка», «иногда», «встречается», «нередко», «часто», «преимущественно», «как правило» и т. п.

Наряду с этим в ходу использование «групповых» характеристик — оценок общих черт, типичных для мелодий одной национальности, одного жанра и пр. Например, указания на «напевность» мелодий, их «песенность», «певучесть», «пластичность», «закругленность» или «угловатость», «квадратность», «ритмическую четкость», «неопределенность очертаний» и т. п.

Оценки такие, по существу, развивают указанные выше принципы фольклористов: *игнорируя конкретные мелодии, безбоязненно характеризовать целые группы их* на основании схем или «наиболее типичных» приемов. Понятно, что и здесь (поскольку оценки даются, не затрагивая конкретных анализов, также «с высоты птичьего полета») характеристики неизбежно оказываются малоконкретными, а то и поверхностными, внешними. Оценки такие позволяют обойти самые существенные черты мелоса, которые могли бы быть раскрыты *только при обобщении ряда углубленных целостных анализов конкретных мелодий*. Иначе говоря, усиленное использование таких общих оценок только отвлекает внимание от необходимости разрешить основную проблему мелодики, позволяет забыть о ней.

Как бы ни были склонны фольклористы подменять оценки отдельных мелодий «групповыми», общими оценками, уйти от индивидуальных характеристик в наши дни, конечно, невозможно. И здесь повторяется та же картина — ряд попыток ускользнуть от прямого решения задачи, пойти окольными путями (наиболее распространенная мотивировка такого уклонения — стремление избежать субъективизма в оценках, вульгаризации).

Простейшая из уловок на этом пути — использование максимально осторожных терминов, наиболее безопасных выражений. Пределом такой «осторожности» следует признать оценки (встречающиеся в работах фольклористов) отдельных мелодий как «особо выразительных» — без всяких пояснений и уточнений этого безопаснейшего из эпитетов!

Другой заслуживающий упоминания способ уклониться от индивидуальных, целостных анализов — характеристика еди-



ничного музыкального образа, мелодии, как простой суммы, совокупности использованных в ней приемов, — словно последние имеют неизменную, специфическую выразительность. Например, оценка всей мелодии только на основании общего характера ее ритма, схемы, темпа, лада, жанра.

Метод этот имеет, конечно, позитивные стороны: он стимулирует изучение выразительных возможностей отдельных элементов мелодии, схем, приемов изложения. В этом направлении нашими передовыми теоретиками (не фольклористами) сделано уже немало. Следует приветствовать все такие успешные или даже только предварительные, незавершенные попытки определять выразительные возможности элементов мелоса. Однако очевидно, что при таком подходе к мелодии совершенно исчезает из поля зрения ее «индивидуальное лицо», своеобразие ее развертывания. Как уже указывалось, это вновь ведет к представлению, будто выразительность конкретной мелодии — простая сумма выразительных свойств использованных в ней приемов. Вряд ли надо вновь подчеркивать, что представление такое грубо механистично; только в общем анализе мелодии можно выяснить, как «суммируются» отдельные средства выразительности в данных конкретных условиях\*.

Более подробно надо характеризовать метод изучения содержания мелоса при помощи так называемой «теории интонации».

Изложенная (главным образом в двух частях книги «Музыкальная форма как процесс», 1930 и 1947) Б. Асафьевым, теория эта ныне упорно подымается на щит отдельными теоретиками и фольклористами, убежденными, что именно на данном пути раскрывается объективное содержание интонаций, а следовательно, и мелодий.

Следует указать, однако: «семантический смысл» — образное, сюжетное значение отдельных интонаций, попевок, — если и можно порою обнаружить (точнее — подозревать) в отдельных мелодиях песен как результат устойчивости музыкального языка композиторов и народного творчества, то подлинным методом исследования, методом определения объективного содержания мелоса путь этот не может стать.

Проницательные музыковеды (А. Хохловкина и др.) давно уже указывали (и совершенно справедливо), что туманное,

\* Чисто объективный анализ, имея дело только со схемами — закономерностями, с приемами, — по самой природе своей неспособен к охвату индивидуального, целостного замысла; идея шлифовки музыкального образа с ним несовместима. Именно поэтому метод этот определяет (и воспитывает) представление о произведении, как сумме приемов (понимая слово «прием» в самом широком смысле). Естественно, что это представление, по существу механистическое, оправдывает нынешние претензии некоторых кибернетиков «создавать» музыкальные произведения механическим способом — соответствующим образом «программируя» кибернетические устройства суммой ряда приемов.

многозначное понятие «интонации» у Асафьева фактически подменило собою понятие музыкального образа. Но не было еще осознано, что само создание «теории интонации», позволяя обойтись без понятия музыкального образа, помогало тем самым уклониться от его изучения и от прямой постановки проблемы художественности.

По своему происхождению «теория интонации» представляет очевидную попытку перенести на «музыкальную почву» взгляды литературоведов (так называемых «опоязовцев»\*), откровенных поборников теории «искусство — это прием», развитый еще в двадцатые годы. Подобно их взглядам на поэтическое слово, приемы поэтической речи, и у Асафьева «интонация» — явление относительное: он подчеркивает, что со временем привычные интонации «ветшают», «стираются», «исчерпывают свое содержание», что приводит к «интонационному кризису», замене привычного «интонационного словаря» — новым или его «освежению» (см., например, об условности интонаций в работе его «Музыкальная форма как процесс», 1930, стр. 187).

Попытка подмены изучения объективного содержания мелодий, их выразительности, их индивидуальной формы — изучением их условной семантики, смысловых ассоциаций, которые иногда сопутствуют определенным приемам, интонациям, по существу, бесплодна. Изучение семантики интонационного языка, даже в случае успешного решения этой задачи, могло бы дать ответ только на другой вопрос: о происхождении некоторых приемов мелоса. Естественно, что изучение всех стимулов ни в какой мере не может заменить изучения подлинного, объективного содержания музыкальных образов. отождествление всевозможных стимулов к созданию музыкальных произведений с их реальным содержанием — явная вульгаризация в изучении музыки. К сожалению, она все еще имеет место в практике, в особенности в популярных «истолкованиях» смысла музыкальных произведений (например — по их «программам», названиям).

Нетрудно понять причину успеха «теории интонации» у отдельных композиторов и теоретиков: на вид она весьма перспективна. Принятие ее, как кажется, весьма облегчает задачи, стоящие перед ними; к тому же она не посягает на их привычные методы и представления. Задача композитора (в первую очередь песенника) сводится не к созданию и тщательной шлифовке ярких, содержательных музыкальных образов, а к проблеме отбора нужных интонаций, к умению черпать их из под-

\* ОПОЯЗ — «Общество по изучению теории поэтического языка» — публиковало свои работы в основном в двадцатых годах.



ходящего источника — избегать интонаций «стертых», банальных, пошлых, черпать из арсенала интонаций «здоровых», «героических», «мужественных» и т. п. Это может показаться невероятным, но, к сожалению, именно к этому сводится смысл многих рецензий, исполненных похвал или упреков композиторам за их «интонационный язык» (его «свежесть» или «банальность»). Музыковедов-теоретиков эта теория «избавляет» от необходимости решать такую трудную и непривычную задачу, как анализ мелодического образа, оценка его выразительности, его художественности: они ведь приобретают «волшебный ключ» — могут определять «образно-смысловое» содержание мелодии на основании расшифровки «семантического смысла» использованных интонаций...

Все эти заманчивые перспективы оказываются мнимыми. Композиторов этот путь утверждает на позициях откровенного ремесленничества: подбора «испытанных», но еще не «стертых» приемов, названных интонациями. Теоретиков этот метод вооружает убогим арсеналом «интонаций зова», «плача», «вздоха», «мольбы», «упрека» и т. п.\*. В определенных интонациях фольклористы пытаются усмотреть то обрисовку пейзажа, то определенные «лирические переживания», то «глубоко сосредоточенную думу» и т. п. Научности во всех таких высказываниях нет, разумеется, никакой; фольклористы, пользуясь подобными аналогиями, умозаключениями, скатываются к самой откровенной вульгаризации. Кроме того, метод их неизбежно дискредитирует саму мысль о возможности изучать выразительное значение мелодий\*\*.

Наивная по своей методологии, туманная по установкам и всей системе рассуждений (и именно *поэтому* туманно изложенная Асафьевым), теория интонации в своем практическом применении принесла немало вреда. Чем скорее будет осознана бесперспективность этой теории, тем скорее сдвинется с места разработка подлинной, основной проблемы: изучения «индивидуального лица» художественной мелодии, диалектики ее развертывания.

\* Иначе говоря, изучением нескольких *изобразительных приемов*, всегда играющих в музыке подсобную, второстепенную роль, пытаются подменить изучение ее основного содержания, выразительности ее музыкальных образов.

\*\* Исследователи народной музыки, пытающиеся всерьез расшифровать «семантику» отдельных интонаций, видимо, и не подозревают, что все выводы их остаются гипотетическими, научно необоснованными: доказательство реальности семантического смысла (происхождения) любой интонации исключительно громоздко, трудоемко, требует выполнения контрольных исследований и т. д.

### III. МЕЛОДИЯ И ПОДГОЛОСОК

#### ПОДГОЛОСОК В МАССОВОЙ ПЕСНЕ

**Вступительные замечания.** Мелодия, изучению которой были посвящены предыдущие разделы, была и поныне остается главным началом в песенном искусстве (как и во всей музыке). Могучее воздействие народного творчества на профессиональное музыкальное искусство было почти целиком воздействием народного мелоса. Успехи советской песни — это также прежде всего успехи советских композиторов в создании новых, ярких мелодий.

Правда, ныне песни издаются чаще в хоровом изложении (иногда весьма богатом) и с пышным аккомпанементом, но значение мелодии не поколебалось. Яркий аккомпанемент, порою маскируя бледность, ординарность самой мелодии, помогает «протолкнуть» песню в печать, но обеспечить ей путь к сердцам слушателей он не может\*.

Это, однако, не должно ослаблять нашего внимания к многоголосному изложению песни: предназначенная для *хорового* исполнения, она, естественно, тяготеет к каким-либо формам многоголосия. В народном песенном искусстве многоголосие бытует уже много веков — вероятно, более тысячи лет; как увидим ниже, есть основание полагать, что развитие народного многоголосия не только не шло в ущерб мелосу, но, наоборот, стимулировало его расцвет, совершенствование.

Многоголосие зародилось и развилось вполне *самобытно*, дойдя до относительно высокого уровня в песенном искусстве ряда народов (в частности, у русских, украинцев).

\* И в прошлые времена, и сейчас можно наблюдать, как соревнование между песнями выигрывает наиболее яркая по мелосу, порою с самым неприятным сопровождением, примитивно изложенным подголоском.



Изучение сложных форм современного хорового письма требует углубления в ряд специальных дисциплин (гармонию, полифонию, хороведение); однако советским массовым песням свойственны простейшие подголоски; умение создавать их может быть достигнуто и в рамках музыкальной самостоятельности. Осознание принципов и методов ведения таких подголосков в первую очередь примыкает к изучению песенной мелодии. Подголоски эти большей частью очень просты, играют явно служебную роль: помогают обогатить, углубить выразительность самой мелодии.

Какие же дополнительные средства, краски дает мелодии подголосок?

Средства углубления выразительности мелодии подголоском. Мелодическое движение подголоска. Взаимоотношение мелодии и подголоска к ней наиболее наглядно, несомненно, в области мелодического движения. Если изучать простейшую форму современного многоголосия — двухголосие, то почти сразу можно заметить наиболее обычный случай: параллельное движение мелодии и ее подголоска (в терцию или сексту), перемежаемое унисонами (в началах и концах фраз), как в следующем примере:

106

В. Мурадели

Гимн международного союза студентов

Мужественно, как марш

Поскольку наиболее яркое, заметное для нас верхнее голос и поскольку к тому же ритмика подголоска часто тождественна с ритмикой мелодии, — подголосок такой как бы прячется, скрывается за мелодией. Выразительное значение его движения в таких случаях минимальное и сводится к подчеркиванию движения мелодии. Сам подголосок при этом остается в «тени».

Наоборот, при любом расхождении мелодической направленности подголоска с мелодией он «выходит из тени» мелодии — становится заметным, в той или иной степени самостоятельным. Вместе с тем и такой самостоятельный по мелодическому движению подголосок в песенном многоголосии связан с мелодией — способен углубить ее выразительность в значи-

тельно большей степени, чем при параллельном движении. Здесь возможны следующие случаи: один из них — прояснение, даже схематизация мелодического движения мелодии подголоском. Это часто встречается в заключительных концовочных фразах: узорчатое, извилистое движение мелодии остается до конца неясным по своей направленности, а четко направленное, поступенное движение подголоска проясняет устремленность движения; в таких случаях подголосок нередко подчеркивает концовочный характер фразы, как в следующих примерах:

106а

Русская народная песня

«Ой да ты, калинушка»

107

М. Красев «Мопровская»

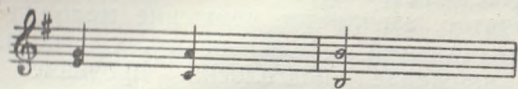
(начало)

Другой случай — симметричное, «зеркальное» движение подголоска по отношению к мелодии: нисходящий подголосок при восходящей мелодии, или наоборот. Нетрудно понять, что такая симметрия движения обоих голосов усиливает «центростремительность» или «центробежность» мелодического движения, широту его размаха.

Симметрия голосов делает более широкими, размашистыми мелодические подъемы и спуски как в случае схождения голосов в унисон, так и при расхождении их в октаву:

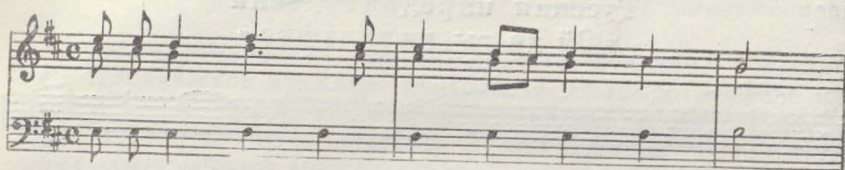


109<sup>a</sup> Н. Богословский  
из «Песни Первой конной»



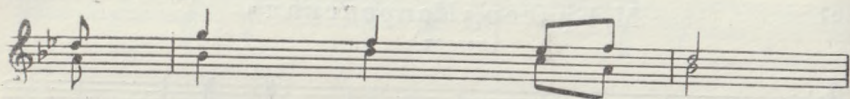
108<sup>b</sup> Мегрельская колыбельная

(окончание)



Для песенных мелодий, с их в общем нешироким диапазоном, такое встречное движение мелодии и подголоска весьма важно: оно значительно расширяет ресурсы мелодического движения, его «амплитуду», повышает его стремительность. На том же увеличении стремительности мелодического движения при зеркальном соотношении голосов основано и явное повышение «упругости» мелодии, яркости ее отдельных фигур, «изгибов», когда они бывают усилены противоположным движением подголоска:

109<sup>a</sup>



109<sup>b</sup>



Следует попутно заметить, что симметричное движение обоих голосов, направленное к унисону, было бы неверным называть противоположным движением: в этом случае голоса направлены к единой цели, хотя и идут противоположными путями.

В практике оба соотношения голосов (параллельное и симметричное) нередко могут и сочетаться.

**Ладовые соотношения.** Высотное соотношение подголоска и мелодии, высотное расстояние между ними создает непрерывную цепь гармонических интервалов, необычайно яркое сред-

ство выразительности, отсутствовавшее в самой мелодии. Умелое, целесообразное использование этого средства, как показывают анализы, представляет немалые трудности.

В огромном большинстве массовых хоровых песен (значительная часть их написана вообще без подголосков) применяется неизменный стандартный способ ведения подголоска параллельными терциями — простейшее, параллельное движение голосов\*.

Значение такого примитивного подголоска было уже указано: общее подчеркивание движения мелодии, как бы «ретуширование» двухголосным изложением фраз; именно поэтому, видимо, припев, исполняемый хором, часто излагается двухголосно, а запев, исполняемый одним певцом, естественно, остается в одноголосии.

Для более отчетливого понимания, почему в отдельных местах двухголосие сменяется одноголосием, а терцовые соотношения голосов заменяются вдруг иными, необходимо ранее рассмотреть, какие условия ладового изложения создаются двухголосием и какие дополнительные средства выразительности дает двухголосию ладовая организация музыкальных произведений.

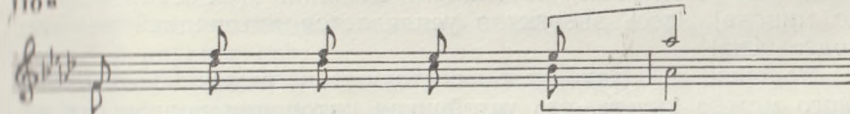
Прежде всего, следует принять во внимание общий принцип ладового изложения. Если одновременно звучит устойчивый звук и неустойчивый, общее впечатление будет неустойчивым; при созвучии двух устойчивых или двух неустойчивых звуков характер их, конечно, не меняется, но обостряется.

Уже из этого общего положения ясно, что подголосок может и нарушить устойчивость отдельных звуков, и резко подчеркнуть их ладовое качество, обострить ладовые контрасты мелодии.

Выделение ладовых контрастов — это в то же время обострение ладовых тяготений. Используется оно прежде всего в концовочных интонациях, для подчеркивания связности смежных построений, для подчеркивания кульминаций.

Так, например, в следующих окончаниях мелодий — при финальном «разведении» подголоска и мелодии в октаву — устойчивая интонация мелодии поддерживается такой же устойчивой интонацией подголоска:

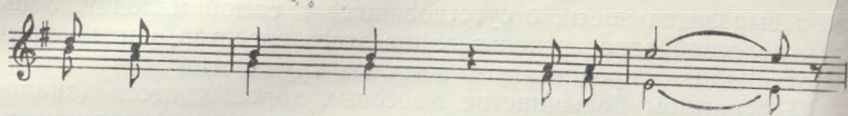
110<sup>a</sup>



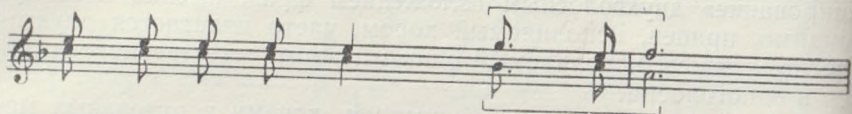
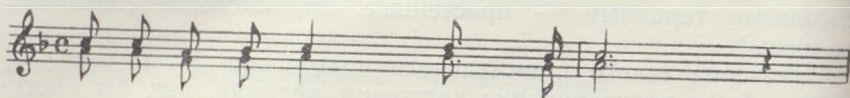
\* Очевидно, в этом играют роль и терцовое построение аккордов и то, что терцовые соотношения почти не нарушают ладовое качество звуков мелодии.



110б



110в



Здесь повторение основного ладового упора в его октавном эхе у подголоска резко подчеркивает завершение мелодии; такое завершение, как увидим ниже, является почти правилом в народно-крестьянском хоровом многоголосии.

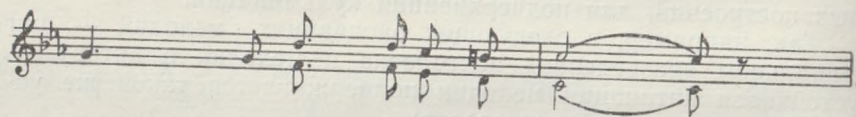
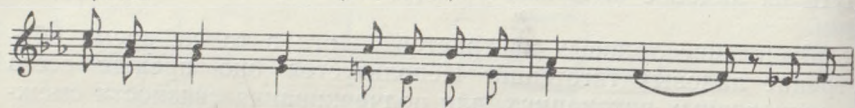
Следующее завершение песни «Три танкиста» Д. и Дм. Покрасс изложено почти так же, но не с терцовым соотношением голосов, а секстовым (движение секстами — обращениями терций, подобно терцовому движению, отличается от него только большим разведением голосов):

111

### Д. Покрасс «Три танкиста»

Умеренно

(окончание)



Яркая устойчивая интонация мелодии (си-бекар<sup>1</sup>—до<sup>2</sup> в до миноре) здесь энергично усиливается интонацией ре<sup>1</sup>—до<sup>1</sup> подголоска.

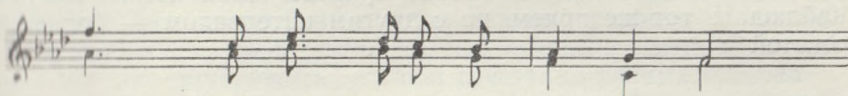
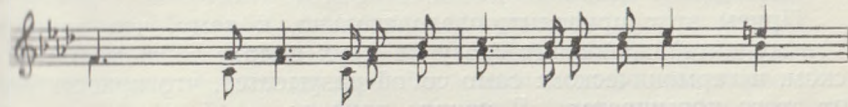
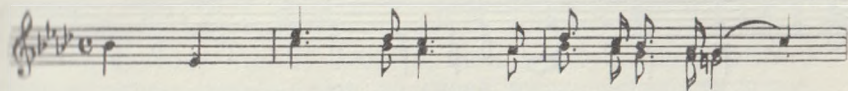
Наконец, в «Песне дальневосточных летчиков» Д. Кабалевского можно видеть, что устойчивая интонация подголоска завершает построение (такты 3—4, ми-бекар — фа); не менее яркая устойчивая интонация подголоска (си-бемоль — ля) подчеркивает устойчивость кульминации мелодии (фа<sup>2</sup>), неустойчивый предъикт перед нею и разрешение его в тонику одновременно с кульминированием (такты 5—6):

168

112

Д. Кабалевский

### «Песня дальневосточных летчиков»



Обострение подголоском ладовых интонаций появилось, видимо, в результате весьма длительного процесса. Как указывалось (в разделе «Лад»), в старинных народных мелодиях ладовые функции многих звуков были неясными, порою неопределенными. Яркие неустой, тем более яркие ладовые интонации долго избегались в народно-песенном искусстве. Многоголосие, несомненно, способствовало прояснению ладовой структуры, развитию интонационного мышления. В городских песнях последних веков (как уже указывалось, — в очевидной связи с развитием многоголосной инструментальной музыки) ладовая структура приобрела максимальную четкость; использование ярких ладовых интонаций стало все более частым и интенсивным. Наслаивание ладовых интонаций в разных голосах вело по пути гармонического стиля, основанного на широком использовании созвучий, полном уточнении их ладо-гармонических функций.

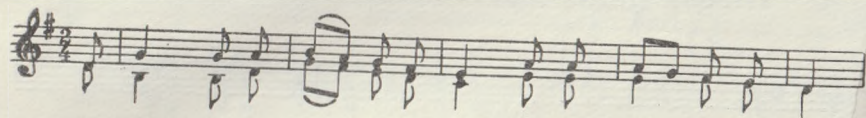
**Интервалика в двухголосии.** Цепь гармонических интервалов между звуками мелодии и подголоска, как указывалось, — очень яркое средство выразительности; оно может подчеркнуть любые мелодические интервалы, обогатить их выразительность или видоизменить ее, исказив всю мелодию. Рассмотрим основные методы «наложения красок» гармонических интервалов на мелос в двухголосии.

Самым прямым и резким способом подчеркивания важного интервала мелодии является, видимо, одновременная поддержка его тем же интервалом в гармоническом положении. Так, например, в третьем такте «Комсофлотского марша» мелодический ход на чистую квинту ми—ля подчеркнут гармонической квинтой, образующейся в тот же момент между обоими голосами: то же ми (в подголоске) — ля:

169



## «Комсофлотский марш» (начало)



Прием этот приводит, следовательно, к тому, что один и тот же интервал звучит сразу «в двух видах» — и мелодическом, и гармоническом: само собой разумеется, что яркость его от этого повышается. В начале припева этой песни можно наблюдать тот же прием, но с другим интервалом — большой секстой\*:

114



Следует отметить, что прием этот (может быть, из-за своей резкости, грубости) в современном двухголосии применяется сравнительно редко.

Менее заметным, но весьма эффективным средством эмоциональной раскраски интервалов является «прояснение» подголоском скрытых интервалов. Так, например, в следующем отрывке:

115



после звука ля мелодия идет на квинту вверх, в ми<sup>2</sup> и тотчас же это ми<sup>2</sup> разрешается в ре<sup>2</sup>. Слух поэтому отчетливо выделяет скрытую кварту ля<sup>1</sup>—ре<sup>2</sup>. В то же время подголосок как бы выставляет напоказ ту же кварту прямым мелодическим ходом ля<sup>1</sup>—ре<sup>2</sup>.

В «Песне дальневосточных летчиков» (см. пример № 112, 4-й такт) мелодия из основного тона тоники идет поступенно в терцовый тон: слух отчетливо выделяет скрытую устойчивую терцию (Т<sub>1</sub>—Т<sub>III</sub>). Подголосок же проясняет, а значит, усиливает

\* Здесь этот эффект получается, поскольку голоса звучат в унисон, а затем мелодия делает интервальный «скачок», тогда как подголосок повторяет прежний звук.

вает ту же терцию гармонически, беря одновременно основной тон тоники.

Приведенные примеры показывают, как различными путями подголосок разрешает задачу подчеркивания интервалов, взятых в мелодии: так сказать, сгущения красок мелодии. Такое «сгущение красок» может, конечно, быть и целесообразным, но в тонких, акварельно-нежных по своей выразительности напевах может и повредить, огрубить напев, проясняя и подчеркивая то, что требовалось оставить в полутонах.

Более сложным использованием гармонических интервалов является одновременное совмещение разных интервалов в мелодическом движении и в соотношении мелодии с подголоском — как бы наложение одной на другую разных красок.

Вслушиваясь в такие очень частые моменты двухголосия, можно нередко обнаружить, что при сочетании разных интервалов (мелодических и гармонических) они подбираются по взаимному сходству. Так, например, если в мелодии имеется резко подчеркнутая чистая кварта (особенно восходящая), то подголосок никак не изменит такой «мажорный» ход противоположным по тону, например, малой терцией или квинтой. Более вероятными здесь будут большая терция, большая секста или «нейтральные»: прима, октава. По той же причине мелодический ход на малую терцию будет естественнее всего поддержан квинтой (или той же терцией)\*.

Нетрудно понять, что использование таких сходных интервалов в двухголосии позволяет достичь при желании еще более резкого усиления основной мелодической краски. Так, например, песня «Юность» М. Ковалья начинается энергично подчеркнутой (ритмически) восходящей большой секстой:

116

## М. Коваль «Юность» (начало)



\* Следует отметить, что для активизации вялых мелодий композиторы нередко насыщают подголоски к ним «сильными» квартовыми ходами, но эффективность такой «поддержки» мелодии часто весьма сомнительна.



Ход этот подкреплен и мелодическим ходом подголоска — чистой квартой, и гармонически — большой терцией между глосами. Одновременное сочетание трех мажорных интервалов, разумеется, весьма резкий, энергичный прием; цепь таких приемов была бы, несомненно, излишне грубой, плакатной.

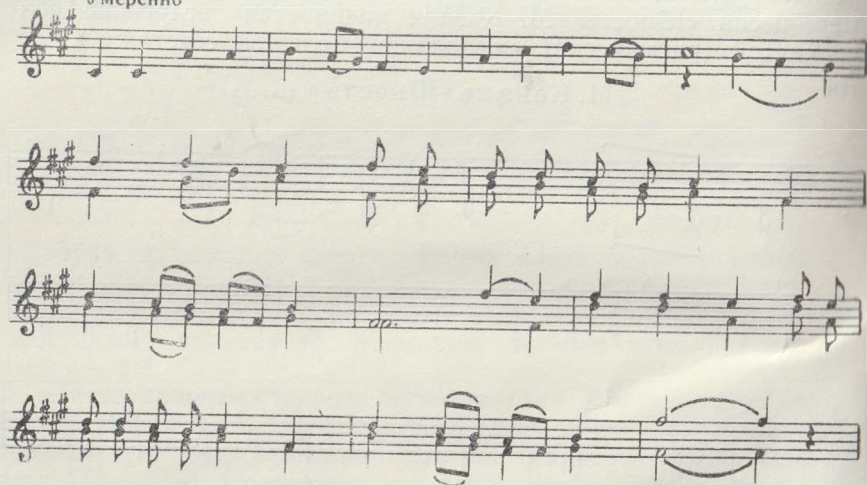
Противоположные приемы наложения противоречивых красок встречаются в двухголосии также довольно часто; систематизация разнообразнейших возможных при этом случаев совмещения разных интервалов могла бы составить тему специального исследования.

**Роль подголоска в структуре мелодии.** Уже указывалось выше, что совмещение ярких устойчивых ладовых интонаций в мелодии и подголоске способно углубить цезуру после них, то есть подчеркнуть раздел между смежными фразами. Нередки, однако, и случаи использования подголоска для противоположной цели — для смягчения цезур, для подчеркивания непрерывности движения мелодии. Проще всего это достигается, например, ритмически: затянутый звук мелодии приостанавливает ее движение, но оно поддерживается в подголоске рядом мелких, коротких по длительности звуков, исполняемых на фоне этого долгого тона в мелодии. Впечатление резкой грани между фразами при этом исчезает.

117

**Н. Леви**  
**« Чапаевская »**

Умеренно



В этом примере конец первой фразы (4-й такт), отмечен долгим звуком в мелодии, но остановка эта сведена на нет мерным движением четвертей в подголоске. В свою очередь,

172

при затягивании звука в подголоске (такт 8-й) мелодия, вступающая вновь ранее его окончания, несколько укорачивает эту остановку\*.

Помимо простого углубления цезур между частями мелодии или, наоборот, их смягчения, двухголосие непрерывно используется для подчеркивания логических соотношений между частями мелодии. Для уяснения того, как это достигается, следует напомнить, что разные средства выразительности мелодии в структурном отношении могут быть параллельны, усиливая и дополняя действие друг друга (могут и частично замещать друг друга). В предыдущем разделе, например, отмечалось, что динамизация музыкальной фразы при ее варьировании может достигаться и насыщением ее неустойчивыми звуками, то есть средствами лада, и извивами мелодического движения, и ритмическими средствами — дроблением звуков. Наоборот, конечность музыкальной фразы достигается и разрешением неустоев, и упрощением мелодической линии, спуском ее к мелодическому упору, наконец, просто затягиванием звуков.

Это сходство выразительного значения разных элементов мелодии находит разнообразное применение в двухголосии, которое берет возможность дополнить средства выразительности мелодии параллельными им — в подголоске. Именно этим способом подчеркиваются, углубляются логические соотношения частей мелодии. Укажем на некоторые, наиболее наглядные примеры, используемые с данной целью.

Один из наиболее простых и частых приемов — ладовое соответствие подголоска мелодическому ходу. При завершении мелодии нисходящим ходом подголосок может завершаться восходящим ходом, но с яркой ладовой интонацией (разрешением острого неустоя в устой, как это имеется в примере № 109).

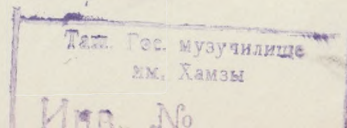
Нечастым, но принципиально интересным является превращение метроритмической двучастности в ладовую двучастность, то есть ее энергичное усиление. Пример такой дает песня «Единый фронт» Ф. Сабо:

**Ф. Сабо**  
**« Единый фронт »**



\* Широкое использование ритмического «разнобоя» глосов встречается в основном не в массовом пении, но в относительно сложных хоровых произведениях, рассчитанных на исполнение квалифицированным хором. Поэтому детальное рассмотрение таких случаев выходит за пределы данной работы.

173







В двухголосии здесь имеется несколько относительно редких гармонических секунд. В первом случае (такт 7-й) этот диссонанс вызывает неустойчивость икта (при обычном ведении голосов параллельными терциями соль было бы заменено в подголоске звуком фа). Особо интересны два последующих случая (такты 8—9 и 12—13): в мелодии мы имеем трехкратное повторение одного и того же звука ля, на активном метроритме  $\text{♪.♪.♪}$ . Здесь перед нами ритмическая двучастность с иктом в последнем звуке (предыкт  $\text{♪.♪}$ ). Подголосок дополняет эту ритмическую двучастность ладо-гармонической: резко неустойчивым, диссонирующим предыктом (секундой соль—ля), разрешающимся в устойчивый икт (терцию фа—ля). Понятно, что такая мощная поддержка метроритмической интонации мелодии ладовой интонацией подголоска необычайно усиливает данный икт, подчеркивает его.

Ограничиваясь приведенными примерами, обобщим их. Подголосок применяется для усиления выразительности решительно всех структурных деталей мелодии: окончаний отдельных фраз, подчеркиваний кульминаций, связи отдельных построений, начиная с коротких интонаций, оборотов и вплоть до крупных фраз мелодии.

При таких больших возможностях подголоска, который принимает участие в общей выразительности песни и своими мелодическими ходами, и своим гармоническим отношением к основной мелодии, — используется он во множестве массовых песен относительно слабо, скупно. В большинстве случаев в массовых песнях применяется небольшое количество стереотипных приемов, так что уровень их двухголосия в общем значительно ниже уровня самих мелодий. В отдельных песнях можно найти интересные и удачные способы использования многоголосия, но опыт профессионального многоголосия в области массовой песни, видимо, почти не используется.

**Анализ образцов двухголосия.** Попробуем уяснить на нескольких примерах двухголосия, чем руководствовались композиторы, выбирая то или иное движение созданных ими подголосков. Разберем сначала первую фразу народной песни «Виноград в саду цветет», второй голос которой сочинен Г. Лобачевым:



Почти в половине звуков композитор здесь отступил от параллельных терций, и в каждом случае можно догадаться почему. Унисон к первому звуку взят не только потому, что это начало мелодии, но и потому, что всякий другой интервал (кроме, разумеется, октавы) нарушил бы здесь тональность, нарушил бы устойчивость основного тона. К примеру, если бы здесь была терция (то есть ля), она потянула бы в ля минор. Терцию ко второму звуку мелодии можно было бы вполне взять (си). Композитор предпочел соль, очевидно, и для более ясной обрисовки тоники лада, и из-за возможности пойти в следующее до<sup>2</sup> (терцию к звуку ми<sup>2</sup> мелодии) энергичным ходом чистой квинты, несколько разнообразив им постепенное гаммообразное движение.

В третьем такте отступление от параллельной терции (ход в соль<sup>1</sup> вместо ре<sup>2</sup>) дает, во-первых, упругую зеркальную симметрию мелодического движения, во-вторых, подголосок этим ходом дорисовывает ярко неустойчивое созвучие доминантсептаккорда (соль<sup>1</sup>—си<sup>1</sup>—ре<sup>2</sup>—фа<sup>2</sup>), обостряя ладовое изложение — неустойчивость доминантсептаккорда тут же разрешается в устойчивую терцию до<sup>2</sup>—ми<sup>2</sup>.

В четвертом такте примера к до<sup>2</sup> мелодии в подголоске берется терция ля<sup>1</sup>: здесь это уже вполне возможно — тяготения до мажора полностью обрисованы. Фраза завершается унисоном (соль), как и ее начало, к тому же этот ход подголоска здесь вполне обоснован стремлением к четкости, яркости ладового изложения, а также стремлением подчеркнуть объем фразы (ее грани).

Рассмотрим далее двухголосие в известной песне «Проводы» на слова Демьяна Бедного, подтекстованной Д. Васильевым-Буглаем к мелодии народной украинской шуточной песни; подголосок написан композитором.

Оставив первую фразу в одноголосии (как запев), композитор начал подголосок обычной терцией на кульминации мелодии (соль<sup>2</sup>). Кульминация получилась в итоге неустойчивой (ми-бемоль — резко неустойчивый звук). Октавное завершение этой фразы вполне устойчиво и дает, кроме того, возможность перейти к последующей цепи терций энергичным квартным ходом (соль<sup>1</sup>—до<sup>2</sup>). В следующей фразе ряд обычных параллельных терций только в конце сменяется устойчивым унисоном. При варьировании, повторении этой фразы вводит-

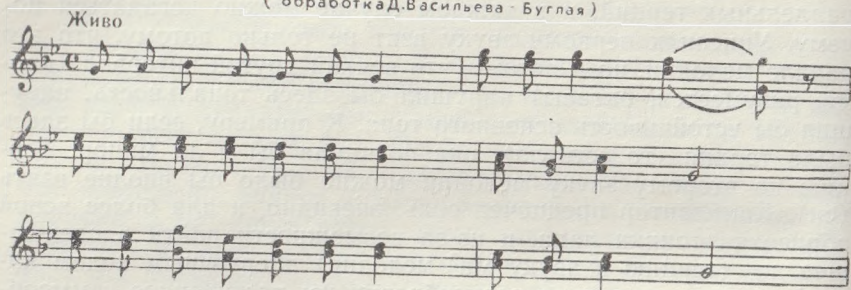


ся секста и уменьшенная квинта: нетрудно заметить, что в подголоске здесь создается упругий мелодический откат, зеркальный к данному в мелодии «заносу». Интервалы эти сообщают мелодии большую напряженность. Дальнейшее возвращение к терциям прямо обусловлено тяготением уменьшенной квинты ля<sup>1</sup>—ми-бемоль<sup>2</sup>, разрешающейся в терцию си-бемоль<sup>1</sup>—ре<sup>2</sup>.

120

### « Проводы »

( обработка Д. Васильева - Буглая )



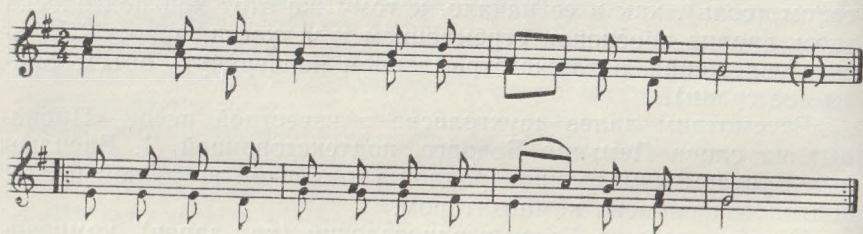
И в этом примере, следовательно, все отклонения от простейших параллельных терций двухголосия обусловлены характером данных моментов мелодии и легко могут быть обоснованы, поняты.

В заключение рассмотрим относительно сложный подголосок, созданный А. Гречаниновым к народной русской песне «Сеяли девушки яровой хмель»:

121

### « Сеяли девушки яровой хмель »

( обработка А. Гречанинова )



Нетрудно заметить, что «нормативные» терции здесь в явном меньшинстве, а в других моментах изложения можно найти редкостное разнообразие — чуть ли не все гармонические интервалы, возможные в семизвучном ладу: унисон, большую секунду, кварту, уменьшенную и чистую квинты, малую и большую сексты, малую септиму, октаву. И все это — в короткой мелодии, в 8-ми тактах.

176

Это богатство интервалики применено здесь вполне обоснованно, продиктовано желанием динамизировать мелодию, подчеркнуть ее упругость. Так, обе октавы (в 1-м и 5-м тактах) применены, несомненно, с целью (уже известной нам) — подчеркнуть упругость небольшого отката мелодии и зеркальным, встречным ходом чистой кварты «войти в колею» терцового соотношения голосов. Унисоны (на основном тоне тоники) и здесь завершают фразу и ее динамизированную вариацию, разрешая предваряющие их звуки (фа-диез и ля). Чистая квинта во 2-м такте и большая секунда в 6-м такте получились от повторения звука подголоска (словно в «бурдонном многоголосии»\*), «стоящего» на основном тоне тоники, в то время как мелодия отклоняется то вверх, то вниз.

Во второй половине мелодии композитор умело подчеркивает подголоском динамизированную вариацию, совсем не прибегая к параллельным терциям. Начальные терции заменяются их обращением — более широкими, неустойчивыми секстами (это создает возможность и новой гармонии). Особенно резко подчеркнута подголоском концовка: его мелодическое движение в двух последних тактах симметрично движению мелодии, подчеркивает ее упругость и устремленность к основному тону лада (соль).

Всеми этими приемами, совместно взятыми, подголосок подчеркивает структуру мелодической линии и ее ладовые интонации. Самыми в сущности простыми средствами композитор добился здесь значительного обогащения мелодии своим подголоском, избегнув при этом примитивного штампа — параллельных терций.

На приведенных примерах можно было заметить также, что с помощью подголоска проясняется общая «перспектива» мелодии: разнообразная значимость, «весомость» ее отдельных фраз и даже отдельных звуков — от максимально ярких (например, финальных, кульминационных) и до малозаметных звуков второго плана — вспомогательных, проходящих.

Верное ведение подголоска зависит, видимо, в первую очередь, от умения ощутить эту относительную весомость частей мелодии, их соотношение, их выразительность и от умения найти способы подчеркнуть их подголоском (без излишней грубости). Подголосок должен осторожно «ретушировать» мелодию (но может, конечно, и огрубить ее и даже исказить).

Единоги способа ведения подголоска даже к одной и той же мелодии нет и не может быть: ведя подголосок по-разному, можно видоизменить колорит мелодии, ее «освещение» (то есть трактовку ее) в довольно широких пределах.

\* «Бурдонное многоголосие» — такое, когда мелодия звучит на неизменном фоне «выдержанного» звука, интервала (квинты, октавы) или созвучия.



**Общая характеристика.** Во всех рассматривавшихся выше образцах двухголосия мы оценивали подголоски лишь постольку, поскольку они подчеркивали, углубляли или видоизменяли структуру, выразительность самой мелодии, ее отдельных звуков и фраз.

Даже в анализе трех последних примеров, в которых композиторы приписывали свои подголоски к народным мелодиям, мы не изменяли этой установки. Мы игнорировали до сих пор то, что подголосок это тоже «голос», что его исполняет отдельный певец или даже целая часть хора. Роль этого певца (или этих певцов) мы, следовательно, молчаливо принимали как чисто служебную, несамостоятельную. Такой взгляд на подголосок близок к принципам гармонического склада. Сравнивая с таким гармоническим многоголосием народное, в особенности русское, нетрудно убедиться, что последнее основано на совсем иных принципах. Уже первые исследователи русского народного хорового исполнительства (Ю. Мельгунов, а особенно Е. Линева) отметили его характернейшую особенность: хотя запевала ведет часто в хоре основную мелодию, но и все остальные певцы исполняют осмысленные мелодии — вариации одного и того же напева. Попутно они «прилаживаются» друг к другу (порою очень тонко), но никогда не сводят свою роль к чисто служебной — не ограничиваются участием в общем гармоническом созвучии всех голосов. «Каждый голос народного хора, — писала Линева — ясно слышен, каждый ведет свое, ни один не пропадает и не теряет своего характера»\*. В таком соотношении голосов есть, понятно, свои преимущества и свои минусы: последние состоят в том, что народное хоровое пение относительно медленно, слабо развивает средства гармонии (по сравнению с произведениями гармонического склада), не заботится о так называемом выровненном звучании («вокальном ансамбле»). Преимущества в том, что каждый певец народного хора чувствует себя его полноправным участником. Исполняя осмысленную мелодию, он поет ее с таким увлечением, такой же экспрессией, как и запевала. А увлеченность исполнителей необычайно сказывается на одушевленности общего хорового пения.

Как верно заметила Линева, русский народный хор гораздо более коллективистичен в своем исполнительстве, чем хор гармонического склада, поющий «как один человек», не спуская глаз с дирижера, на лету подчиняясь малейшему мановению его палочки.

\* Из ее предисловия к сборнику «Великорусские песни в народной гармонизации», выпуск I, СПб., 1904.

«В песенной артели, — писала Линева (там же), — каждый член является исполнителем и вместе композитором. Правда, запевала дает тон песне, влияет на стиль данного варианта, но каждый порядочный певец может быть запевалой. Если идеалом дисциплинированного хора есть подчинение целого личности дирижера, то хор народный, напротив, представляет свободное слияние многих личностей в одно целое. Каждый хороший певец проявляет себя в своей разработке основного мотива, и каждый подголосок носит свой, особый характер, от чего удивительно выигрывает живость исполнения. Хор народный поет не «как один человек», а как много людей, одушевленных общим чувством любви к песне, изливающих в ней свое горе и радости. Именно потому, что вся сила народной песни в свободной импровизации, заученное исполнение народной песни даже лучшими артистами никогда не может сравниться с настоящим народным исполнением».

Нетрудно осознать, что принципы исполнительства русского народного хора весьма близки принципам массового непрофессионального пения, когда поют без дирижера и каждый хочет петь что-то осмысленное. Поэтому необходимо ближе ознакомиться с практикой русского народного хорового исполнительства, с выработанными в нем приемами, нередко очень тонкими и самобытными. Думается, что знать их полезно каждому, кто изучает или создает хоровые массовые песни.

**Соотношение голосов русского народного хора.** Проанализируем соотношение голосов одной из русских хоровых песен, записанных Е. Линевой, «Горы Воробьевские»:

«Горы Воробьевские»

(запись Е. Линевой)

188

179





Слев по очереди голоса этой песни, нетрудно заметить следующее:

1. Все голоса поют, действительно, близкие варианты той же мелодии, каждый из них вполне осмыслен, выразителен.

2. Параллельные терции используются очень гибко, часто перемежаясь другими интервалами.

3. Хотя здесь записано три разных голоса, но число реальных голосов весьма непостоянно. В отличие от профессиональных хоровых обработок (в которых число самостоятельно звучащих голосов неизменно) в народном хоре, как в данном случае, можно наблюдать частые колебания числа одновременно звучащих голосов. В песне этой только в трех моментах изложения имеются три разных по высоте звука. Чаще всего перед нами реальное двухголосие: средний голос сливается то с верхним, то с нижним; часты и общие унисоны.

4. В песне этой (как и в других народных хоровых) можно наблюдать перекрещивание голосов, когда, например, средний голос звучит выше первого или, наоборот, ниже третьего.

5. В этой же песне интересно и другое явление: запекает здесь нижний голос, однако более ярк верхний голос (в особенности отчетливо это в последней фразе). Иначе говоря, мы наблюдаем здесь, что даже мелодия, исполняемая запевалой, не может быть признана главной: *основная нить музыкальной мысли переходит из голоса в голос.*

Все перечисленные выше особенности голосоведения в данной песне не являются случайными или редкими, но скорее типичными. Приемы эти, как сказано, дают прежде всего наглядное представление о подлинной равноправности голосов народного хора. Именно ею обусловлены не только осмысленность каждого голоса и переход основной нити музыкальной мысли из голоса в голос, но и перекрещивания голосов. Народные певцы не связаны строгими требованиями, установленными для профессиональных хоров гармонического склада, голоса которых не должны сливаться (чтобы сохранялось неизменное число реальных голосов), избегают перекрещиваний — хотя бы это и обедняло данный голос — и «тонут» в общем звучании. Но именно эти вольности — то слияние со смежным голосом, то перекрещивания голосов — дают возможность каждому голосу народного хора быть самостоятельным, не уступать по своей выразительности остальным. Анализ показывает, что

средний голос, даже почти непрерывно сливаясь в унисон то с нижним, то с верхним, может все же сохранять свой собственный рисунок, быть подлинным вариантом мелодии, а не механическим соединением интонаций крайних голосов.

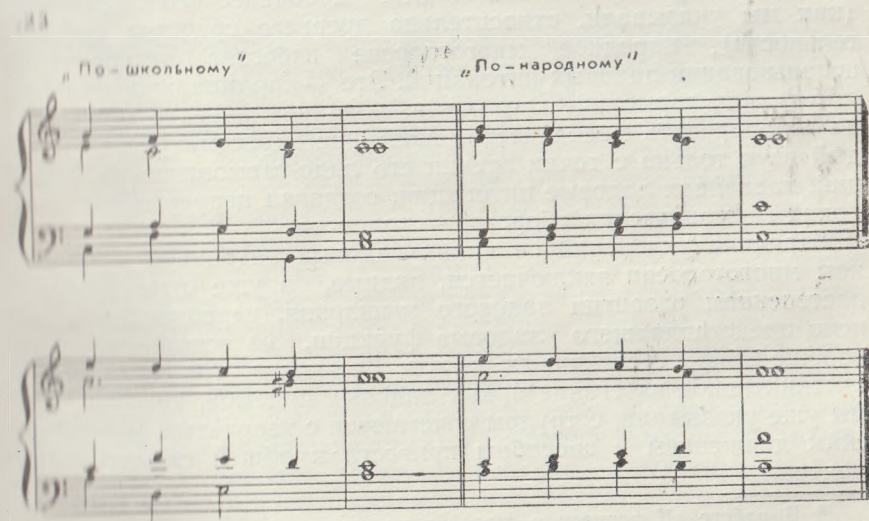
Общая установка народного русского многоголосия такова: сохраняя мелодическую самостоятельность каждого голоса, оно в то же время осторожно и тонко углубляет выразительность мелодии, не искажая ее.

Сложность, трудность одновременного разрешения этих двух проблем — одна из причин того, что в использовании гармонических красок народные певцы умеренны, не перегружают мелодию увесистыми созвучиями.

**Самобытность народного голосоведения.** Сравнивая методы, которые используются в народном многоголосии для углубления выразительности исходной мелодии, с методами, применяемыми в профессиональном хоровом гармоническом стиле, нетрудно обнаружить их различие и самостоятельность, своеобразие народного многоголосного стиля.

Прежде всего следует обратить внимание на то, что в народном многоголосии основной является *мелодико-линейная поддержка голоса*. Еще А. Кастальский (в работе своей «Об особенностях народно-русской музыкальной системы») обратил внимание на это обстоятельство, хотя и не дал ему полного объяснения.

Принципы народного голосоведения и их отличия от «школьного» он обобщил в следующей схеме:





Сам Кастальский обратил внимание в народном голосоведении только на неполные трезвучия, субдоминантовые гармонии и поступенную связь созвучий. Дело, конечно, не в этом, все эти факты являются лишь следствиями основного различия: в «школьной» гармонизации игнорируется мелодическое движение исходного (верхнего) голоса, каждый звук рассматривается только с точки зрения его ладо-гармонических функций, и последние всемерно подчеркиваются другими голосами (яркими интонациями, полнозвучными аккордами); этот тип голосоведения мною было предложено называть *гармонико-интонационным* \*.

В противоположность ему в народном голосоведении, схематически обобщенном А. Кастальским, верхний голос подчеркивается симметричной или параллельной направленностью остальных голосов, и именно ради такой поддержки явно избегаются острые ладовые интонации, резко неустойчивые звуки. Такое голосоведение предложено мною (там же) называть *мелодико-линейным*.

Разумеется, перед нами только схема. Реальные образцы народного многоголосия, естественно, сложнее, но тенденция его схвачена и обобщена Кастальским очень метко.

По этой схеме можно также заметить, что в то время, когда один голос, например запевала, поет фразу, основанную на нисходящем движении, другой голос может уже петь «ответ» ему — фразу, построенную на восходящем движении. Ниже мы покажем важность и неслучайность такого метода голосоведения.

Добываясь симметрии, общей завершенности мелодии широким и искусным использованием мелодического движения (как мы указывали, относительно древнего средства выразительности), народное многоголосие избегает интенсивного использования ладовых интонаций. Это — кардинальное отличие от хорового гармонического стиля, склонного нередко совершенно игнорировать мелодическое движение и рассматривать каждый звук только с точки зрения его ладо-гармонических функций, наслаивая ладовые интонации, создавая непрерывную цепь ярких гармонических оборотов — кадансов.

Причина уклонения от ярких ладовых интонаций в народном многоголосии заключается, видимо, в уже отмечавшемся постепенном развитии ладового мышления, первоначально неясно представлявшего ладовые функции, не использовавшего вообще ярко неустойчивых звуков. Возможно, что сказалось и инстинктивное избегание ярких ладовых приемов, которые, как мы уже указывали, с трудом сочетаются с узорчатым мелодическим движением и способны привести к общей схематизации мелоса.

\* В работе «К вопросу о строении народных мелодий». «Музыкальное образование», 1928, №№ 5—6.

Все же в относительно умеренной степени ладо-интонационная поддержка в разных голосах встречается и в народном многоголосии, хотя и в несравнимо меньшей степени, чем в гомофонно-гармоническом стиле.

Но если ладо-интонационная поддержка одного голоса другим применяется в народном многоголосии скупно и осторожно, то зато в нем можно найти немало случаев интереснейшей, вполне самобытной интервальной поддержки голоса голосом. Один из ярких примеров такой интервальной поддержки голосов — частое слияние их в унисон. Уже отмечалось, что в народном многоголосии затянутые звуки первого плана часто берутся общим унисоном, а унисонное завершение многоголосной песни — такой стабильный народный прием, что композиторы, желающие сообщить песне народный колорит, прежде всего используют именно этот финальный унисон.

Некоторые теоретики предлагают рассматривать такие унисоны как следы («реликты») древнего унисонного пения. Унисон в глазах народа, как полагают они, — это своего рода норма, от которой можно временно отойти, но к которой необходимо возвращаться, разрешая в него любой интервал или созвучие.

Для древнейших, примитивнейших форм многоголосия такое объяснение подходит; известно также, что неумелые певцы, невольно сливаясь с голосами товарищей, действительно сбиваются на унисоны. Но частые унисоны в хорах с развитым многоголосием, в исполнении опытных певцов и певиц требуют уже другого объяснения. Внимательное изучение таких унисонов убеждает, что они нередко представляют собой самобытно найденный прием обогащения мелодии — усиления ее выразительности.

Чтобы понять смысл этого приема, следует вспомнить то, что было сказано о скрытых интервалах (в разделе «Лад») — умелое использование их в народных мелодиях весьма обогащает, расцветчивает звуки первого плана. Исключительная выразительность, содержательность коротких народных напевов во многом зависит от такой сложной «расцветки» звуков скрытыми (и явными) интервалами. Именно поэтому яркая и сложная раскраска узловых звуков народных мелодий создает очень нелегкие условия для гармонизации их: гармонические интервалы, а тем более созвучия как бы подавляют собственную мелодико-интервальную раскраску звуков мелодии, «гасят» ее. Поэтому народная песня не выносит грузной аккордовой гармонизации, на что обратил внимание еще Глинка. И, несомненно, именно по этой причине в народном многоголосии некоторые звуки остаются необремененными гармоническими интервалами, созвучиями. Более того, звуки эти еще углубляют свою выразительность мелодическими ходами к ним других голосов. Так они становятся характерными «мелодическими узлами»: с точки зрения гармонии это недопустимые «гармонические провалы», а

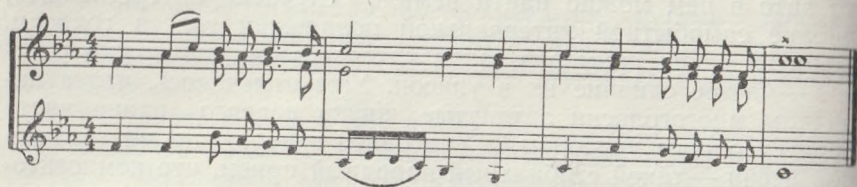


фактически — стильные, тонкие, эмоционально яркие многокрасочные узлы мелодии, ничуть не отяжеляющие ее. Так, в следующих примерах:

124а

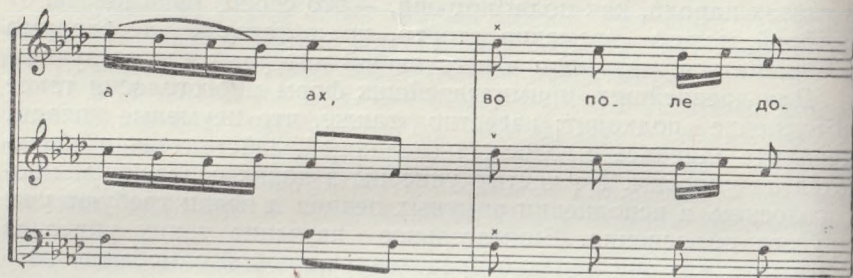
„ Лучинушка “

( запись Е. Лиевой )



124б Из песни « Не одна во поле дороженька »

( запись Е. Лиевой )



в первом имеется мелодический узел в заключительной октаве до<sup>1</sup>—до<sup>2</sup>; звук до<sup>2</sup> сливает в себе и мягкую чистую квинту (из 1-го голоса) и напряженную малую септиму (из 2-го голоса). Во втором примере верхнее ре-бемоль<sup>2</sup> сливает в себе малую секунду (1-й голос) и малую сексту (2-й голос), которая к тому же звучит и гармонически (в 3-м голосе).

Таким образом, для народного многоголосия характерны частые выразительные *мелодические узлы*, появляющиеся между гармоническими интервалами и созвучиями. Осознать яркость и стильность этого метода обогащения мелодии возможно, конечно, только в пении: при проигрывании таких примеров на фортепьяно мелодические ходы разных голосов менее ощутимы.

Из сказанного следует, что частые «унисонные узлы» в народном хоровом многоголосии — отнюдь не пережиток древнего одноголосия, но своеобразное, стилистически оправданное средство выразительности, к сожалению, до сих пор не освоенное еще теорией\*.

\* Причины этого лежат, видимо, в невнимании к средствам выразитель-

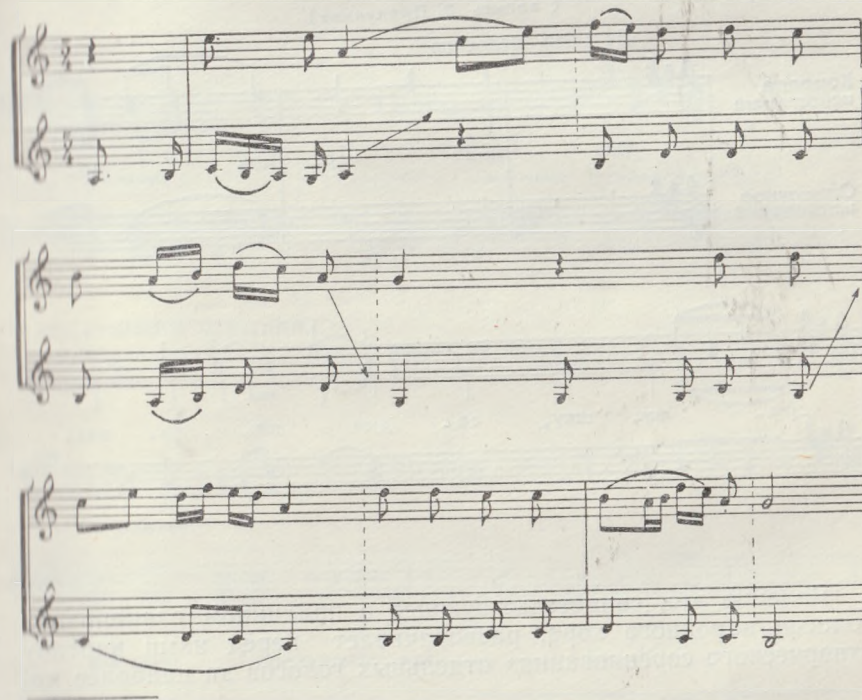
Нет оснований сомневаться, что это ценное достижение народного хорового искусства может и должно быть учтено и использовано во вновь создаваемых хоровых произведениях: опыт народа, таким образом, не освоен еще не только в области одноголосия, мелоса, но и в области многоголосия; и здесь осознание его обещает обогатить палитру композиторов-хоровиков.

Не менее важным для понимания народного многоголосия является факт, отмеченный выше (при анализе песни «Горы», № 122): запев песни был во втором, нижнем голосе, тогда как продолжение и яркая концовка прозвучали в верхнем голосе. И это явление — отнюдь не единичное: его можно найти в целом ряде песен. Сопоставляя их голоса в пределах каждой фразы, можно заметить, что нить музыкальной мысли явно «блуждает», перескакивает из голоса в голос. Так, в следующей песне:

125

« Горы »

( другая запись Е. Лиевой )



ности мелоса, в частности к скрытым интервалам; в инструментальном уклоне гармонического стиля и в недооценке народного русского многоголосия, незаслуженно считавшегося примитивным.



— начало мелодии дано в нижнем голосе; более яркое и логичное продолжение ее — в верхнем; затем это соотношение повторяется (развитие музыкальной мысли указано на примере стрелкой).

Следует напомнить, что один из первых музыкантов-фольклористов, исследовавших народное русское многоголосие и пытавшихся записывать его на слух, В. Прокунин, заметил уже такое «блуждание» основной нити музыкальной мысли: «Весьма часто, — писал он в предисловии к своему известному сборнику лирических русских песен, — при хоровом исполнении *главная мелодия бывает разбита между двумя голосами* (выделено мною. — Л. К.), и каждый из них поет ее не так, как бы она пелась, если бы песня исполнялась, как одиночная»\*. В виде иллюстрации он приводил следующую песню, записанную и от одиночного исполнителя и от хора — в последнем случае мелодия, действительно, «распределена» между обоими голосами:

126

**Русская народная песня  
« Садил чернец черемушку »**

( запись В. Прокунина )

Не очень медленно

Хоровое исполнение

Одиночное исполнение

Явление это, свидетельствующее о подлинном равноправии голосов народного хора, разворачивает перед нами картину «творческого соревнования» отдельных голосов за наиболее яр-

\* Н. Лопатин и В. Прокунин. «Сборник русских народных лирических песен», ч. I. 1889.

кое, логичное развертывание музыкальной мысли. Соревнование это, как видно в данных примерах, может проходить с «переменным успехом». Здесь перед нами как бы картина одного из моментов «жизни» песни — коллективной «шлифовки» мелодии, разработки певцами ее музыкального образа.

**Народное многоголосие как творческий процесс.** Сопоставляя отдельные голоса народных хоровых песен не «в общем и целом», а этап за этапом, в пределах каждой музыкальной фразы, можно обнаружить и еще более интересное явление, еще глубже вводящее нас в понимание народного многоголосия как творческого процесса. Фразы разных голосов хора, исполняемые *одновременно*, как оказывается, находятся часто в таком логическом отношении друг к другу, что могут быть исполнены и последовательно. При этом они звучат либо как динамизированные или концовочные вариации или даже как «ответы» основной фразе, *исполняемые одновременно с ней*.

Так, например, окончание припева песни «Горы» (см. выше № 122) можно изложить и последовательно, так что фраза третьего голоса окажется «зерном» мелодии, а фраза, исполненная первым голосом, — динамизированной вариацией этого зерна, логически продолжающей ее:

127а

**Горы**

( запись Е. Линева )

3-й голос

1-й голос (продолжение 3-го)

В следующих отрывках:

127б

**Лучина**

1-й голос

3-й голос

(отвечающий 1-му)



1-ый голос



содействовать созданию мелодий подобного строения («вопросно-ответных»). Привычка к такому «антифонному» пению могла, естественно, привести и к двухголосию при объединении всех певцов в один хор.

Вполне вероятно, что певцы обоих полухоров, уже привыкшие к своим напевам, могли соединять их, что и привело к двухголосию уже знакомого нам типа. *Разумеется, многоголосие могло возникать (и возникало) также другими путями:* и путем «расщепления напева», и с помощью музыкальных инструментов; описанный выше путь мог зато приводить к наиболее высоко развитому двухголосию.

В ответ на данную гипотезу С. Кондратьев заметил тогда (в предисловии к указанной работе), что ей не хватает примеров, фактов, которые ее обосновали бы\*. Факты нашлись очень скоро, и примечательно — в той самой песне «Просо», которую я привел в качестве образца песни-игры, способной вырабатывать мелодии вопросно-ответного типа, но в украинском ее варианте (близко родственном и по тексту и по мелосу русским вариантам). Вот этот украинский вариант:

### 128 Украинская народная песня

#### «А ми просо сіяли»

(запись К. Квитки)

Быстро

А ми про со, сі я ли сі я ли,  
1-я группа

чер во но ю ро же ю ма ків цвіт

А ми про со ви тов чем, ви тов чем

2-я группа

чер во но ю ро же ю ма ків цвіт.

\* Наблюдения над «двухфазностью» народного хорового пения были сделаны уже во время печатания указанной брошюры.

При одновременном исполнении напевов обоих «гуртов» (групп) поющих получается двухголосие, вполне аналогичное описанному:

189

Этот случай наглядно иллюстрирует высказанную гипотезу.

Другой вывод из явления «двухфазности» (творческой одновременной разработки того же «зерна» мелодии певцами разных хоровых групп) следующий: непривычность такого пения, наряду с другими факторами, мешала, видимо (и мешает многим поныне), осознать высокую художественную ценность народной песни.

Слушатели, воспитанные на профессиональной музыке, привыкли иметь перед собой готовый мотив, мелодию, которая остается неизменной: здесь же перед ними был творческий процесс создания песни: непонимание природы его заставляло даже искать «главную» мелодию в каком-либо одном голосе (в том, конечно, который вел запеваля), тогда как нить мелодии свободно переходила из голоса в голос (кстати, таким образом нетворческие певцы могли и исказить песню при заучивании ее — заучивании *определенного голоса*).

И, наконец, нетрудно понять, что данный творческий метод народного многоголосия, вероятно, воздействовал на мелос вновь создаваемых песен. Привыкая во время хорового пения импровизировать вариации, концовки, «ответы» исходному «зерну», певцы, естественно, использовали эти навыки при создании новых напевов; многоголосие такое могло стимулировать и стимулировало, без сомнения, разработку песенных форм (точнее, разных принципов построения мелодии, принципов развития мелодического «зерна»). Нетрудно представить, как много творческих находок, только частично нашедших свое воплощение, «реализованных» в народном мелесе, скрыто в образцах народного многоголосия. Здесь будет еще что использовать и композитору, обрабатывающему народные напевы, и над чем подумать теоретику, изучающему их.

Помимо изучения «двухфазного» изложения песни, перебрски основной нити музыкальной мысли из голоса в голос, обильно



ные материалы о творческом стиле народного исполнительства можно получить и из другого источника. Источник этот — *куплетное варьирование* напева разными голосами: известно, что народная песня состоит обычно из многих куплетов, порою нескольких десятков.

Сравнивая вариации каждого голоса в разных куплетах, можно получить очень много важных данных: и о том, какие части напева более устойчивы, неизменны («окристаллизованы»), и какие части или попевки наиболее гибки, подвижны. По куплетным вариациям можно судить и об опытности (или неопытности) отдельных певцов, о пределе варьирования — «пластичности» самого музыкального образа; об отношении певцов к тому или иному полуимпровизационно находимому ими средству выразительности, например непривычному созвучию. Отсюда уже можно делать дальнейшие выводы о жизни песни, о направлении ее эволюции в данных условиях и т. д. Наконец, сравнение вариаций мелодии с изменяющимися в каждой строфе словами даст, безусловно, важные данные о взаимосвязи слова и музыки в песне. Еще более важные и точные данные об эволюции песни можно было бы получить, неоднократно записывая ту же песню у тех же исполнителей, но в разное время, с большими промежутками; меняя запевалу, можно будет в точности установить роль его в песне (проверить и уточнить наблюдение Линевой, что хорошие певцы на лету подхватывают толкование песни, предложенное запевалой).

К сожалению, в данной, исключительно многообещающей области сделано совсем мало, почти ничего — и по причине недооценки этого метода теоретиками, фольклористами, и по причине его трудоемкости, и, наконец, из-за малого числа материалов, пригодных для исследования: песни народные часто записываются в одном—двух куплетах, редко в трех—четыре, да и таких расшифрованных и опубликованных записей очень мало.

Первые же попытки «копнуть» эту тему дали нам некоторые интересные предварительные выводы (проверка, уточнение и дополнение их — дело будущего и, надо думать, дело целого коллектива исследователей). Проанализированные и сопоставленные куплетные вариации песен (из сборников Е. Линевой и из «Песен Пинежья» Е. Гиппиуса и З. Эвальд) привели к следующим выводам.

1) В народном хоровом пении, видимо, действуют, сталкиваются два противоположных устремления. Одно — ко все большему видоизменению, варьированию напева и другое — «охранительное» — к стабилизации раз утвержденного сознанием варианта.

2) Наиболее подвержен варьированию, видимо, сольный запев; хоровой припев более стабилен.

3) Сравнение куплетных вариаций раскрывает отношение

певцов к тому или иному созвучию, возникшему в процессе творческого варьирования напева и скрещения разных хороших голосов. В проанализированных образцах удалось, например, установить *явное уклонение от диссонансов*. Гармоническая секунда, встретившаяся в первом куплете одной песни («Соловьишка лесной») пять раз, во втором куплете звучала уже только однократно, а с третьего куплета исчезла совсем\*. Такое же отношение удалось выявить и к уменьшенному трезвучию. С другой стороны, в песнях относительно новой записи (двадцатые—тридцатые годы нашего века) удалось заметить, как народные певцы постепенно заменяли устойчивый унисон — мелодический узел на основном тоне тоники — устойчивой квинтой, а затем и всем тоническим трезвучием (примеры в том же сборнике «Песни Пинежья»).

Данные эти, будучи, разумеется, проверены и подтверждены, имели бы большое значение. С одной стороны, они наглядно доказывают, что говорить о «типичности» для народного многоголосия того или иного оборота, созвучия можно лишь в том случае, *если данный прием утвердился в многократном куплетном варьировании*. Случайно взятое созвучие или оборот из одного куплета ничего не доказывает. Таким образом, например, «типичность» собранных А. Кастальским «народных оборотов» и приемов следует признать недостоверной, поскольку композитор не применял необходимой проверки — сравнения куплетных вариаций. В частности, приходится признать особенно сомнительным его вывод о «пристрастии» русских певцов к оригинальным, диссонирующим оборотам, «способным заинтересовать модернистов». Обнаруженное нами уклонение от повторений *случайно взятого* диссонанса говорит скорее об обратном.

Другой важный вывод из сделанных наблюдений — тот, что народные певцы, действительно, не только создают, творчески варьируя, свой голос, но одновременно слышат и голоса своих товарищей, чутко и быстро реагируя на встречающиеся неожиданные сочетания — принимая, утверждая их или, наоборот, уклоняясь от нежелательных, неприятных.

Легко понять, что такое пение\*\* отнюдь не «примитив», а высокое, самобытное искусство, недоступное даже квалифицированным певцам-профессионалам, умеющим только петь «партии», указанные композитором, но не привыкшим к самостоя-

\* См. нашу работу «О русском народном многоголосии», стр. 64—67.

\*\* Мы указали здесь лишь на те достижения народного русского многоголосия, которые считаем самыми яркими, важными. Вполне понятно, что среди его многочисленных образцов имеются, с одной стороны, весьма различные, в том числе и архаичные, подлинно примитивные, а с другой — выявляющие свою несамостоятельность, навеянные знакомством с церковным пением, профессиональным (гармонического склада) хором и т. п.



тельному творческому участию в песне, создаваемой всем хором\*.

**Народное многоголосие как особый стиль.** Поразительные достижения русского народного многоголосия начали изучаться только с начала XX века, после опубликования Е. Линева расшифрованных ею фонографических записей. Многие музыканты, особенно хоровики, и поныне не могут всерьез признать эти достижения, не могут понять, как могло развиться самобитное многоголосие у людей, не знающих даже нотной грамоты. Именно поэтому следует указать, что *высокий уровень русского многоголосия находится в несомненной связи с соответствующим уровнем самого мелоса русских народных песен.* Лет двести—полтораста назад художественная ценность народного мелоса также бралась под сомнение, даже отрицалась. Потребовалась напряженная, долгая работа русских композиторов XIX века, с благоговением относившихся к народному творчеству, собиравших и обрабатывавших народные мелодии, включавших их в свои лучшие произведения, чтобы ценность этих мелодий стала, наконец, общепризнанной.

Как указывалось выше, разработка народного мелоса и его шлифовка происходили в хоровом многоголосном творчески-вариационном пении. Таким образом, *многоголосие и мелос взаимодействовали, совершенствовались друг друга.* Подобно тому как рука человека это, как известно, не только орудие труда, но и продукт труда, так и народное русское многоголосие является одновременно и результатом высокого уровня народного мелоса, и тем, методом, пользуясь которым этот мелос выковывался, шлифовался, становился ярким и лаконичным.

Изучение основ и достижений народного многоголосия только начинается; можно с полным основанием надеяться, что народное многоголосие окажется таким же плодотворным для музыкального искусства ближайшего будущего, каким оказался в XIX веке народный мелос.

Особенно ценным и для развития песни, и для ее сохранения веками было, разумеется, творческое отношение народных исполнителей к песне. С первого взгляда может показаться, что творческое варьирование песни может только препятствовать ее сохранности. Но диалектика истории искусства, видимо, такова, что *именно благодаря творческому отношению к исполняемым песням народ столетиями не терял к ним интереса и сумел донести до наших дней эти памятники глубокой старины.*

Факт этот проливает свет и на причины быстрого «выпадения» в наши дни самых популярных песен, и не только схема-

\* Для народных певцов не существует, видимо, принципиального различия между тем, что мы называем трактовкой мелодии, музыкального образа и между мелкими изменениями самой этой мелодии, образа (в процессе его варьирования).

тизированных «однодневок», но и высокохудожественных, лучших созданий советских песенников. Дело, видимо, не только в том, что содержание текстов устаревает (хотя эта причина весьма реальна и важна), но и в нетворческом, точном повторении мотива, которое быстро наскучивает. Именно поэтому прекрасная песня нередко вытесняется худшей, новой, которая не успела еще прискучить.

Глубокое освоение народно-песенного искусства и поныне является, следовательно, еще далеко нерешенной проблемой. Чтобы понять важность изучения народного многоголосия, надо осознать, что *народные певцы, не зная нот, сумели все же выработать свой оригинальный многоголосный стиль пения, никак не тождественный ни с гармоническим стилем, ни с имитационно-полифоническим.* Стиль этот соответствует характеру народного мелоса, центральной проблеме — обогащения, углубления народной мелодии — и заслуживает поэтому названия *стиля мелодического.*

Действительно, хоровые произведения гомофонного стиля создавались в основном в расчете на исполнение для сторонних слушателей; именно поэтому в многоголосии этого стиля стало возможным свести роль почти всех голосов к вспомогательным хоровым партиям, гармонически поддерживающим основную, главный голос. Именно в расчете на гармонию игнорировалась осмысленность остальных голосов, и хоровики требовали, чтобы голоса эти вообще «тонули» в общем, выровненном звучании. Этим пренебрежением к хоровым голосам была порождена и склонность к чисто инструментальным приемам: пению с закрытым ртом, органным пунктам, и к «наложению» разных голосов, когда певцы одновременно поют разные слова.

При гармонизации народных мелодий по правилам гомофонного стиля ставка на полновзвучную гармонию в каждый момент звучания неизбежно вела (особенно при педантически точном следовании правилам хоровой гомофонии) к крайнему отягощению прозрачной, легкой народной мелодики, а порою и к ее извращению\* (талантливые композиторы избегали этого, явно нарушая правила гомофонии).

Обрисованные выше принципы и приемы народного русского многоголосия показывают, что сводить их к какой-либо разновидности гомофонии было бы неверным — так далеки они от нее.

Не менее отчетливо глубокое отличие народного многоголосия и от установок профессионального полифонического сти-

\* В работе «О русском народном многоголосии» (М., 1951, стр. 78—81) и показал, как хоровая гомофонная раскладка песни «Уж ты поле мое», сделанная В. Прокуниным, знающим и любящим народную музыку композитором, привела все же к явному искажению самой мелодии.



ля, в частности наиболее близкого ему имитационного. Правда, обрисованное выше многоголосие вполне можно назвать полифонией, поскольку в нем, как и в произведениях полифонического склада, отдельные голоса равнозначны, самостоятельны. Нетрудно видеть, однако, коренное отличие имитационной полифонии от народной. Имитационная полифония основана на подражании («имитация», как известно, это буквально и значит «подражание») одного голоса другому: раз данная мелодия, тема повторяются затем как нечто целое в других голосах. Русская народная полифония, наоборот, основана, как мы видели, на коллективном творчестве одного образа, равноправной разработке всеми голосами исходного «зерна» мелодий. Отличает народную полифонию от имитационной и ее глубокая вокальность, внимание к слову, его отчетливому «сказыванию» в песне.

Таким образом, народная полифония (повторяем, — в своих высших достижениях) сближаясь одними чертами с гомофонно-гармоническим складом, другими — с имитационно-полифоническим, отнюдь не является примитивом или «помесью» обоих стилей. Ибо сущность народного многоголосия — *коллективное творчество единой мелодии* и такое же коллективное углубление ее — несвойственна другим стилям.

Самобытность народной полифонии, ее творческий уклон и неразработанность указывают на большие возможности ее в будущем, которые, быть может, не уступят возможностям обоих стилей (гармонического и имитационно-полифонического), разрабатываемых композиторами уже ряд столетий. Ибо даже самый первоначальный анализ образцов этого многоголосия со всею очевидностью показывает, как много в нем интереснейших находок и возможностей, оставшихся часто почти в зародышевой форме.

\*

Передовые русские музыканты, в особенности В. В. Стасов, восторженно приветствовали публикацию первых подлинных образцов народной русской полифонии, сделанную Е. Линевой. В письме к Линевой Стасов прямо заявил, что видит в этих образцах зарю подлинного переворота в музыке, раньше всего русской, и именно в хоровом искусстве. Однако в те годы, в начале XX века, композиторы (кроме немногих, главным образом А. Кастальского) прошли мимо важнейших материалов, опубликованных Линевой и очень вдумчиво прокомментированных ею же.

Нетрудно заметить, что все установки народной русской полифонии глубоко гармонируют с установками советской хоровой культуры\*. Это позволяет сделать вывод о необходимости

\* К этому вопросу мы возвратимся ниже, в III главе 2-й части.

возможно более полного освоения достижений народного многоголосия. В настоящее время, как отмечалось выше, новые массовые песни создаются в расчете не на такое творческое, многоголосное пение, а на унисонное или примитивное двухголосное, с терцовыми параллелизмами в основе. Нет никакого сомнения, что при повышении навыков хорового пения общее внимание вновь обратится к удивительным достижениям народного песнетворчества и исполнительства; только в этом случае существующий ныне разрыв между хоровой культурой города и деревни будет преодолен. В настоящее время (в отличие от XIX века) сближение этих культур осуществляется (при помощи радио, звукового кино), главным образом за счет проникновения в деревню напевов, созданных в городе. Такая односторонность неправомерна: крестьянское песенное искусство еще далеко не исчерпало своих возможностей, и живые традиции народного многоголосия, быть может, — самое яркое доказательство верности этого тезиса.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

**ПЕСНЯ  
КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ЦЕЛОЕ**



## 1. ОБЩЕЕ СООТНОШЕНИЕ МЕЛОДИИ И ТЕКСТА В ПЕСНЕ

**Вступительные замечания.** Всякая песня, как известно, это синтетическое произведение: результат объединения двух разных искусств — поэзии и музыки. У каждого из этих искусств свои возможности отражения жизни, событий внешнего мира. свой «язык». То, что можно сказать словами, в значительной мере нельзя передать музыкой, и наоборот. Отсюда ясно, что в песне слова и музыка углубляют, дополняют друг друга; именно поэтому синтетический песенный образ (как и образы других произведений вокальной музыки) обладает исключительной конкретностью, многогранностью и потому особой силой воздействия на слушателя.

Самый общий принцип взаимоотношения музыки и слова в песне довольно ясен: слова песни дают нам конкретный образ, мысль, рисуют картину, событие и окрашены большей частью определенным чувством, эмоцией. Музыка песни выражает в звуковом обобщенном образе процесс развития этой эмоции, мысли, волевых усилий.

В синтетическом песенном образе мелодия, в зависимости от своей глубины, содержательности, либо просто усиливает эмоциональность поэтического текста, либо дает словам свое, «музыкальное» толкование, раскрывает эмоции, их историю и развитие порою даже тогда, когда в словах нет и намека об этом. Слова песни, в свою очередь, как бы конкретизируют музыку, мелодию — придают ей определенное значение, определенный смысл.

Сливаясь вместе, и поэзия, и музыка сохраняют «перевес» в «своей» области: Вся конкретность картины, образа, мысли, вся отчетливость понятия целиком определяются словами



песни; вся подлинность, сила и характер чувства, его логика, осмысленность, волевые импульсы — устанавливаются музыкой. Неразрывно сливаясь со словами, мелодия дает им эмоциональное толкование, комментирует текст песни, определяет логические соотношения слов, частей фразы, выраженные в них чувства. А при противоречии эмоционального тона слов и мелодии не слова опровергают мелодию, но, наоборот, мелодия опровергает слова. Так, например, горькие жалобы в тексте полностью «снимаются», отрицаются беззаботной мелодией; радость в тексте также «снимается» унылой мелодией. Наконец, декларирование в словах песни силы, энергии также может быть опровергнуто пассивной, вялой мелодией. Во всех таких случаях музыка как бы разоблачает несостоятельность слов или их фальшь, лицемерие (точно так же, как в речи, чтении неверные интонации способны скомпрометировать любые слова).

Из сказанного нетрудно заключить, что мелодия и слова песни должны гармонировать друг с другом, чтобы исключать случаи противоречия и подкреплять, дополнять друг друга.

Но если самые общие принципы соотношения мелодии и слов песни достаточно очевидны, то в конкретных песнях (и других вокальных произведениях) четкое осознание этого соотношения нелегко. Здесь имеется много сложных и трудных вопросов, большей частью еще не разрешенных. И менее всего разрешены эти вопросы в той области, которая интересует нас в первую очередь, — в народном творчестве, народной песне.

**Положение проблемы.** До недавнего сравнительно времени исследователи ограничивались только самыми общими суждениями о взаимосвязи музыки и слова в народной песне. Мнения эти складывались в зависимости от общих эстетических установок исследователей, от доступного им материала — песен известных им народностей — и были весьма противоречивы. «Никому не придет в голову искать в этих природных полевых цветках глубокую связь мелодии с духом текста», — писал о народных песнях немецкий историк А. Амброс в конце прошлого века\*. В те же годы первые исследователи русской народной песни говорили совсем обратное: «Народная песня представляет полное единение слов песни и ее напева», — заявлял собиратель народных песен Н. Лопатин\*\*; другой фольклорист тех же лет, П. Бларамберг, высказывался и несколько более конкретно: «Песенный напев всегда тесно и неразрывно связан с текстом, один без другого совершенно немислим. Следя за всеми оборотами поэтической песенной речи, напев сливается

с нею воедино и отражает все разнообразие, всю гибкость ее поворотов»\*. В том же смысле, в еще более энергичных выражениях высказывалась уже в начале XX века известная исследовательница русских песен Е. Линева.

Все такие высказывания, общие и туманные, повисали, однако, в воздухе. Для конкретных сопоставлений мелодий с напевами не было реальной основы: сопоставлять содержание слов можно, очевидно, только с содержанием мелодии, а музыканты-фольклористы (как и все теоретики музыки) не считали возможным даже говорить о «содержании» мелодии. Эстетические оценки совершенно исключались ими. Поэтому-то все их сопоставления мелодий с текстом сводились к чисто внешним, поверхностным сравнениям их метроритмики: сопоставлялось, например, число слогов в стихе с объемом, метром мелодии, ритмика стиха — с ритмикой мелодии.

Так остались вне поля зрения музыкальной науки проблемы в высшей степени важные, актуальные. Взаимоотношение музыки и слова в песне — это, в сущности, даже не отдельная проблема, это целая наука. Ведь уже долгий ряд тысячелетий народные напевы развивались все время в связи с развитием речи, поэзии. Тысячелетия оба искусства развивались в непрерывном контакте. Достаточно вдуматься в этот непреложный факт, чтобы осознать, как глубоки и разносторонни должны быть связи, взаимовлияния обоих искусств, объединенных в народной песне.

Действительность оправдывает эти ожидания: первые же анализы, первые экскурсы в эту заманчивую и неисследованную область определенно указывают на весьма многообразные связи, взаимовлияния обоих составных элементов песни. Видимо, разные формы мышления — и образно-поэтического и чисто логического — отражались на структуре мелодий, на их эволюции. Все, чем были полны умы и сердца людей, находило свое претворение в песенных образах. Создание слов песни — ее текста — никогда не было отделено от их распевания, от мелодии песни, и наоборот. Естественно, что связь слова и мелодии была в этих условиях глубоко органической и, так сказать, произвольной. В тесном взаимодействии со словом вырабатывались, несомненно, и национальные особенности мелодии — под воздействием содержания народной поэзии, особенностей народного мышления, форм языка: его фонетики, интонаций, синтаксиса и т. д. А мелодии песен, повторяясь из куплета в куплет, в свою очередь, определяли не только длину

\* А. Амброс. Границы музыки и поэзии. Спб.-М., 1889, стр. 47.

\*\* В предисловии к сборнику песен, собранных им совместно с В. Проку-  
нными (1889, ч. I, стр. 3)

\* П. Бларамберг. Русская народная песня и ее влияние на музыку. Журнал «Этнографическое обозрение», XXXVII, 1898, № 2.



строфы (стиха), но и ее построение — синтаксическое, логическое, ритмическое.

В отличие от музыкантов-фольклористов, литературоведы\* в своих лучших работах давно уже изучали форму народных песен в связи с ее содержанием: образным, эмоциональным, логическим, — например, происхождение, смысл, значение «психологических параллелизмов»\*\* (отчасти это облегчалось большею конкретностью поэтического образа по сравнению с музыкальным). Учтя выразительное содержание и форму напевов, на которые исполнялись песни, можно дополнить их выводы, составить более ясное и четкое представление о каждой песне.

**Взаимодополнение мелодии и слова в песне.** Анализируя куплетные (или так называемые «строфические»)\*\* песни разного происхождения, например русские крестьянские, городские, революционные, наконец, советские массовые песни, можно наблюдать чрезвычайное разнообразие видов взаимосвязи, взаимодополнения в них музыки и слова. Чем содержательнее, глубже мелодия, тем энергичнее и разнообразнее она может комментировать слова. Учтя, что к тому же в каждой куплетной песне одна и та же мелодия поется на разные слова в разных куплетах, мы поймем, что в каждом куплете (объединении мелодии с определенной строфой текста) соотношение мелодии и слов может быть несколько иным по сравнению с другими куплетами.

При всем разнообразии взаимодополнений музыки и слова в песнях целесообразно условно выделить два основных типа таких взаимоотношений, которые наиболее отчетливо можно наблюдать в лирических песнях (в эпосе, песнях повествовательного характера соотношение слов и мелоса более сложно; такие песни следует рассмотреть отдельно).

**Параллелизм.** Прежде всего, во многих песнях можно обнаружить своеобразный параллелизм слова и музыки; простейший пример его — тождество их общего эмоционального тона. Образцы такого параллелизма можно найти во многих лирических песнях (любого происхождения). Вот, например, русская народная протяжная песня «Подуй, подуй, непогодушка»:

\* Например, А. А. Потебня, А. Н. Веселовский, Б. М. Соколов.

\*\* См. ниже, стр. 258—259.

\*\*\* Название это, отстаиваемое некоторыми фольклористами, явно неудачно: понятие строфы прочно закрепилось как обозначение части стихотворного текста; понятие куплета ныне единственное для обозначения части синтетической формы (строфа + мелодия). Отсюда и естественность термина «куплетная песня».

Русская народная песня  
«Подуй, подуй, непогодушка»

Очень медленно

По- дуй, по- дуй, не-по-го- душ- ка, эх, не ма- лень- ка- я!

Подуй, подуй, непогодушка, эх, не маленькая, Раздуй, раздуй, ты рябинушку, эх, кудрявенькую, Заной, заной ты, сердечушко, эх, ретивенькое. Любил, любил красну девицу, эх, прочил за себя, Досталась, досталась моя любушка, эх, иному, не мне!

Мелодия этой песни вполне соответствует содержанию слов: она такая же грустная, задумчиво-пассивная. Тоска, беспомощная жалоба в тексте песни вполне соответствуют эмоциональному тону мелодии; последняя подчеркивает, подтверждает эти чувства, усиливает их. И мелодия, и текст, несомненно, художественны; это обстоятельство, а также четкая «параллельность» слова и мелоса обеспечивают песне глубокую впечатляемость, силу эмоционального воздействия.

Аналогичный пример — иной уже по тону песни, веселой, мажорной — дает хороводная «Пойду ль, выйду ль я»:

Русская народная песня  
«Пойду ль, выйду ль я»

Весело, довольно скоро

Пой- ду ль я, вый- ду ль я, да пой- ду ль я, да вый- ду ль я, да во- доль... во- до- ли- нуш- ку, да во- доль... во- ши- ро- ку- ю.



1. Пойду ль я, выйду ль я, да (2 р.)  
Во до... во долинушку, да,  
Во до... во широкую.
2. Сорву ль я, вырву ль я, да... (2 р.)  
С винограда ягоду, да,  
С винограда винную.
3. То ли мне не ягода, да,  
То ли мне не винная, да,  
Я цветочек сорвала, да,  
Я веночек совила.
4. Кинуся, брошуся, да (2 р.)  
Ко молодцу на колени. (2 р.)
5. Я у молодца сижу, да,  
Я на молодца гляжу, да,  
Я у молодца сижу,  
Я на молодца гляжу.
6. Скажи, душа, скажи, свет,  
Скажи, любишь али нет?  
— Я любить-то не люблю,  
Наглядеться не могу!

Оживленно-беспечная мелодия и здесь соответствует тексту, «параллельна» ему — выражает то же настроение, каким проникнуты слова песни\*.

И здесь нетрудно заметить разделение функций слов и музыки: мелодия определяет эмоциональное состояние, слова же дают картину, его обосновывающую.

Многочисленные образцы «параллелизма» слова и мелоса можно найти в современных советских массовых песнях; здесь этот метод построения песни достигает весьма широкого и пышного развития.

Нередко можно найти примеры параллелизма слов и мелодии и при большой наполненности, глубине их содержания. Такова, в частности, лучшая, на наш взгляд, песня последних лет (наряду с «Подмосковными вечерами» Соловьева-Седого) — «Песня о тревожной молодости» А. Пахмутовой и Л. Ошанина:

\* При более внимательном рассмотрении обоих этих текстов становится ясным, что особенно отчетлив такой параллелизм слова и мелоса в последних куплетах. О значении данного явления будет сказано в следующей главе, где мы будем говорить о принципах построения синтетической формы песни.

Музыкальный фрагмент песни «Песня о тревожной молодости» А. Пахмутовой. Музыка записана на нотном стане с ритмическими знаками и под ней даны русские слова. В начале второго музыкального предложения выделено слово «Припев».

В песне этой достигнуто единство настроения, эмоционального тона мелодии — романтической, суровой, устремленной вперед, — и содержания слов. И название песни здесь полностью оправдано: это действительно сдержанный, строгий и в то же время неукротимо страстный порыв молодости вперед, в «тревожную даль».

Более внимательно вслушиваясь в песни с параллелизмом текста и мелодии, часто можно заметить, что общее содержание песни становится ясным лишь при прочтении всего текста: отдельные строфы порою не позволяют понять это содержание; явление такое можно заметить и в двух приведенных выше текстах народных песен. Мелодия в таких песнях параллельна, следовательно, всему тексту, как бы подытоживает его, раскрывает.

«Перекрытие» текста мелодией. Указанный выше параллелизм — общее соответствие, сходство эмоционального тона текста и мелоса — лишь самый простой случай «синтезирования» их. В песнях всех видов можно найти и другие формы синтеза; так, при «перекрытии» слов, когда эмоциональная выразительность мелодии более глубока, чем у текста, или не вполне совпадает с ним, получается более сложный, а то и совсем неожиданный итог их слияния. (Не следует, од-



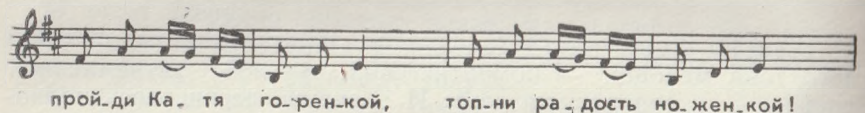
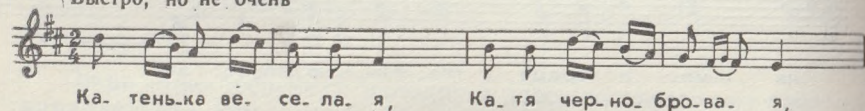
нако, полагать, что более сложные формы синтезирования свидетельствуют о более высокой художественности песни. При самом элементарном параллелизме слов и мелодии песня может быть высокохудожественной, и, наоборот, более сложные формы слияния слова и мелоса встречаются порой и в относительно бледных, маловыразительных песнях.)

Вопреки всем скептическим мнениям, перекрывание музыкой слов — очень частое явление и в народных песнях. Происходит это по разным причинам. Так, мелодия нередко раскрывает эмоциональный смысл слов, играя роль, аналогичную тому подтексту, который раскрывает смысл речи в выразительных интонациях, мимике.

Простейшим примером может служить изящная народная песня «Катенька веселая», впервые записанная Балакиревым, мелодия которой неоднократно использовалась русскими композиторами:

### 133 Русская народная песня «Катенька веселая»

Быстро, но не очень



1. Катенька веселая,  
Катя чернобровая!  
Пройди, Катя, горенкой,  
Топни, радость, ноженькой!
2. Рада бы я, топнула —  
Мое сердце дрогнуло:  
Боюсь, боюсь батюшки,  
Опасаюсь матушки.
3. Я скажу, что не могу,  
Я скажу, что не могу.  
Платком голову свяжу,  
На улицу погляжу... и т. д.

В песне этой эмоциональный тон определяется почти исключительно мелодией. Слова приведенных строк как бы даже уклоняются от задачи прямо выявлять эмоции; песня фактически построена на намеках, на недосказанности слов, которые можно было бы трактовать по-разному и которые становятся

понятными только при сопоставлении их с мелодией. Так, например, во втором и третьем куплетах веселая, беспечная мелодия придает черты кокетливости словам «Боюсь, боюсь батюшки, опасаюсь матушки!». Мелодия говорит иное, вопреки прямому смыслу этих слов, то есть играет роль «подтекста», заставляющего лукавую улыбку, интонации сказанных слов.

Мелодия может «перекрывать» текст и на другой основе: благодаря тому, что в ней можно кратко и убедительно передать психический процесс, описание которого требует длинных речей, целого рассказа, — то, что вообще крайне затруднительно для слова. Примером может служить высокохудожественная украинская народная песня «Ой, гаю мій, гаю» (см. выше № 1):

1. Ой, гаю мій, гаю, та густий — не прогляну,  
Упустила та голубонька, та вже й не піймаю.
2. Ой, хоч же піймаю, та й уже не такого,  
Не приляже мое серденько ніколи до його.
3. Ой, гаю мій, гаю, та густий, зелененький,  
Любив мене та козаченько хороший, молоденький.
4. Ой, гаю, мій гаю, та густий, кучерявий,  
Любив мене та козаченько, хороший, чорнявий!

В несложном, но глубоко раскрытом образе «густого гая», в простых искренних словах высказана такая трогательная жалоба девушки, «упустившей своего голубонька», что текст этот безусловно можно отнести к шедеврам народной лирики. И все же мелодия этой песни, несомненно, «перекрывает» текст. Музыка здесь вступает в свои права всей мощью первоклассной по выразительности мелодии. Текст песни весь, в сущности, состоит из жалоб покинутой девушки. Вся тоска, безнадежная грусть слов звучат и в мелодии, но в ней дано и большее: то, что может лаконично и наглядно передать только музыка. В мелодии дан, ярко и наглядно, процесс развития чувства, чего нет в тексте. Грустная подавленность, жалоба сменяется напряженными, страстными возгласами. Они звучат все более горестно, драматично и вновь сменяются прежней тоской. Вновь звучит первая фраза мелодии, но воспринимается она уже по-иному: как печальное подтверждение непоправимости несчастья, бесплодности жалоб.

В итоге — в этой песне мелодия конкретизирована словами только частично, «в разрезе одного мгновения» (только первая фраза мелодии параллельна тексту). Вся динамика переживаний («эмоциональная кривая»), такая естественная в данном случае, полностью отсутствует в сдержанном тексте, свободно выражая себя лишь в горестно-драматической мелодии.

«Перекрывание» текста мелодией, как мы увидим в даль-

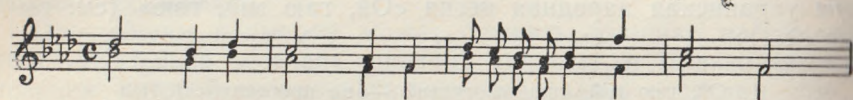


нейшем, возникало во многих народных песнях и по чисто социальным причинам — как следствие условий жизни, быта крестьян, создававших эти песни и передававших их от поколения к поколению.

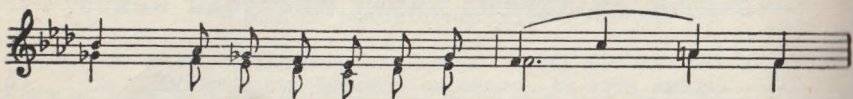
То же соотношение — «перекрывание» мелодией содержания слов — можно наблюдать и в некоторых современных советских массовых песнях. Наиболее очевидный пример — «Полюшко» Л. Книппера и В. Гусева:

134 Л. Книппер и В. Гусев «Полюшко»

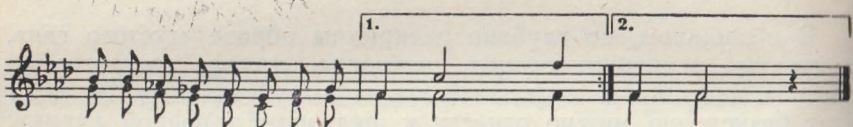
В темпе марша



По-люшко, поле, (ды) по-люшко широко поле,



едут (ы) по полю герои,



эх, да Красной Армии герои, эх,

1. Полюшко, поле (ды),  
Полюшко, широко поле,  
Едут (ды) по полю герои,  
Эх-да, Красной Армии герои.
2. Эх, девушки плачут (ды),  
Девушкам сегодня грустно,  
Милый (ды) надолго уехал,  
Эх-да, милый в армию уехал.
3. (Эх-) Девушки, гляньте (ды),  
Гляньте на дорогу нашу,  
Вьется (ды) дальняя дорога,  
Эх-да, развеселая дорога.
4. (Эх-) Едем мы, едем (ды).  
Едем, а кругом колхозы,  
Наши (ды), девушки, колхозы,  
Эх-да, молодые наши села.
5. (Эх-) Только мы видим (ды),  
Видим мы седую тучу,  
Вражья (ды) злоба из-за леса,  
Эх-да, вражья злоба, словно туча.

6. (Эх-) Девушки, гляньте (ды),  
Мы врага принять готовы,  
Наши (ды) кони быстроноги,  
Эх-да, наши танки быстроходны.

7. (Эх-) В небе за тучей (ды)  
Грозные следят пилоты.  
Быстро (ды) плавают подлодки...  
Эх-да, зорко смотрит Ворошилов.

8. (Эх-) Пусть же в колхозе (ды)  
Дружная кипит работа.  
Мы (ды) дозорные сегодня,  
Эх-да, мы сегодня часовые.

9. (Эх-) Девушки, гляньте (ды),  
Девушки, утрите слезы.  
Пусть (ды) сильнее грянет песня,  
Эх-да, наша песня боевая.

10. (Эх-) Полюшко-поле (ды),  
Полюшко, зелено поле,  
Едут (ды) по полю герои,  
Эх-да, Красной Армии герои.

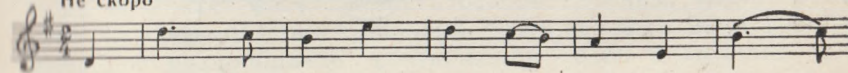
Удивительно своеобразная, органичная мелодия этой песни очень содержательная, многогранная. Она мягка по колориту и в то же время настойчива, упруга, «моторна»; в ней нет отчетливой целеустремленности, но есть широта, удаль.

Текст песни (интересный по замыслу, но несовершенный по выполнению) ограничивается только картиной, зрительными образами, уступая эмоциональные комментарии выразительной мелодии. Песня эта, таким образом, прямо рассчитана авторами на глубокий «подтекст» мелодии.

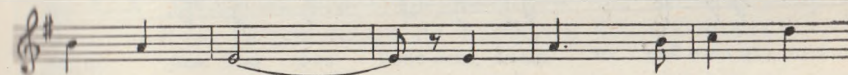
По тому же примерно принципу изложен запев «Первой конной» А. Давиденко и Н. Асеева:

135<sup>a</sup> А. Давиденко и Н. Асеев «Первая конная»

Не скоро



Лишь край небес по-дернет-ся кале-



ной кай-мой, слетать бы мне, бу-



ден-новцы, до-ну до-мой...



1. Лишь край небес подернется  
Каленой каймой,  
Слетать бы мне, буденновы,  
До Дону домой.
2. Пока молчат без окрика  
В степях кречета —  
В далеком Сальском округе  
Бойцов не сосчитать.
3. Как низко звезды светятся  
По-над головой,  
Блещат над Усть-Медведицкой  
И над Таловой.
4. Не песней ли порадовать  
Те славные дни —  
К Царицыну, к Саратову  
Походы, бои.
5. Земля была заплакана  
И в дым спалена,  
Цвела у Усть-Собакина  
В полях белена.
6. Бойцам буденной выпало  
Для малых ребят  
Ту белену повыполоть,  
Наотмашь рубя.
7. Гляди, теперь просторные  
Какие поля!  
А было — под Касторною  
Теснились, пыля.
8. И помнят наши кони  
Тот отблеск речной  
На саблях у Воронеза  
В атаке ночной.
9. Здесь враг до корня вырван  
И сник, затаен,  
Весь коллективизирован  
Сальский район!
10. Деньки скупы и поздненьки,  
Густы вечера,  
А были все колхозники  
Бойцами вчера!
11. А если вновь нацелится  
В Коммуну гад —  
Опять ряды разделятся  
Мастями бригад.
12. Ты нам свою защиту,  
Страна, поручи,  
У нас удар рассчитан,  
Клинки горячи.

И здесь можно наблюдать, что задумчиво-лирическая, широкая, самоуглубленная мелодия перекрывает слова во многих куплетах; а к некоторым строфам, например 9-й, 11-й, 12-й, мелодия в сущности не подходит. Резко контрастирующий запеву боевой припев, наоборот, явно построен на параллелизме слов и мелоса:

135



212

гей! Э,  
Сивый, буланый, мелькай над поляной;  
гей! Э,  
Серый, каурый, бурей лети!  
гей! Э,  
Серый, каурый, бурей лети!  
Конь-воронкой,  
Не стой подо мной,  
Лети, стелись без отдыха  
Донской стороной!

Беге, беге, Воронко,  
Хорошая сторона;  
Сивый, буланый, мелькай над поляной,  
Серый, каурый, бурей лети!

### МЕЛОДИЯ И ТЕКСТ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ПЕСНЯХ

Отдельно надо остановиться на роли мелодии в песнях чисто повествовательных, эпических. В них мы находим максимальные различия содержания, характера отдельных строф, посвященных разным, нередко совсем противоположным по тону эпизодам рассказа. (Это мы наблюдали и выше, в лирико-повествовательных песнях «Полюшко», «Первая конная».) Отсюда возникает необходимость особой глубины, «многогранности» мелодии повествовательной песни; отсюда же идет чрезвычайное разнообразие соотношения слов и мелодии в отдельных куплетах песни. Роль мелодии в повествовательных песнях бывает поэтому иногда совсем иной, чем в песнях лирических. Охватить все встречающиеся при этом случаи, конечно, нельзя. Остановимся на наиболее частых видах соотношения.

**Общий подтекст песни.** При четком общем эмоциональном тоне всего рассказа, изложенного в словах песни, мелодия ее обычно подчеркивает этот эмоциональный колорит песни и способна даже лаконично резюмировать эмоциональный смысл всей повести. Являясь по своей роли как бы неизменным «остинато» в каждом куплете, мелодия повествовательной песни дает нередко весьма различные подтексты каждой строфе.



Рассмотрим яркие примеры песен этого рода: из советских песен — «Гибель Чапаева» В. Соловьева-Седого и З. Александровой, из русских народных песен — «Песню о татарском полоне».

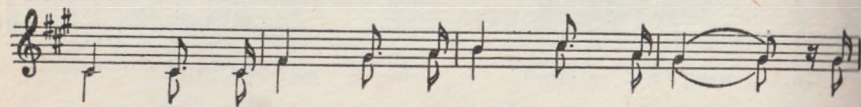
136

**В. Соловьев-Седой и З. Александрова**  
**«Гибель Чапаева»**

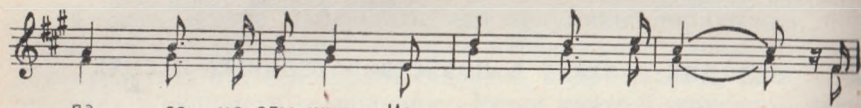
Довольно медленно



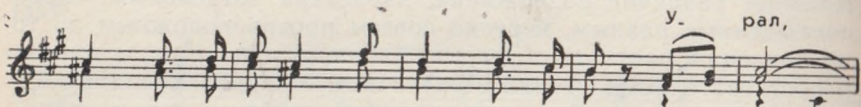
В уральских степях непогода и мрак, ли-



-сий в темноте пробирается враг, Ча-



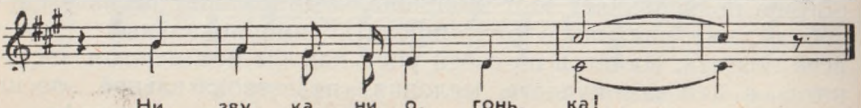
паев не слышит, Чапаевцы спят. До-



зор часовых неприятелем снят у-



рал, урал, урал, урал, урал река!



Ни звука, ни огонька!

214

1. В Уральских степях непогода и мрак.  
Лисцей во тьме пробирается враг.  
Чапаев не слышит, чапаевцы спят.  
Дозор часовых неприятелем снят.

Урал, Урал, Урал-река  
Ни звука, ни огонька.

2. Чапаев винтовку сорвал со стены.  
«Ребята, не время досматривать сны».  
И белую лаву глушит пулемет,  
Тревожный рассвет над станицей встает.

Урал, Урал, Урал-река  
Угрюма и широка.

3. Последнюю пулю пошли по врагу,  
«Живые, скрывайся на том берегу».  
Вдогонку палат, недолет — перелет,  
И, раненный в руку, Чапаев плывет

Урал, Урал, Урал-река  
Слабеет его рука.

4. Проклятая пуля догнала в воде.  
Товарищ Чапаев! Не видно нигде!  
Товарищ Чапаев, наш друг боевой!  
Круги разошлись над его головой.

Урал, Урал, Урал-река  
Могила его глубока.

5. До красных отрядов, река, добеги,  
Скажи, что любимый Чапаев погиб.  
Пусть конница мчится, пусть пули свистят,  
Пусть красные белым за все отомстят!

Урал, Урал, Урал-река  
Бурлива и широка.

6. Нагрянула конница, пули свистят,  
И враг ненавистный безжалостно смят,  
А дело Чапая, героя, бойца,  
Клянемся мы все довести до конца.

Урал, Урал, Урал-река  
Бурлива и широка.

Мрачный, трагический тон этого рассказа совмещается с разнообразием эмоционального содержания отдельных строф. В первой строфе — тревога и настороженность. Во второй и третьей — картина напряженного ночного боя, исход его еще неизвестен. Четвертая строфа — смысловая и эмоциональная трагическая кульминация песни: картина гибели Чапаева. Пятая строфа, горестная и гневная, — патетическое обращение

215



к реке; эмоция здесь горяча и открыта; в тексте — призыв к мести. Наконец, шестая, концовочная строфа по эмоциональному тону частично выходит за рамки всего рассказа: гибель Чапаева отомщена, бойцы клянутся довести до конца дело его жизни.

Выразительная мелодия песни по своему содержанию достаточно многогранна. Мрачная по эмоциональному тону, она превосходно соответствует общему характеру сказа о гибели Чапаева — сдержанному и в то же время патетичному (в хорошем смысле этого слова). Мелодия сочетает в себе черты эпичности и драматизма; она как бы сжато резюмирует весь рассказ. И почти в каждом куплете она создает особый «подтекст», эмоционально «перекрывая» каждую отдельную строфу текста.

Сравнивая мелодию с содержанием отдельных строф текста, можно заметить, что более всего мелодия соответствует первой строфе — самой сдержанной; однако и здесь она «перекрывает» содержание слов. Напряженность борьбы, трагизм ее итога, такие отчетливые в мелодии, в тексте первой строфы еще слабо выражены. Во второй и третьей строфах возбужденно-взволнованный, драматичный рассказ несколько сдерживается мрачным драматизмом мелодии; строгость, размеренность, местами эпичность мелодии явно «осаживают» бурно льющийся рассказ. Еще более чувствуется эта сурово-сдерживающая «рука» мелодии в четвертой строфе: в декламации здесь зазвучали бы горестные возгласы, крики отчаяния. Сходная картина и в пятом куплете, но здесь, пожалуй, текст и мелодия по своему эмоциональному тону в максимальной степени сближаются почти до полного их параллелизма. Наиболее сложна картина в последней, шестой строфе: при ее декламации содержание слов выявило бы торжество победы и мести врагу, и только дальним отзвуком звучала бы горечь утраты.

Мелодия же и здесь «не подпускает и на порог» чувство торжества, радости; только напряженность схватки подчеркивает она. Победе придается характер трагической тризны — мелодия как бы закрывает темным облаком печали о погибшем радость мести и победы и выделяет в тексте мрачную, торжественную клятву бойцов\*.

Относительная сложность синтеза мелодии и слова в разных куплетах говорит о больших возможностях и заданиях, стоящих перед исполнителями подобной песни: содержание отдельных строф явно требует разной, разумеется, весьма осторожной, трактовки мелодии в отдельных куплетах.

Близкую к рассмотренной песне картину дает анализ знаме-

\* Припев, почти неизменный во всех куплетах, не знает такого «разнобоя»; в нем достигается параллелизм мелодии и текста с неизменным ярким подтекстом в повторяемых словах: «Урал, Урал, Урал-река».

нитой народной русской исторической песни «Как за речкою, да за Дарьею» («Песни о татарском полоне»):

137

### Русская народная песня «Как за речкою, да за Дарьею»

Медленно

1. Как за речкою, да за Дарьею  
Злы татарове дуван дуванили.
2. На дуваньце доставалася,  
Доставалася теща зятю.
3. Вот повез тещу зять во дикую степь,  
Во дикую степь, к молодой жене.
4. «Ну и вот, жена, те работница,  
С Руси русская полоняночка».
5. Полоняночка колыбель колышет,  
И качает дитя, прибаюкивает.
6. «Ах баю, баю, ты боярский сын,  
Ты по батюшке зол татарчоночек,
7. А по матушке ты русеночек,  
А по роду мне ты внучоночек.
8. Ведь твоя-то мать мне родная дочь,  
Семи лет она во полон взята».
9. Дочка к матери повалилася,  
Повалилася во резвы ноги.
10. «Государыня, моя матушка,  
Не спознала я тебя, родную.
11. Ты бери коня, что ни лучшего,  
Ты беги-ко, мать, на святую Русь».
12. «Не поеду я на святую Русь,  
Я с тобой, дитя, не расстануся!»

Великолепная, лаконичная мелодия этой песни (давно уже обратившая на себя внимание композиторов-классиков) по сво-



ему общему характеру «двучастна», как бы модулируя из мажора в минор и закрепляясь в миноре. Независимо от того, можно ли считать этот переход реальной ладовой модуляцией, «эмоциональная модуляция» в мелодии весьма отчетлива. Напев песни исключительно четок; в нем нет никаких патетических всплесков эмоций, но подчеркнута слитность, единство музыкальной мысли, логическая связь фраз; подчеркнута и завершенность мелодии (единством начала и конца ее, ре<sup>1</sup>). Наряду с этими чертами резкая «модуляция» из мажора в минор и в то же время смена восходящего движения нисходящим обуславливают, вместе взятые, сдержанный и от этого еще более впечатляющий драматизм мелодии, мрачность ее колорита. Мужественно-решительное устремление вперед «срезается» второй половиной мелодии: она кончается сумрачно-горестным поворотом. Таким образом, мелодия в целом как бы резюмирует всю эту глубоко трагическую повесть: лаконичный рассказ о татарской пленнице — «полоняночке», узнавшей в жене своего похитителя родную дочь, также взятую в плен, и мужественно решающей ради нее, ради внука, который «по матушке — русеночек», остаться навек в плену, вдалеке от «святой Руси».

В большинстве строк песни можно отчетливо различить, что на вторую, минорную половину мелодии поется более важный, решающий в строфе стих.

Правда, песня эта исполняется и «цепным приемом», то есть каждый стих (кроме первого и последнего) поется дважды, при этом в первый раз он исполняется на минорную часть мелодии, второй — на мажорную, незавершенную. В результате каждый стих получает по очереди разный подтекст, вся песня звучит незавершенно и только последний стих, грустное резюме («Я с тобою, дитя, не расстануся!»), исполняемый один раз на минорную, завершающую часть мелодии, приводит к параллелизму слов и мелоса. Только в этом финальном куплете утверждается мужественное решение полонянки не покидать свою дочь во вражеском стане\*.

«Песня о татарском полоне» аналогична песне «Гибель Чапаева» в том, что их мелодии резюмируют все содержание рассказа; это окончательно выявляется только в самом конце песни (или почти в самом конце ее).

В повествовательных песнях можно иногда найти и развитие, уточнение метода «музыкального комментирования» рассказа: мелодия при этом выделяет в тексте одну из важнейших по смыслу строк и этим раскрывает (иногда весьма неожидан-

\* В одном из записанных вариантов этой песни мать, наоборот, отказывается от всех даров дочери, просит отпустить ее на родную сторону. В этом варианте выделена тема патриотизма, но образ матери снижается.

но) подлинный смысл всего рассказа, который без нее можно толковать по-разному.

Превосходным примером здесь может послужить один из вариантов украинской песни «Бондарівна»:

1. У містечку Богуславку Каньовского пана,  
Там гуляла Бондарівна, як пишная пава.
2. У містечку Богуславку сидить дівок купка,  
Поміж ними Бондарівна, як сиза голубка.
3. Прийшов до них пан Каньовський, тай шапочку ізняв,  
Обійняв він Бондарівну тай поцілував.
4. «Ой, не згоден пан Каньовський мене цілувати,  
Тільки згоден пан Каньовський мене розувати».
5. «Ой, — шепнули люде добрі Бондарівні тихо, —  
Тікай, тікай, Бондарівна, буде тобі лихо».
6. Ой, тікала Бондарівна з високого мосту,  
Сама ж вона хороша, хорошого росту.
7. Ой, тікала Бондарівна помежи горами,  
А за нею два жовніри с голими шаблями.
8. Ой, повели Бондарівну помежи крамниці,  
Прицілився пан Каньовський з срібної рушниці.
9. «Ой, чи хочеш, Бондарівна, зі мною жити,  
А чи волиш, Бондарівна, в сирій землі гнити?»
10. «Ой, волю ж я, пан Каньовський, в сирій землі гнити,  
Ніж з тобою по неволі на цім світі жити!»
11. Ой, як тільки Бондарівна та цеє сказала,  
Ой, вистрелів пан Каньовський, Бондарівна впала.
12. «Ой, ідіть до Бондаря, дайте батьку знати,  
Нехай їде свою дочку на смерть виряжати».
13. Ой, посунув пан Каньовський по столу таляри,  
«Оце ж тобі, старий Бондар, за личко румяне»;
14. «Ой, на ж тобі, старий Бондар, таляриків бочку,  
Оце тобі, старий Бондар, за хорошую дочку».
15. Ударився старий Бондар в стіну головою:  
«Бондарівна, моя донька, пропав я з тобою!»
16. Ой, поклали Бондарівну на тесову лавку,  
Поки звелів пан Каньовський викопати ямку.
17. Лежить, лежить Бондарівна добу ще й годину,  
Поки звелів пан Каньовський зробити домовину.
18. Ударили в усі дзвони, музики заграли,  
А вжеж дівку Бондарівну навіки сховали.

В словах этой замечательной песни скупно и сдержанно, без всяких лирических отступлений рассказана трагическая по-



весть о гордой Бондаривне (дочери бондаря), убитой своим паном за отказ уступить его домогательствам.

Отдельные строфы песни исключительно разнообразны по своему эмоциональному колориту. Поскольку песня кончается трагически — убийством Бондаривны, ее похоронами, здесь можно было бы ожидать мрачного, печального напева, но вместо него в данном варианте песни мы слышим сильную, напряженную, уверенную в себе, можно сказать, гордую мелодию:

135 Украинская народная песня «Бондарівна»

Медленно

У міс. теч. ку Бо. гу. слав. ку

Ка. ньовсько. го па. на, там гу. ля. ла

Бон. да. рив. на, як пиш. на. я па. ва,

тамгу. ля. ла Бондарів. на, як пиш. на. я па. ва!

Мелодия такая кажется на первый взгляд неоправданной. Но противоречия словам, однако, здесь нет: *она было бы, если бы в самом тексте преобладали печаль, уныние, горе, жалобы*, но ничего этого в тексте нет. Комментарии к сдержанно рассказанной истории гибели Бондаривны даны только в мелодии, и мелодия эта бросает на всю песню неожиданный свет, углубляет ее смысл. Трагедия Бондаривны отнюдь не снижается, не умалывается напряженной, мажорной, решительной мелодией. Идейным, смысловым центром рассказа мелодия выдвигает не гибель девушки, но ее бесстрашие, героизм — десятую строфу — гордый ответ Бондаривны на угрозу смертью: «Ой, волю ж я, пан Каньовский, в сирій землі гнити, ніж з тобою по неволі на цім світі жити!». Ибо именно здесь, в этом куплете, мелодия и слова вполне параллельны, равнозначны по своему эмоциональному содержанию, в максимальной степени усиливают, дополняют друг друга.

Таким образом, сильная, энергичная (и в то же время сдержанная) мелодия, подчеркивая героизм Бондаривны, раскрывает направленность песни. Мелодия помогает выявить в сдержанном рассказе подлинное отношение певца к событиям. Недаром неведомый создатель песни не забыл даже упомянуть о шипящей попытке убийцы, «Каньовского пана», «засеребрять язык» старому бондарю — заплатить ему серебряными «таляриками» за убийство дочери.

Песня кончается, Бондаривну «навіки сховали», а в сознании слушателей еще звучит ее героический ответ пану. Нетрудно понять, что полная социального протеста песня так сумевшая рассказать о произволе, злодействе и цинизме панов и о героизме одинокой их жертвы, имела, несомненно, революционизирующее значение. Этот негодующий, обличающий смысл песни был достигнут при соблюдении максимальной сдержанности в словах, при внешне «бесстрастном» повествовании. Он был достигнут верно найденным «музыкальным комментированием» повести — яркой, выразительной (но отнюдь не патетичной) мелодией.

Огромное значение того или иного «комментирования» повествовательной песни мелодией можно проследить и на другом примере — в песне «Ехал на ярмарку ухарь-купец», по теме своей весьма сходной с «Бондаривной», но с иным «музыкальным комментированием» и с иными результатами. Текст этой песни, принадлежащий перу И. С. Никитина, весьма ярок и также трагичен:

Ехал на ярмарку ухарь-купец.  
 Ухарь-купец, удалой молодец.  
 Стал он на двор лошадей покормить,  
 Вздумал деревню гульбой удивить.  
 В красной рубашке, кудряв и румяч,  
 Вышел на улицу весел и пьян.  
 (Девоч-красавиц собрал он в кружок,  
 Выхватил с звонкой казной кошелек.)  
 Потчует старых и малых вином:  
 «Пей — пропивай! Поживем — наживем!»  
 (Морщатся девки, до доньшка пьют,  
 Шутят, и пляшут, и песни поют.)  
 Ухарь-купец подпевает, свистит,  
 Оземь ногой молодецкой стучит.  
 (Синее небо, и сумрак, и тишь;  
 Смотрится в воду зеленый камыш;  
 Полосы света по речке лежат;  
 В золоте тучки над лесом горят,  
 Девичья пляска при зорьке видна,  
 Девичья песня за речкой слышна,  
 По лугу льется, по роше лесной...  
 Там услышал ее сторож седой;  
 Белый, как лунь, он под дубом стоит,  
 Дуб не шелохнется, сторож молчит.)  
 К девке стыдливой купец пристаёт,  
 Обнял, целует и руки ей жмет.  
 (Рвется красотка за девичий круг:



Совестно ей от родных и подруг,  
Смотрят подруги — их зависть берет,  
Вот, мол, упрямыца, счастье идет.)  
Девкин отец свое дело смекнул,  
Локтем жену торопливо толкнул.  
(Сед он, и рваная шапка на нем,  
Глазом мигнул и пропал за углом.)  
Девкина мать расторопна, смела,  
С вкрадчивой речью к купцу подошла:  
«Полно, касатик, отстань — не балуй!  
Девку мою не позорь, не целуй».  
Ухарь-купец позвенел серебром:  
«Нет, так не надо — другую найдем!».  
(Вывалась девка, хотела бежать,  
Мать ей велела на месте стоять.  
Звездная ночь и ясна и тепла.  
Девичья песня давно замерла.  
Шепчет нахмуренный лес над водой,  
Ветром шатает камыш молодой.  
Синяя туча над лесом плывет,  
Темную зелень огнем обдает.)

В крайней избушке не гаснет ночник,  
Спит на печи подгулявший старик,  
(Спит в зипунишке и старых лаптях,  
Рваная шапка комком в головах.

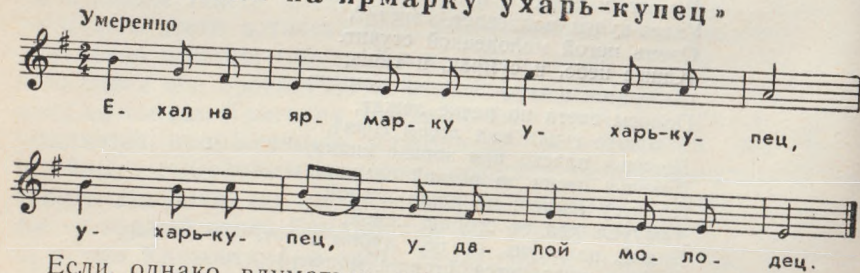
Молится богу старуха-жена,  
Плакать бы надо — не плачет она.)  
Дочь их красавица поздно пришла,  
Полон подол серебра принесла.  
(Что тут за диво! и замуж пойдет...  
То-то, чай, деток на путь наведет!..  
Кем ты, люд бедный, на свет порожден,  
Кем ты на гибель и срам осужден?)

Текст этого стихотворения, резко сокращенный (самые обычные сокращения отмечены скобками) стал основой песни; неведомо кем сочиненная мелодия песни весьма невысокого качества. Она бойка, коротка, даже разудала по характеру, хотя и минорна. С первого взгляда, она весьма хорошо сливается со словами песни, «подкрепляет» их:

### Русская песня

#### «Ехал на ярмарку ухарь-купец»

Умеренно



Е. хал на яр- мар- ку у- харь-ку- пец,  
у- харь-ку- пец, у- да- лой мо- ло- дец.

Если, однако, вдуматься, что же за песня получилась в результате, то станет ясно, что мелодия здесь явно извращает идею стихотворения. Действительно, содержание стихотво-

рения — история продажи бедняками своей дочери «ухарю-купцу» — глубоко трагично. Правда, в тексте песни из стихотворения изъяты все лирические отступления, печальные размышления поэта в конце, но вся суть полностью сохранена. Оживленная, почти приплясывающая мелодия не только заставляет нас забыть о трагизме рассказа, но объективно она соответствует скорее настроениям и облику «ухаря-купца». Весь рассказ комментируется бесшабашно удалой мелодией, с точки зрения пьяного купчика. Это особенно отчетливо заметно в куплете:

Ухарь-купец позвенел серебром:  
«Нет, так не надо — другую найдем!»

Здесь мелодия вполне параллельна тексту, прекрасно выражая беззаботное настроение гуляки.

Так же комментирует мелодия последний куплет:

Дочь их красавица поздно пришла,  
Полный подол серебра принесла!..

Здесь бойкий, почти плясовой напев снимает весь трагизм ситуации и подчеркивает лишь радость обогащения, то есть извращает и опошляет весь замысел поэта\*.

Вполне закономерно поэтому, что в песне не исполняются строфы, в которых поэт сам подчеркивает трагизм рассказанной им истории, как, например, «Плакать бы надо — не плачет она» или четыре последних стиха, исполненных горечи, мрачных размышлений. Достаточно, действительно, спеть на тот же мотив песни последние стихи:

Кем ты, люд бедный, на свет порожден,  
Кем ты на гибель и срам осужден?

— чтобы стала ясной их полная несовместимость с мелодией.

Трагична история, рассказанная И. Никитиным в его стихотворении, но не менее трагична и история самого этого стихотворения, извращенного, исковерканного городским мещанством, с бойкой пошловатой мелодией пушенного в оборот на целые десятилетия (в конце прошлого века и в начале нынешнего песня эта была весьма популярна).

Сопоставление двух последних рассмотренных нами песен дает возможность почувствовать все огромное смысловое значение, которое может приобрести мелодия в повествовательных песнях. Сюжеты обеих песен построены на одной основе: домогательстве богатым любви бедной девушки. Трагизм содержания обеих песен разворачивается, однако, в противоположном направлении. В первой песне внутренне торжествует убиваемая

\* Резко замедляя залихватский темп, меняя трактовку песни во время исполнения, можно, правда, подчеркнуть минорность мелодии, сообщить ей характер исполненного горечи «подтекста» к трагичному сюжету. Те, кому приходилось слышать эту песню в быту, знают, однако, что она всегда пелась в оживленно-ухарском темпе, с разудалым припевом «трай-ляй-ляй!», нагло-беззаботным тоном: смысл стихотворения извращался полностью.



Бондаривна; мелодия позволяет ярче оттенить ее героизм, осознать его. Во второй песне торжествует «ухарь-купец», а бойкая, абсолютно неуместная тут мелодия пытается зачеркнуть трагизм повести, пытается отнестись к позору девушки так же беззаботно, как отнесся к нему сам «купчик».

Отдельно следует упомянуть о соотношении слова и музыки в сугубо эпическом, древнем по происхождению жанре былины. Долгие века бытования, сказочные или полусказочные сюжеты былин, отдаленность описываемых в них событий от современности — все это повело к тому, что из былин постепенно «выветрился» лиризм. И хотя события, рассказываемые в былинах, нередко глубоко драматичны, рассказ о них ведется в сдержанно-бесстрастном эпическом тоне. В отличие от песен типа «Бондаривна», в которых горячее чувство порою дает знать о себе в тексте и в мелодии, в древних былинах выветривание лиризма оказалось таким полным, что проявилось и в мелосе: вместо ярких мелодий мы находим нередко короткую, почти бесстрастную попевку, на которую, варьируя ее ритмически, исполняется длинная, насыщенная драматизмом история. Примером может служить драматическая по содержанию былина «Илья Муромец и царь Куркас», исполняемая на следующий несложный напев:

140

Русская былина  
«Илья Муромец и царь Куркас»

*♩ = 144*

И-лья Му- ро мец да сын И- ва- но- вич, он

по- е- хал в чи- сто по- ле лес- ни- ча- ти да паль-

- ни- ча- ти, под- ез- жа- ет И- лья Му- ромец да сын И-

ва- но- вич ко- сы- ру ду- бу да дуб- ров- но- му.

224

Илья Муромец да сын Иванович —  
Он поехал во чисто поле  
Лесничати да пальничати.  
Подъезжает Илья Муромец да сын Иванович  
Ко сыру дубу да дубровому.  
На этом на сыром дубе  
Сидит предивная птица,  
Предивная птица, черной ворон.  
Воспроговорит да черной ворон:  
«Илья Муромец да сын Иванович  
На тя беда немалая.  
Стоит в поле сила поганая».  
Осердився Илья Муромец да сын Иванович  
Да на черного ворона,  
Натягивает калену стрелу,  
Опускает Илья Муромец в черна ворона.  
Расщепал он сырой серой дуб  
На ножовое черевеище,  
Черна ворона не могли найти.  
Сел Илья Муромец да сын Иванович  
Да на добра коня,  
Поехал он в чисто поле  
Лесничати да пальничати.  
Воспроговорил да вороной конь:  
«На тебя беда немалая,  
Стоит в поле сила поганая,  
Копают три перекопи,  
Три глубокие, да три широкие,  
Ставят копие немецкое,  
Да богатырское, да царя Куркаса».  
Осердився Илья Муромец да сын Иванович  
Да на добра коня,  
Поехал он в чисто поле  
Лесничати да пальничати.  
У его перекопь конь перескочив,  
И другую перенес,  
В третью конь и заскочив  
И заколовся тут.  
Схватили Илью Муромца сына Ивановича,  
Наложили на Илью Муромца  
На белые ручки трои петельки,  
Трои петельки да шелковые,  
На резвые ноженки трои железы,  
Трои железы немецкие,  
Немецкие да царя Куркаса.  
Повели же Илью Муромца сына Ивановича  
Да ко царю Куркасу.  
Выходит царь Куркас  
На высок балхон.  
Воспроговорил ему царь Куркас:  
«Послужи-ко мне, Илья Муромец  
Да сын Иванович,  
Послужи-ка мне верой, правдой,  
Потопи-ка мне, Илья Муромец,  
Да бани паружи».  
Воспроговорит Илья Муромец  
Да сын Иванович:  
«Ах, кабы у меня теперь  
Востра сабелька богатырская,  
Снес бы буйную голову

16 Л. Кулаковский

225



Да по плечь тебе». Взял же Илью Муромца  
 Да сына Ивановича  
 Царь Куркас да на буян поле,  
 Закопал его во сыру землю  
 Да по плечь его,  
 Да проколотил ему буйну голову  
 Да ведь до мозгу.  
 Тряхнулся тут Илья Муромец  
 Да сын Иванович,  
 Слетели с рук трои петельки,  
 Трои петельки да шелковые,  
 Слетели с ног железы немецкие,  
 Немецкие да царя Куркаса.  
 И бился Илья Муромец  
 Да сын Иванович,  
 Бился день до вечера,  
 Добился Илья Муромец  
 До вострой сабельки богатырские.  
 И бился Илья Муромец  
 Да сын Иванович,  
 Бился день до вечера,  
 Добился Илья Муромец  
 Да до царя Куркаса.  
 Повел Илья Муромец  
 Да сын Иванович  
 Царя Куркаса на буян поле,  
 Закопал же Илья Муромец  
 Во сыру землю да по плечь его,  
 Проколотил ему буйну голову  
 Да ведь до мозгу.  
 Говорил же он царю Куркасу:  
 «Будь же ты, царь Куркас,  
 Серым волкам на съедение,  
 Черным воронам на пограенье».

Внимательно вчитываясь в этот текст, нетрудно заметить, что обычная в народных эпических песнях сдержанность (как в тексте «Песни о татарском полоне») здесь переходит уже в бесстрастную эпичность, которая особенно резко подчеркивается монотонной мелодией — былинной попевкой.

По ряду признаков можно заключить, что такое «выветривание» лиризма в былинах наступило лишь в результате многовекового бытования их. Когда песни эти не были еще «старинами», а только слагались, они, видимо, были пронизаны горячим лиризмом, которым напоено, например, «Слово о полку Игореве», записанное в годы его создания. Тогда и напевы были, несомненно, более яркими, эмоциональными. Об этом говорит и то, что буквально на глазах у фольклористов за последнее столетие (северные былины были найдены П. Рыбниковым примерно сто лет назад) интерес народа к былинам быстро угасал, забывались многие тексты и уменьшалось число напевов, на которые они исполнялись. Еще более убедительно свиде-

тельствует об этом то, что ранее (в конце XVIII и начале XIX века) были записаны былины, певшиеся на яркие, поныне пленяющие нас мелодии. Это — «Высота, высота поднебесная», а еще более — «То не белая береза», исполнявшаяся на чудесный по красоте напев (см. № 105), увековеченный М. Балакиревым в его «Увертюре на три русские народные темы».

Можно думать поэтому, что в прошлые века и другие былины пелись на такие же яркие мелодии.

#### СУДЬБЫ СИНТЕЗИРОВАНИЯ СЛОВА И МЕЛОСА

**В крестьянской песне.** Общие соображения о взаимосвязи и взаимовлиянии слова и мелоса в народной песне, соответствующие анализы песен дают немало сведений о природе синтетического песенного образа; однако на ряд возникающих тут вопросов ни эти соображения, ни анализы ответить не могут. При изучении народных песен, в частности русских, нельзя забывать, что создавались они людьми, жившими под тяжелым и разнообразным по форме социальным гнетом. Нетрудно обнаружить, что последствия этого гнета отражались и на песне народной: на соотношении в ней слов и музыки, поэтических образов с музыкальными. Непонимание, игнорирование этих конкретных условий жизни народа в прошлые века привело бы нас к ошибочным, превратным выводам.

Бесправное положение крестьян было причиной того, что в одних только, быть может, «жанрах печали» — тоскливых песнях семейного быта, причитаниях — развитие слова и мелоса могло идти относительно свободно и параллельно (это, видимо, и было источником одностороннего, неверного взгляда на русскую народную песню, якобы всегда мрачную, безотрадную; напомним горькое замечание Пушкина: «От ямщика до первого поэта мы все поем уныло; грустный вой — примета русская...»). Дело в том, что в большинстве жанров народного творчества по тем или иным объективным, чисто социальным причинам параллелизм слова и мелоса попросту не мог осуществиться.

Тяжелый, суровый быт крепостных, в особенности женщин, вел прежде всего к изгнанию из песенных текстов всяких «сантиментов», к максимальной сдержанности слов. Исполненная лишений жизнь непрерывно вычеркивала, как неуместные, всякие внешние проявления ласковости, нежности. А в сердце женщины эти чувства были неиссякаемым источником. В результате эмоции эти сохранялись часто только в мелодиях — свободных, привольных, исполненных порою непередаваемой нежности, мягкости, как, например, в следующей



(увеквеченной Мусоргским в «Хованщине» со вновь сочиненным текстом):

141

Русская народная песня  
« Приданные-удалые »

Неторопливо.

Музыкальная запись песни «Приданные-удалые» в нотном формате. Ключ — F# (диэз), ритм — 2/4. Мелодия начинается с ноты G4, далее следует ряд нот, образующий восходящую линию, с некоторыми отклонениями. В конце мелодии — резкий спуск.

При- да- ны- е, у- да- лы. е, ла- ду, ла- ду! Ах,  
чем вы у- да- ли- ся, ла- ду, ла- ду!

Немало напевов, проникнутых нежностью, можно найти и среди девичьих хороводных песен, свадебных («Как во городе царевна», «Липынька», «Утушка» и др.); по текстам их о таких эмоциях можно только догадаться, да и то не всегда.

Таким образом, в песнях подобного рода можно неизменно найти глубокий подтекст. Источник такого соотношения мелодии и слов приходится искать уже не в том, что иную мелодию, сжато изображающую целый процесс, почти невозможно раскрыть словами одной строфы. Здесь это обусловлено внешними факторами, коренившимися в условиях жизни и быта крестьян, в конечном счете — факторами социальными.

Еще с большей наглядностью обнаруживали себя эти факторы в тех песнях, мелос которых художественно запечатлевал могучую силу народного духа, «удаль молодецкую», энергию, целеустремленность; их не могли истребить никакие притеснения, никакие ужасы многовекового крепостного права: история доказывает это со всей определенностью. Ища себе выход, художественное претворение в песне, такие эмоции, сила, удаль находили проявление только в мелодиях, не подведомственных никакой цензуре, никаким притеснениям.

Тексты таких песен, как правило, никак не могли «оправдать» мелодии, «конкретизировать» в словах, поэтических образах задорную силу, уверенность в себе, а тем более — мощь, напористость. Крайне поучительно сопоставлять эти тексты с мелодиями. Музыкальные образы, ярко волевые, с широким размахом, можно найти порою в самых непритязательных, скромных жанрах, например в песнях шуточных, плясовых. Тема веселья часто тянула за собой и другие эмоции: радостно растормошенную силу, горделивое сознание этой силы. Доста-

точно напомнить, например, грузную, неистовую и могучую плясовую «Ах вы, сени мои, сени» или горделивую «бабью плясовую» — «Я вечер млада во пиру была», мелодия которой иногда заканчивается фразой, напоминающей начало «Марсельезы»:

142

Русская народная песня  
« Ах вы, сени мои, сени »

Не слишком скоро  $\text{♩} = 80$

Музыкальная запись песни «Ах вы, сени мои, сени» в нотном формате. Ключ — F# (диэз), ритм — 2/4. Мелодия начинается с ноты G4, далее следует ряд нот, образующий восходящую линию, с некоторыми отклонениями. В конце мелодии — резкий спуск.

Ах вы, се- ни, мо- и се- ни, се- ни но- вы- е мо-  
и, се- ни но- вы- е, кле- но- вы- е, ре- шет- ча- ты-  
е, се- ни но- вы- е, кле- но- вы- е, ре- шет- ча- ты-  
е! Как и мне по вам по се- нюшкам не ха- жи- ва- ти.

24

Русская народная песня  
« Я вечер млада »

Задорно

Музыкальная запись песни «Я вечер млада» в нотном формате. Ключ — F# (диэз), ритм — 2/4. Мелодия начинается с ноты G4, далее следует ряд нот, образующий восходящую линию, с некоторыми отклонениями. В конце мелодии — резкий спуск.

Я ве- чор мла- да во пи- ру бы- ла,  
чо пи- ру бы- ла, во бе- се- душ- ке!

Незначительность текстов подобных песен, не дающих и намека на содержание мелодии, даже не позволяет прибегать к



понятию «глубокого подтекста»: о последнем можно говорить, когда в тексте, хотя бы по теме можно догадаться, куда «повернута» песня. Здесь этого нет, да оно и понятно: в песнях, созданных крепостными крестьянами, утверждение в словах песни силы, духовной мощи, несгибаемости народа звучало бы просто вызовом, было бы явной «крамоллой». Тесно, неудобно было народу в таких песнях со словом! Только мелодии их оставались свободными, тексты же извращались, мельчали, говорили как будто о постороннем, о сугубо невинных вещах, а в лучшем случае позволяли себе кое-где намеки, характерные образные сравнения...

Так случилось и с раздольной песнью «Не белы-то снега», в прошлом столетии еще исключительно популярной, любимой народом:

143

Русская народная песня  
« Не белы-то снега »

Не очень медленно ♩ = 72

Не бе-лы то ли сне-ги, (и)  
сне-ги во чи-стом  
по-ле в по-ле за-бе-ле-лись,  
ах, (и) за-бе-ле-ли-ся!

Слова песни говорят о «забривании в солдаты» молодого парня, о печальном прощании с ним девушки. Картина эта никак не соответствует сильной, широкой, мужественной мелодии песни. И только в самых последних строфах проходит мысль, позволяющая догадаться о намерении непокорного рекрута бежать из солдатчины на Дон, стать свободным казаком:

Ты не плачь, красна девица, не печалься,  
Что не быть твоему дружку во солдатах,  
А что быть то быть твоему дружку —  
Во донских казаках!

Так случилось и со знаменитой бурлацкой песней «Эй, ухнем!» — одним из самых могучих музыкальных образов, созданных русским народом. Если в ее мелодии дан образ напряженной и чеканной, организованной, все преодолевающей силы, волевого напора, то в тексте песни, кроме многозначительного припева «Эй, ухнем», нет почти ничего равновеликого этой богатырской мелодии (см. выше, прим. № 2).

В некоторых же строфах ее (например, «Эй, ребята, дери шотку, нам хозяин даст на водку») слова почти издевательски не соответствуют мелосу. Содержание песни осталось скрытым, «неопубликованным» в словах!

Само собой разумеется, что таким же скрытым осталось содержание песен, которые мы теперь, только на основании отдельных черт или намеков, можем отнести к числу «песен сопротивления», песен социального протеста («Эй, ухнем» уже почти примыкает к ним). Хорошо известно, что песни такие почти не удавалось и записывать: распевание их в свое время причиняло достаточно бед певцам и их односельчанам. Совершенно естественно, что в песнях социального протеста тексты иррационально вращались с особенным усердием. И здесь оставались нетронутыми только мелодии: волевые, целеустремленные, порой торжествующие. В отдельных случаях можно подозревать, что песни эти, созданные, быть может, в годы народных восстаний, бунтов, были когда-то достаточно смелыми и откровенными: тогда, когда о былых текстах напоминают хотя бы намеки, символические сравнения, обращения. Такова, например, знаменитая волжская песня «Вниз по матушке по Волге» (в прошлом одна из самых популярных), мелодию которой мы уже разбирали (№ 38). Текст ее \* — прославление богатого купчика, едущего на лодке к полюбовнице, — ни в какой мере не соответствует величавой, предельно целеустремленной, упругой мелодии, и только начальный образ песни — бури на Волге — намекает на скрытый смысл этого образа — народного восстания (Волга — привычный символ Родины):

Вниз по матушке по Волге, по широкому раздолью,  
Разыгралась погода, погодушка верховая.  
Ничего в волнах не видно, одна лодочка чернеет.  
Никого в лодке не видно, только паруса белеют.  
На гребцах шляпы чернеют, кушаки на них алеют.  
На корме сидит хозяин, сам хозяин во наряде,  
Во коричневом кафтане, во грезетовом камзоле,  
В алом шелковом платочке, в чернобархатном картузе.

\* Полный текст ее опубликован был, например, в сборнике Е. Линева.



На картузе козыречек, сам отецкий он сыночек.  
 Уж как взговорит хозяин: «Мы пригрянемте, ребята,  
 Вниз по матушке по Волге, ко Еленину подворью,  
 Ко Еленину подворью, ко Ивановну здоровью».  
 Еленушка выходила, таки речи говорила:  
 «Не погневайся, пожалуй, в чем ходила, в том и вышла:  
 В одной тоненькой рубашке и в кумачной телогрейке».

Такова, наконец, и более светлая по тону величаявая песня «Ты взойди, взойди, солнце красное». (См. пример № 36.)

В некоторых вариантах текста ее имеются и упоминания о Степане Разине. Можно полагать, что песня эта была порождена событиями и настроениями разинского восстания. И здесь в тексте остался лишь многозначительный призыв к «солнцу красному».

Внимательно вслушиваясь во все эти мелодии, могучие и целеустремленные, нетрудно понять, какими «крамольными» оказались бы тексты этих песен, если бы певцы рискнули словами выразить переполнявшие их чувства. Более чем понятно, что подобные могучие волны народной воли могли художественно выражать себя только в музыке песен, в напевах — свободных, ненаказуемых.

Извращение смысла народных песен в некоторых жанрах носило даже «организованный характер». Известно, например, что древние колядки — это веселые обрядовые песни, сохранившиеся еще от языческих времен, эпохи празднования зимнего «поворота солнца» на весну. Христианской церковью это празднество было переосмыслено, превращено в «славление» рождества. И несмотря на многие века, в течение которых колядки распевались уже с новыми церковными текстами, народ сумел кое-где сохранить свои языческие напевы, бойкие, энергичные и почти плясовые, разительно не соответствующие унылым церковным текстам. Вот, например, удалые мелодии двух украинских колядок, характер которых таков, что их нехристианское происхождение не требует особых доказательств:

144

Украинская колядка

Не очень скоро

Исторопливо

Подытоживая сказанное, можно констатировать, что в народно-песенном творчестве (русском, частично и украинском) по разным причинам, чаще всего социальным, в ряде песенных жанров параллелизм слова и мелоса так и не мог осуществиться. В очень многих случаях народ смог выразить свое мироощущение только на языке музыки; понятно поэтому, к каким неполным, односторонним, а то и ошибочным выводам можно прийти, характеризую содержание народного творчества только на основании текстов песен (как это привыкли и поныне делать исследователи-литературоведы).

В целом ряде песен мелос говорит неизмеримо более открыто, чем тексты их; нередко поэтому словам текста придавался характер излюбленного в народе «иносказания». Народ сам открыто указал на эту неизбежную для него недоговоренность или иносказательность своих песен знаменательной поговоркой: «Песенку пой, да не досказывай!».

Из сказанного можно сделать и другой вывод: многие народные песни, исключительно ценные своими мелодиями — волевыми, целеустремленными, светлыми, в народном быту так и не жили еще полной жизнью — с достойными мелодий словами (или жили ею только в далеком прошлом и относительно недолго).

Более или менее отчетливое понимание этого факта отразилось даже в творческой практике композиторов-классиков. Русские композиторы (и прежде всего Римский-Корсаков), используя в своих оперных произведениях народные мелодии, не только решались порою «дошлифовывать» их (о чем говорилось выше), но иногда смело шли и на углубление текстов этих песен. Они шли даже и на замену старых текстов новыми, более достойными мелодий, более параллельными им. И хотя такие опыты были немногочисленными, блистательные успехи их имеют огромное принципиальное значение. Достаточно напомнить в этом плане, что хороводно-игровая песня «Как под лесом, под лесочком» была превращена Римским-Корсаковым в грозную и могучую песню псковской вольницы, мгновенно перелетевшую с оперной сцены в уста слушателей-студентов;



что печальная (по сюжету, тексту) лирическая песня одинокой покинутой девушки «Исходила младенька» превратилась у Мусоргского (в «Хованщине») в гордую и страстную песню Марфы перед саможжением (из народного текста композитор оставил только начало); что плясовая скоморошья песня «Заиграй, моя волюшка» была включена тем же Мусоргским в знаменитый бунтарский хор из «Бориса Годунова» — «Расходилась, разгулялась удаль молодецкая».

Примеров таких очень мало, но принципиальная важность их от этого не уменьшается. В них можно видеть первые эксперименты великих русских музыкантов, первые попытки их углубить не только музыкальные образы, данные в самих народных напевах, но и образно-словесное содержание этих песен. Несомненно, они чувствовали, что содержание песен народных осталось нераскрытым. Хорошей иллюстрацией этих «прозрений» может послужить хотя бы широкий замысел Римского-Корсакова (в 1905 году) создать народно-революционную оперу о Степане Разине, положив в основу ее три песни — именно те богатые песни, о которых мы уже упоминали: «Вниз по матушке по Волге», «Ты взойди, взойди, солнце красное» и «Эй, ухнем!». Иначе говоря, композитор ясно ощущал широкую, нераскрытую еще «программу», заложенную в этих волжских напевах, могучих, целеустремленных, волевых. Римский-Корсаков вполне сознавал это: «Народная песня для меня — целая программа!» — говорил он.

Замечательный замысел Римского-Корсакова, как и многие замыслы его товарищей, не осуществился, и только будущим поколениям суждено, видимо, стать продолжателями дел, в которых композиторы-классики были только смелыми зачинателями-экспериментаторами.

**В старой революционной песне.** Зародившаяся в XIX столетии революционная песня отличалась от крестьянской многими чертами. Мелос ее был более четок по метроритму, более стремителен и страстен, чем в крестьянской песне, а соотношение слов и мелоса было в корне новым. В песнях этих не приходилось уже ничего замалчивать, недосказывать; текст самых патетических, самых волевых и напористых напевов имел такое боевое содержание, что о «подтекстах» не могло быть уже и речи: *ведущим принципом соотношения здесь стал параллелизм слова и мелоса.* Достаточно напомнить такие яркие революционные песни, как «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу», «Беснуйтесь, тираны», «Похоронный марш» («Вы жертвою пали»), чтобы убедиться в полном параллелизме их слов и мелоса.

В качестве примера рассмотрим соотношение слов и мелодии в песне «Смело, товарищи, в ногу» (текст революционера Л. Радина), строение мелодии которой мы рассматривали еще в первых разделах (см. выше № 41).

Смело, товарищи, в ногу,  
Духом окрепнем в борьбе,  
В царство свободы дорогу  
Грудью проложим себе.

Вышли мы все из народа,  
Дети семьи трудовой,  
Братский союз и свобода —  
Вот наш девиз боевой.

Долго в цепях нас держали,  
Долго нас голод морил,  
Черные дни миновали,  
Час искупленья пробил.

Время за дело приняться,  
В бой поспешим мы скорей,  
Нашей ли рати бояться  
Призрачной силы царей.

Все, чем их держат троны,  
Дело рабочей руки;  
Сами набьем мы патроны,  
К ружьям привинтим штыки.

Все за рабочее дело,  
Дружно сомкнувши ряды,  
В битву мы выступим смело  
С игом проклятой нужды.

Свергнем могучей рукою  
Гнет вековой навсегда  
И водрузим над землею  
Красное знамя труда!

Внимательно вчитавшись в каждую строфу песни, нетрудно заметить, что почти во всех строфах логический или эмоциональный максимум приходится на второе двуступище. При анализе мелодии этой песни мы видели, что именно вторая половина ее наиболее яркая, напряженная, результативная. В ней достигается и кульминация. Таким образом, мелодия отчетливо выделяет результативную, важнейшую часть строфы, усиливает и подтверждает ее. Значение этого параллелизма нетрудно проверить, попробовав переместить двуступища в каждой строфе. Спев песню с такими «перевернутыми» строфами, мы сразу заметим, как переосмысливается каждая из них: теперь всюду будут подчеркнуты, усилены двуступища, ранее бывшие первыми. В ряде куплетов, например в третьем, это поведет к явной бессмыслице.

Вряд ли надо доказывать, что в песне этой налицо общее соответствие текста и напева, проникнутого верой в победу революции; мужественное и целеустремленное стихотворение вполне оправдывается, подтверждается мелодией, напряженность и логичность которой была уже показана. Совместное



**О мещанских традициях в песенном искусстве.** До сих пор мы использовали в качестве материала почти исключительно полноценные, художественные песни. Известно, однако, что существовало и существует много и художественно-неполноценных песен; некоторые из них, что особенно примечательно, имеют у многих слушателей успех, хотя бы и краткий. Чем это обусловлено?

Разумеется, причины неполноценности песен весьма разнообразны. Очень часто, например, мелодия песни бледна, «не поется», и песня не получает распространения, хотя бы текст ее и был хорош. Выше мы рассмотрели обратные случаи, когда мелодии яркие, но текст малозначителен, — в этих случаях полноценная песня тоже не получается; помимо указанной причины, такие песни появляются и при неудачных текстах. Многие из этих песен можно и стоит доработать: отшлифовать мелодию, переработать текст или даже создать новую мелодию на хороший текст или новый текст — на хорошую мелодию.

Есть, однако, немало случаев, когда неполноценная песня получает распространение, многим нравится, и тем не менее мы не можем примириться с правоммерностью такого успеха ее, считаем даже, что привычка к подобным песням вредна, может испортить вкус и т. п. Такие случаи мы обязаны рассмотреть.

Среди художественно неполноценных песен надо прежде всего указать на такие, в которых тексты преисполнены всяческих «бурных страстей», мелодраматизма, мелодии же — в большей или меньшей степени схематизированы. Чем определяется успех таких песен? Чаще всего лишь неразвитым вкусом слушателей.

Художественно неразвитый вкус не означает, разумеется, полной нечувствительности к музыке или поэзии; но для такого вкуса наиболее ощутимы и ценны только самые резкие, остро действующие приемы. Именно поэтому среди мелодий слушатели с неразвитым художественным вкусом ценят резко-схематизированные, с сугубо подчеркнутой, примитивной логикой изложения, с возможно большим числом острых приемов — будь то энергично подчеркнутые интервалы, интонации или четкие метроритмические фигуры. А в текстах песен такой вкус более всего падок на острые мелодраматические обороты сюжета, «пламенные» страсти и «захватывающие» ситуации. Податливый только на нарочито острые приемы, художественно неразвитый вкус не отличает подлинного чувства от его фальсификации и даже отдает предпочтение последней, так как подлинное чувство сдержанно, скромно в выражении и для него почти неощутимо. Именно поэтому художественно неразвитый вкус предпочитает «суррогаты» чувств: веселью — разухабистость,

действие слов и музыки, дополняющих и усиливающих друг друга, и обусловило огромную вдохновляющую силу этой песни, как и ряда других, ей подобных. Следует упомянуть, что четкий параллелизм слова и мелоса был здесь облегчен тем, что автор текста написал его на готовую мелодию (начальный вариант ее — см. выше № 87 и № 88). Таким образом, в создании этой песни (как и некоторых других революционных песен и ряда крестьянских) мелодия определяла собой и построение, и характер строф.

Поскольку во всех энергичных, целеустремленных крестьянских песнях такой параллелизм не мог быть достигнут, вполне закономерно и знаменательно, что наряду с новыми революционными песнями стали возникать и переработки старых. На старые крестьянские мотивы исполнялись новые революционные слова — и песня впервые «раскрывалась»: текст достигал уровня мелодии, «оправдывал» ее и разъяснял\*.

Явление это не было массовым уже потому, что революционное движение развивалось в основном в городах, но принципиальное значение его чрезвычайно велико. Оно доказывает, что композиторы-классики, делавшие аналогичные попытки «расширить», раскрыть лучшие народные песни, стояли на верном пути. И в советские годы наблюдалось аналогичное явление, но также в единичных случаях. Наиболее известные примеры — популярная песня Демьяна Бедного «Как родная меня мать провожала», к которой превосходно подошла мелодия украинской шуточной песни «Ой, що ж то за шум учинився?», и бурлацкая «Эй, ухнем!», получившая новое воплощение в Китайской Народной Республике.

Нет никакого сомнения, что лучшие напевы народных песен практически бессмертны: выразительность и красота их будет восхищать еще многие поколения. Следует надеяться, что все они найдут новое, достойное себя словесное раскрытие.

\* Как известно, мелодия песни «Вниз по матушке по Волге» еще в XIX веке была использована революционерами с новым революционным текстом; вариант «Эй, ухнем» вошел в еще более известную революционную «Дубинушку». С новым текстом исполняли и другие народные песни, например «Я посею ли млада».



лихачество; нежности и мягкости — манерное сюсюканье, томность; силе — напыщенный пафос; печали — тоскливый надрыв.

Именно поэтому художественно неразвитый вкус бурно приветствует всяческий «нажим» у исполнителей, вплоть до самых дешевых приемов, вульгарной, фальшивой патетики, «истощности» и т. п.

Легко понять, что удовлетворять запросы слушателей, читателей с плохо развитым художественным вкусом относительно легко: достаточно изучить любимые ими штампованные приемы и усиленно насыщать таковыми создаваемые произведения (в любых видах искусства). Именно поэтому появилось много холодных ремесленников, спекулянтов от искусства, лепящих по стандартам (с использованием испытанных, «безотказно действующих» приемов) песни, способные удовлетворять запросам «потребителей», художественный вкус которых недостаточно развит, неразборчив. Разумеется, такие «дельцы от искусства» никак не заинтересованы в развитии художественного вкуса народа.

Было бы, однако, неправильным сводить возникновение таких песен и признание их слушателями только к недостаткам, к неразвитости художественного вкуса широких масс.

Никак нельзя пройти мимо очевидной исторической их обусловленности: появление и широкое распространение подобных песен было связано со вкусами, привычками, психологией определенного общественного слоя, а именно мещанства, под влиянием которого в XIX веке начала постепенно изменяться крестьянская песня, вошедшая в город и приобретающая там совсем новые, не свойственные ей ранее черты.

В психическом облике мещанства, наименее культурного общественного слоя, существенна *претенциозность* — стремление казаться богаче, значительнее внутренним содержанием, чем это есть на самом деле.

Претенциозность проявлялась в безвкусной пышности быта — мебелировки, одежды и т. п.; в области искусства она порождала манерность, всяческое красование чувствами, в действительности отсутствовавшими, излишнее подчеркивание логичности («логическая претенциозность», о которой мы уже говорили), стремление к преувеличиванию эмоций, фальсификации их — к маскировке своей душевной убогости. Именно отсюда пошло «затопление» текстов песен слезами и вздыханиями, стремление к «кровавым» сюжетам, мелодраматическим эффектам. Вместо уверенности в себе, своих силах — самодовольство и самоуверенность, вместо храбрости — лихачество, наигранный оптимизм. Внутренняя убогость, цинизм маскировались игрой в чувствительность и т. д.

В текстах мещанских песен, сохранившихся до нашего времени, можно найти несметное количество однотонных жалоб; на все лады оплакивалась несчастная любовь, измена, рев-

ность и кровавые ужасы на этой основе: убийства, самоубийства, болезни и так далее\*.

Что касается мелодий таких песен, то они обычно коротки, легко запоминаются, более или менее сильно схематизированы; очень часто — манерны. Понятно, что при явном «переизбытке» кровавых и слезливых текстов над мелодиями и при обилии нарочито подобранных приемов исполнители этих песен были вынуждены к аффектации, максимальному «нажиму». Так установилась аффектированная, то томная, то залихватская, патетичная манера исполнения мещанских песен.

Убогость внутреннего эмоционально-идейного багажа неизменно приводила к тому, что, соприкоснувшись с возвышенным, глубоким, значительным, героическим, мещанин чаще бессознательно (а то и сознательно, даже озлобленно-цинично) принижал такие явления, пытаясь их извратить, опорочить. *Это снижение большой темы, идеи, чувства и является тем, что принято называть опошлением\*\*.*

Опошление искреннего большого чувства — это его фальсификация; опошление сюжета, идеи — это попытка переосмыслить явление, событие в вульгарном, циничном плане (пример такого опошляющего переосмысления текста был рассмотрен нами выше в песне «Ехал на ярмарку ухарь-купец»).

Опасность мещанской, все опошляющей песни, конечно, особенно велика для молодежи, с ее неистребимой, вечной тягой к романтике, драматизму. При недостаточном развитии художественного вкуса молодежь порой оказывается неспособной отличать в искусстве романтику подлинную от мнимой.

\* Приводим характерные образцы таких душераздирающих мелодраматических текстов; в подавляющем большинстве случаев художественная ценность их весьма невелика.

Ой вы звери, звери люты,  
Приближайтесь ко мне,  
Вы возьмите, растерзайте  
Тело бедное мое.  
Вьньте сердце, положите  
На серебряный поднос.  
Вы возьмите, отнесите  
Сердце другу во постель.  
Мил проснется, ужаснется,  
Милый вспомнит обо мне,

Мил потужит, погорюет  
Об несчастной сироте.  
(из песни «Кари глазки»)

Лежу в постели и болею,  
А мне всего семнадцать лет.  
А завтра лягу я в могилу,  
Пусть скажут все — ее уж нет!  
(Из песни «Пускай могила меня  
накажет»)

\*\* Еще Шиллер проницательно назвал пошлость «апелляцией к низменному»: смакование кровавых ужасов, грубо-эротических сцен, самого ожидания их «с замирающим сердцем» и т. п. В текстах пошлых песен такая «апелляция к низменному», как видим, вполне отчетлива; в мелосе этому, очевидно, соответствуют всевозможные остро действующие приемы; «апелляция» к ним — это всяческий *нажим* на такие приемы, усиленное использование их.



пафос неподдельный — от ложного, ходульного; искреннее, сильное чувство — от фальсификации его.

Следует напомнить, что все развитие русского классического искусства в XIX столетии проходило под знаменем борьбы за подлинный реализм, высокий, требовательный художественный вкус, под знаком борьбы с манерностью, мелодрама-тизмом, фальшью — пошлостью во всех ее проявлениях.

Глинка первый, как известно, обратил внимание на глубокое отличие подлинной крестьянской песни от ее городской переработки, отдавая предпочтение первой. Продолжатели его дела, композиторы-классики второй половины XIX века, с чрезвычайной резкостью и непримиримостью выступали против фальсификации народного искусства, против насаждения псевдонародной песни (термин этот принадлежит именно им). Одним из первых, гневно заклеивших такие песни, был П. И. Чайковский. «Существует огромное множество сделавшихся популярными пошлых, якобы русских напевов, — писал он в 1873 году, — для распознавания коих от действительно народных мелодий потребно и музыкальное тонкое чувство, и истинная любовь к русскому песенному творчеству\*. Что касается Балакирева и его товарищей-«кучкистов», то хорошо известна их сознательная, непримиримая борьба с пошлостью, один из главных источников которой они видели в мещанской псевдонародной песне.

Сохранились красноречивые высказывания Н. Римского-Корсакова, свидетельствующие, что эта борьба русских музыкантов за реализм, против псевдореализма, мещанства достигла тогда максимума ожесточенности и интенсивности. Римский-Корсаков позднее с юмором вспоминал в своей «Летописи», что, написав 2—3 такта, молодые композиторы («кучкисты») уже осматривались — нет ли в этих тактах чего-нибудь сентиментального, фальшивого, пошлого.

Борьба русских писателей, композиторов, художников со стихией мещанства, пошлостью, ложью в искусстве привела, как известно, к расцвету русского классического искусства, достигшего высот подлинного реализма. Стихия мещанского искусства, однако, отнюдь не заглохла. Объясняется это просто: социальная база мещанства все крепла, а художественные вкусы народных масс в городе оставались на низком уровне. Не удивительно поэтому, что прогрессивные русские писатели конца XIX и начала XX века, в особенности Чехов и Горький, с такой ненавистью и силой обрушивались на пошлость, на мещанство в быту и в искусстве.

Позднее, чем в литературе и музыке (с самого конца

\* См. сборник «П. И. Чайковский о народном и национальном элементе в музыке». М., 1952, стр. 35 (первоначально было напечатано в муз. фельетоне, опубликованном 18/III 1873 г.)

XIX века), но зато с огромной сознательностью и последовательностью развернулась борьба с пошлостью, с фальсификацией чувств, с ложной патетикой (то есть борьба за реализм) в русском театральном искусстве, связанная более всего с именем и деятельностью К. С. Станиславского.

С 1917 года социальная база мещанства была уничтожена, однако пережитки его в художественных вкусах оказались исключительно сильными и живучими. Они нашли свою опору и в неразвитом еще художественном вкусе масс и в продукции ремесленников от искусства, спекулировавших на этом вкусе, на пути к романтике.

О привлекательности для художественно неразвитого вкуса мелодраматических страстей и ужасов — набора острых приемов — говорит и то, что устремления эти перенесли даже в новое искусство XX века — кино, развившееся у нас практически только после революции. Совершенно очевидно, что вкусы, породившие тягу к мелодраме, это именно мещанские, примитивные вкусы, которые в песенной области тянулись и тянутся к псевдоромантике, к манерной патетике, слезливости, сменяемым показным удалством и бравадой (а в беллетристике — к псевдоромантике дешевых детективов).

**Неполноценность синтеза в песнях.** Источники «ошибок синтеза», ведущие к частичному или полному искажению замысла песни, это обычно: 1) неудача композитора, мелодия которого оказалась ниже темы, идеи, выраженной в словах песни; 2) недостатки самого текста, который либо не подходит для куплетного исполнения, либо легковесен и только профанирует идею, которую пытается воплотить.

Так, например, в запеве песни «Не скосить нас саблей острой» братьев Покрасс и В. Лебедева-Кумача:

145

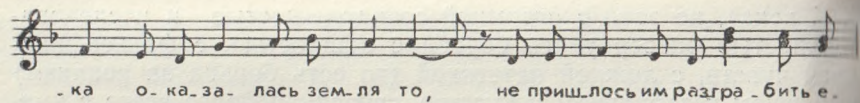
Темп марша

То не ста- и во-ро- ньи сле- та- лись под ра-

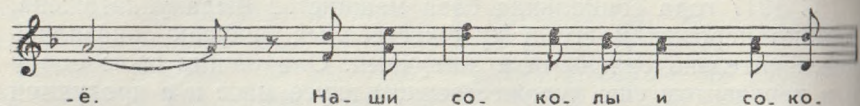
ки- то-ю пир пи-ро- вать — гай-да- ма- ки и нем-цы пы-

а- лись на- шу зем- лю на час- ти пор- вать Да креп-





- ка о- ка- за- лась зем- ля то, не при- шлось им разгра- бить е.



- ё. На- ши со- ко- лы и со- ко.



- ля- та раз- ме- та- ли, как дым во- ро- нье.

— нетрудно заметить частичное несоответствие мелодии (запева) и текста первой строфы: мелодия вся печальна, даже заунывна, в то время как в тексте строфы, состоящей из двух четверостиший, первое — печальное по тону, а второе, наоборот, бодро, мужественно:

То не стаи вороны слетались  
Под ракитой пир пировать, —  
Гайдамаки и немцы пытались  
Нашу землю на части порвать.

Да крепка оказалась земля-то,  
Не пришлось им разграбить ее:  
Наши соколы и соколята  
Разметали, как дым, воронье.

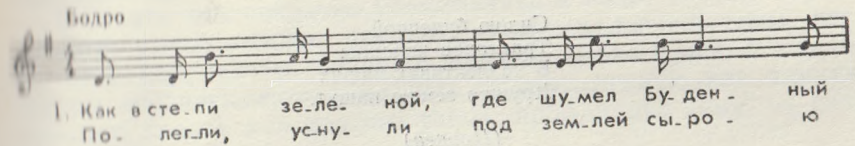
Мелодия должна была оправдать такую двучастную строфу (в простейшем случае — параллелизмом). Но здесь мелодия повторяется дважды почти без изменений — на каждое четверостишие (и во второй раз даже с более пассивной концовкой). Вполне понятно, что в результате мелодия не подкрепляет «эмоциональную модуляцию» текста, но, наоборот, опровергает смысл слов: текст оказывается извращенным\*. В последующих куплетах этой песни, текст которых сплошь мажорен, это несоответствие мелодии тексту и искажение его смысла еще более очевидно\*\*.

\* Припев песни мажорен, но этот контраст не компенсирует разнобой внутри запева.

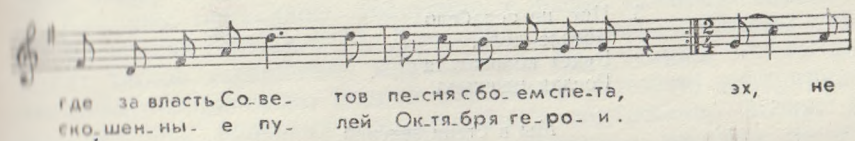
\*\* Можно предположить, что композитор, создавая свою мелодию, ориентировался только на первое четверостишие и не обратил внимания на все последующие (ошибка, к сожалению, не единичная).

В следующей песне — «Песне о героях» М. Ковалья, А. Давиденко и Б. Шехтера (на слова А. Владимирского) допущена аналогичная ошибка, но с противоположным соотношением эмоционального тона мелодии и текста:

М. Коваль, А. Давиденко, Б. Шехтер, А. Владимирский  
„Песня о героях“



1. Как в сте- пи зе- ле- ной, где шу- мел Бу- ден- ный  
По- легли, усну- ли под зем- лей сы- ро - ю



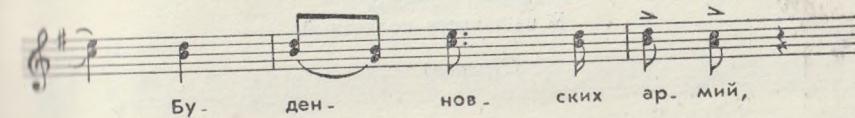
где за власть Со- ве- тов пе- сня с бо- ем спе- та, эх, не  
ско- шен- ны- е пу- лей Октя- бря ге- ро- и.



да- ром, эх, не да- ром за сер- пи за



мо- лот бо- рьясь, ва- та- ках



Бу- ден- нов- ских ар- мий,



их кровь на по- лях про- ли- лась.

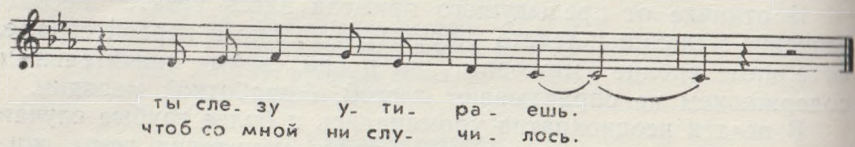
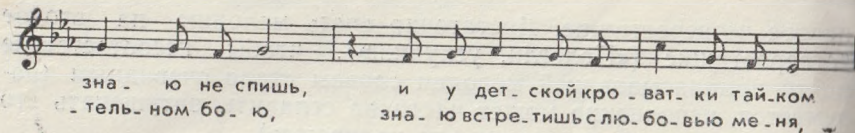
1. Как в степи зеленой,  
Где шумел Буденный,  
Где за власть Советов  
Песня с боем спета,

Полегли, уснули  
Под землей сырою  
Скошенные пулей  
Октябрь герои.









Выразительная, сильная мелодия этой песни хорошо передает чувство тоски и поэтому вполне оправдывает данный текст *в целом*. Но достаточно сравнить первую и вторую строфы, чтобы заметить, что конец (второе двустопие) второй строфы явно «пропадает», слова прямо опровергаются тоскливой мелодией. Она соответствует словам первого куплета: «В темную ночь ты, любимая, знаю, не спишь и у детской кроватки тайком ты слезу утираешь»; но когда на ту же тоскливую мелодию поются слова: «Радостно мне, я спокоен в смертельном бою, знаю, встретишь с любовью меня, чтоб со мной ни случилось», то здесь уже мелодия никак не соответствует словам. Так же «опровергаются» мелодией и заключительные, спокойные и уверенные слова песни: «Знаю, со мной ничего не случится!..».

Примеры, аналогичные приведенному, можно продолжить, но значение их уже ясно: недостаточное внимание авторов песни к соотношению музыки и слова в ней и поныне приводит к чувствительным просчетам, ошибкам, дискредитирует слова, а то и вовсе опошляет тему, идею песни.

**Заключительные замечания.** Из всего сказанного нетрудно понять, что значение текста и напева песни в ее судьбах неодинаково. Самый яркий, художественный текст не может обеспечить песне популярность, широкое распространение. Неудачная мелодия — маловыразительная, незапоминающаяся — не сможет «поднять» песню (словно слабый мотор — самолет) и погубит, таким образом, всю работу поэта.

Запоминающаяся мелодия, наоборот, это первое, необходимое условие для широкого распространения песни, ее жизни в массовом музыкальном быту. Известно немало случаев, когда примитивный, непритязательный в художественном отношении текст углублялся, был «поднят» удачной мелодией — и песня, хотя бы на время, получала массовое распространение (чем порой злоупотребляют композиторы, недостаточно требовательно относясь к словам песни).

Значение текстов песен этим никак не умаляется: только

яркий в художественном отношении текст, правильный выбор темы и ее актуальность обеспечивают подлинную силу воздействия песни. Любая ошибка в этом отношении действует разрушающе. Падение актуальности темы приводит порой к незадуманно быстрому забвению прекраснейшей мелодии, если она только не была использована в «крупном полотне» композитора или не начала новую жизнь со вновь созданным текстом. Неумение или невозможность раскрыть словами мелодию чрезвычайно ослабляет доходчивость, силу песни — мелодия если и живет, то скорее в качестве музыкального образа, чем синтетического, песенного. Наконец, тематическая или эмоциональная претенциозность текста, превышающая «силу» мелодии, ведет к форсированному исполнению, компрометирующему мелодию (иногда неплохую саму по себе), способному извратить, испортить ее, насаждающему дурной вкус.

Таким образом, в сложной подчас жизни песни имеет большое значение решительно всё: и художественная значительность мелодии, текста, и тематика последнего, и соотношение музыки и слова.



## II. СТРОЕНИЕ ПЕСНИ КАК СИНТЕТИЧЕСКОГО ЦЕЛОГО

**Вступительные замечания.** В первой части мы рассмотрели, как строго организована, как гармонично построена художественная мелодия песни, видели, что в таких мелодиях каждый звук на счету — участвует в логическом изложении музыкальной мысли. Именно поэтому в относительно короткой мелодии мы нередко ощущаем такую яркую эмоцию, глубокую мысль — большое музыкальное содержание. Не менее гармонично построены, организованы и тексты хороших песен; мысль, чувство, события, картины развертываются в них порою с удивительной последовательностью, закономерностью. В предыдущем разделе мы рассказали и о тесных связях слова и музыки в песне, их постоянном, глубоком и разнообразном взаимодействии.

По всему этому нет ничего удивительного в закономерности построения всей песни как художественного целого — результата объединения слова и мелоса.

Как уже говорилось, до сих пор остались почти неисследованными законы и принципы построения синтетической формы песни, знать которые (хотя бы в общих чертах) необходимо каждому «песеннику» — композитору и поэту.

### МЕЛОДИЯ И СТРОФА В НАРОДНОЙ ПЕСНЕ, ИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

Краткое рассмотрение законов построения синтетических песенных форм целесообразно начать с изучения «единицы» синтетической формы — куплета, результата объединения мелодии и одной строфы текста.

Исходный факт при изучении взаимодействия мелодии и текста народной песни тот, что мелодия песни значительно

(часто во много раз) короче текста. Прямым следствием этого и является куплетность народной песни, то есть многократное повторение мелодии все с новыми, одинаковой длины «кусками» текста, вплоть до его «исчерпания». Каждый такой «кусок» — песенная строфа — включает (в зависимости от длины мелодии и ее расчлененности) от одного до четырех стихов; таким образом, понятия «стих» и «строфа» иногда совпадают. Повторение мелодии обуславливает, понятно, не только равенство длины каждой строфы; оно отчетливо сказывается и на однотипном построении строф, их одинаковой расчлененности, расположении главных ударений и т. д. Само собой разумеется, при создании народной песни мелодия возникает вместе со словами, не отделима от слов, и влияние их — обоюдное. Но затем, при «развертывании» текста, создаются все новые строфы, подбираются на уже готовую (хотя бы в общих чертах) мелодию. Следует учесть при этом, что в пении строение мелодии является определяющим. Это значит, что в песне вся «пунктуация» — все цезуры, их относительная глубина — полностью определяется цезурами мелодии. В чтении, при разделении фраз и их частей, выявлении их логического, грамматического соотношения, мы руководствуемся пунктуацией (знаками препинания: запятая — самая малая цезура; двоеточие, точка с запятой — более глубокие; точка — самая глубокая цезура). В песне же расчленение текста целиком определяется мелодией. Если расчленение текста не будет соответствовать цезурам мелодии, они насильственно рассекут текст в самых неподходящих местах или, наоборот, свяжут воедино слова, части фразы, которые в чтении мы разделили бы цезурами, даже глубокими. Иначе говоря, «точки» в тексте могут быть превращены в пении в «запятые» или совсем уничтожены. И, наоборот, мелодия может вызывать цезуры («запятые» и «точки») в самых неожиданных, неоправданных местах текста.

В народных песнях, слова и напев которых создавались совместно, обычно не встречаются неестественные расчленения текста (кроме особых случаев, о которых мы расскажем ниже). Фольклористы (в особенности Е. Линева) давно уже заметили это, говоря, что народ «сказывает» песню, хотя бы мелодия ее была очень плавной, напевной: слова в подлинно народном исполнении «подаются» обычно очень ясно, отчетливо. Повторение мелодии в каждом куплете ведет прежде всего к однотипному в каждой строфе расчленению текста на *равные* стихи и полустихия. Многократное повторение мелодии способствует ясному пониманию ее логики — соотношения ее отдельных фраз. Эта логика мелодии отчетливо воздействует и на построение (синтаксическое и пр.) отдельных строф и стихов.

*Мелодия народной песни является, таким образом, подлинным «организатором» песенного текста, чем-то вроде «штампа», прессующего сходные по своей ритмической и логической схеме*



строфы, стихи. Само появление стиха было, видимо, обусловлено куплетным повторением относительно короткой мелодии с новыми и новыми «кусками» текста\*.

Вероятно, в связи с этим мы и наблюдаем в текстах народных песен две весьма примечательные особенности:

1) соответствие логического, синтаксического построения частей строфы, стиха — построению мелодии, то есть соотношению отдельных музыкальных фраз;

2) обилие одинаково построенных строф (стихов), особенно смежных.

Наиболее элементарный случай соответствия структуры мелодии и строфы можно обнаружить даже в старинных по происхождению напевах, построенных по схеме ААВВ, то есть таких, в которых дважды повторяется исходная фраза, а затем тоже дважды — «ответ» ей. В строфе соответственно дважды повторяются полустихия (см. выше песню «Как по морю», пример № 33).

В ряде песен того же типа «ответ» повторяется со включением одних и тех же слов припева\*\* (например, «Посеяли девки лен» — 2 раза, «Ладо-ладо, девки лен» — 2 раза).

Соответствие такого простейшего типа особенно часто встречается в хороводных, игровых, плясовых песнях. Точная повторяемость текста в них очень ярко оттеняет тождество музыкальных фраз (и обратно).

К случаям этого рода примыкают и чуть более усложненные: когда в мелодии — и, соответственно, в тексте — дается не точное повторение музыкальной фразы (или полустихия), но

\* Музыканты-фольклористы, механически повторяя рассуждения литературоведов-фольклористов, игнорировавших мелос, и поныне утверждают, будто наш народный стих создается по «квантитативному» принципу (принципу равного числа слогов в каждом стихе), не считаясь с простым фактом: число слогов в стихе и местоположение основных ударений в нем прямо определяются мелодией песни, ее куплетным повторением.

\*\* Припев в народной песне приостанавливает развитие ее поэтического содержания, являясь хоровым завершением куплета; припев происходит, возможно, от древней обрядности, когда каждая строфа песни завершалась общим ритуальным возгласом хора. Об этом позволяет догадаться повторение в ряде игровых припевов имен древних славянских божеств: «Ой, Дид-Ладо», «Верим Ладу», «Ой, Лели, Лель» и т. п. Со стороны музыкальной припев возникал, вероятно, в результате вступления хора, повторявшего либо всю мелодию, либо ее вторую часть («ответ», «итог»). В припевах, наполовину состоящих из междометий, мелодия словно «вырывается из плена» текста, проявляет свою музыкальную сущность, приближаясь к инструментальному «отыгрышу».

легка варьируемое. Простейший пример — русская песня «Во поле береза стояла»:

148

**Русская народная песня  
«Во поле береза стояла»**

Оживленно

Во по- ле бе- ре- за сто- я- ла, во по- ле куд-  
ря- ва- я сто- я- ла, лю- ли, лю- ли сто-  
ла, лю- ли, лю- ли сто- я- ла.

Полустихие «Во поле кудрявая стояла» — простейшая словесная вариация первого: «Во поле береза стояла»; аналогичную, еле заметную вариацию мы замечаем и в соответственной фразе мелодии.

Дальнейшее развитие такого же соотношения можно наблюдать, например, в русской хороводной песне «Катенька веселая» (см. выше пример № 133) или в украинской веснянке «Ходить жучок по долині»:

149

**Украинская народная песня  
«Ходить жучок по долині»**

Хо- дить жу- чок по до- ли- ні, а жу- чи- на  
по дра- би- ні, грай, жуч- ку, грай, грай, ви- гра- вай.

В первой из этих песен можно заметить, что варьируемые обращения «Катенька веселая» и «Катя чернобровая» поются



также на варьированные музыкальные фразы, вторая из которых более широко развита. Во второй половине мелодии на тождественные музыкальные фразы поются полустигии, по смыслу — варианты, тождественные по грамматическому строению и даже рифмующиеся:

Пройди, Катя, горенкой,  
Топни, радость, ноженькой.

Аналогичные параллелизмы находим и в украинской песне; и здесь варьирование смысловое сопровождается и подчеркивается рифмами:

Ходить жучок по долині,  
А жучина — по драбині,  
Грай, жучку, грай,  
Грай, вигравай!

В народных песнях нетрудно найти и более глубокие формы соответствия логики мелодии — логике построения строфы, стиха.

Рассмотрим, например, песню «Виноград в саду цветет»:

150

Русская народная песня  
«Виноград в саду цветет»

Скоро

Ви. но. град в са. ду цве. тет, ви. но. град  
в са. ду цве. тет, а я. год. ка а я. год. ка по. спе.  
- ва. ет, а я. год. ка, а я. год. ка по. спе. ва. ет.

На первый взгляд, здесь только простейшее, рассмотренное вначале соответствие: повторению полустигий соответствует повторение музыкальных фраз. Но вслушаемся внимательней.

В тексте дано отчетливое противопоставление «винограда» и «ягодки». Такое же четкое противопоставление («ответность») находим и в мелодии: вторая половина ее (посвященная «ягодке») — свободная секвенция первой, на малую терцию ниже, особенно отчетливая в конце фразы: кварте до — соль здесь соответствует кварта ля—ми. Даже повторение слова «ягодка» отмечено секвенцией на б. секунду вверх — в напряженно-неустойчивое звучание (ср. такты 9-й и 10-й).

Параллелизм можно найти и в построении фраз: «виноград — цветет» и «ягодка — поспеет»; обе они изложены одинаково, в пении глаголы в обоих случаях приходятся на падающие кварты (во второй строфе соотношение полустигий, их связь со структурой мелодии в точности повторены).

Еще более глубоко детализирован параллелизм структуры текста и мелодии в украинской песне «Ой, ти знав» (уже рассмотренной в 1-й части работы, см. пр. № 56). Вот текст ее:

1. Ой, ти знав,  
На що брав  
Міщаночку з міста:  
Я не їла і не буду гречаного тіста!
2. Ой, ти знав,  
На що брав  
Мене невеличку:  
Мене мати годувала, як перепеличку!

При анализе этой мелодии мы обнаружили в ней двойное сопоставление с результатом. Рассмотрев текст обеих строф, нетрудно убедиться в абсолютно последовательном, строгом соответствии структуры строфы — структуре мелодии. Два аналогичных полустигии — «Ой, ти знав» и «На що брав» — поются на две коротенькие тождественные попевки, секвенционно изложенный мотив.

Замыкающий их полустигий — «Міщаночку з міста» — разъясняет предыдущее (указывает, «кого брав»). В мелодии же соответствующая фраза является первым «результатом» предшествующих. Последний стих «Я не їла і не буду гречаного тіста» — очевидное образное раскрытие предыдущего, он поясняет повадки «міщаночки з міста»: ее избалованность, привередливость. В мелодии же дан новый «результат», уравновешивающий все начальные фразы, мелодически «ответающий» им. Рифма, связывающая оба стиха («міста» — «тіста»), подчеркнута и усилена в мелодии: вначале (на слово «міста») дан вводный тон — фа-диез; на рифмующее слово («тіста») дается разрешение этого фа-диеза в основной тон тоникки — соль (с равным правом можно сказать и наоборот: яркая соединительная интонация, связывающая обе половины мелодии, резко подчеркнута рифмой). Строение текста и мелодии, таким



образом, параллельно здесь до мельчайших деталей. Нетрудно видеть, что вторая строфа по своей грамматической структуре, расчлененности — в точности подобна первой и, следовательно, так же строго параллельна структуре мелодии.

Параллелизм структуры мелодии и строфы текста нетрудно наблюдать во множестве песен, и все же приходится отметить, что рассмотренная песня как бы «образцово-показательная»: воздействие структуры мелодии на строение обеих строф текста (и обратное) здесь особенно четко, наглядно, последовательно.

Другой вид очевидного взаимовлияния мелоса и слова в песне можно наблюдать при довольно частом в русской протяжной песне разрыве стиха. Мы имеем в виду подлинное расщепление слова: вместо его окончания певец, оборвав себя на полуслове, начинает его вторично, чаще повторяет и предыдущее слово — и на этот раз уже заканчивает. Например, «Вниз по матушке, по Вол... по Волге» или «Ой, уж вы горы мои, горы мои кру... горы крутые!» При сопоставлении такого прерванного и законченного затем стиха с построением мелодии можно нередко обнаружить буквальный ладовый параллелизм: на том же прерванном слове фраза мелодии завершается или даже обрывается на неустойчивом звуке; при повторении слова (уже полностью) мелодия кончается на устое, разрешающем брошенный ранее неустой. Вот характерный пример такого показательного параллелизма:

151 Русская народная песня «Горы»

(запись Е. Линевой)

Одна

Ой, уж вы го. ры вы мо. и, го. ры мо. и кру...

Все

о. ры кру. ты. е.

В мелодии разрыв слова отмечен здесь завершением фразы на VII ступени минора, ее натуральном вводном тоне, который разрешается (соединительной интонацией), одновременно с завершением ранее прерванного слова, уже в следующей фразе. Народные певцы ощутили сходство впечатлений от пре-

рванного и потом завершающегося слова — и от неустойчивого звука, находящего через некоторое время свое разрешение. Этот народный прием попутно доказывает сам факт неустойчивости данного звука — VII натуральной ступени минора. На наш слух этот, затянутый фермой звук кажется относительным устоем, а в песне окончательное завершение на I ступени указывает, что остановка на VII ступени была временной, ладово-незавершенной.

Частое в народных песнях обрывание стиха на полуслове служит, видимо, цели — связать данный куплет с последующим (аналогично показанному в первой части завершению мелодии неустойчивым звуком, кроме последнего куплета).

Факт этот позволяет предположить, что так именно и зарождались впервые «соединительные интонации», подкрепляемые понятным для каждого приемом разрыва стиха.

Следует отметить, что такой разрыв стиха мелодически подчеркивался и другими способами (помимо соединительных интонаций): незавершенностью метроритмической единицы, дроблением икта («ритмической незавершенностью»), преждевременным стремительным окончанием фразы, создающим впечатление общей незавершенности мелодии («структурной незавершенностью»), резким изменением направления ранее четко выявленного мелодического движения («мелодической незавершенностью»).

Вот пример той же песни «Горы», но записанной в другой области и через несколько десятилетий (В. Харьковым — в Калужской области); разрыв текста здесь подчеркивается ритмической незавершенностью:

152 Русская народная песня «Горы»

(сборник В. Харькова)

Медленно  $\text{♩} = 58$

Одна

Уж вы, го. ры мо. и, го. ры во... во ро...

Все

... бьев. ски. е.

Одна

эх, и во- ро- бьев. ски. е!



Наконец, ранее нами был приведен пример, в котором разрыв слова подчеркивается *структурной* незавершенностью: мелодия спускается к своему упору (фа), ритмически подчеркивается, затянутому (см. выше № 75).

Ни ладовой, ни мелодической, ни ритмической незавершенности здесь (на разрыве слова «совива...») нет; и тем не менее мелодия явно незакончена *структурно*; завершение достигается только следующей фразой, в которой находит и свое окончание прерванное слово.

Факт параллелизма слова и музыки во всех этих примерах очевиден; и во всех таких случаях мы можем отметить, что резкий и каждому ощутимый прием разрыва слова используется для осознания весьма тонких средств выражения мелоса. Такими оригинальными приемами народ, возможно, тренировал и воспитывал свою собственную чуткость к мелосу.

Следует отметить, что подобное использование разрыва слов встречается обычно в песнях, в которых каждая строфа — только часть фразы, как в вышеприведенных примерах: «Вниз по матушке по Волге, по широкому раздолью» (одно «обстоятельство места») и «Не березынька во поле совивалася» (одна отрицательная часть сравнения). Причина этого лежит, видимо, в том, что, когда строфа — законченная, расчлененная фраза, прибегать к искусственным разрывам слова нет необходимости. Само грамматическое расчленение фразы создает в известных пунктах ее явную незавершенность, цезуру, которая может быть усилена соответствующим членением мелодии или, наоборот, «стерта» ею! Как увидим ниже, прием этот особенно широко используется в современных массовых песнях, где строфы большей частью представляют собой развернутые законченные фразы. В строфах же, состоящих из одной части фразы — подобно вышеприведенным, — такого расчленения на незавершенные и завершенные части предложения, конечно, нет. Мелодия же, даже самая простая, короткая, обобщает всю песню; в ней всегда есть и незавершенная фраза (или несколько таких фраз), и завершающая. Чтобы подчеркнуть незавершенность отдельных моментов мелодии текстом, народные певцы, естественно, прибегают к такому «экстраординарному» (но зато глубоко показательному!) приему, как рассмотренный: прерывают стих на полуслове, а затем повторяют и завершают слово — допевают стих уже в его целостном виде.

Сравнивая построение строф (стихов) народных песен (образное, логическое, грамматическое), нетрудно заметить широкую распространенность этого явления. В подавляющем большинстве строф (стихов) построение их в самых разных отношениях оказывается удивительно схожим и явно отражает регулирующую («штампующую») роль соответственно построенной мелодии.

В длинных (многострофных) песнях это заставляло их соз-

дателей без конца упражнять свою фантазию, отыскивая «параллели», соответствующие соотношению фраз мелодии, буквально для каждого полустихия.

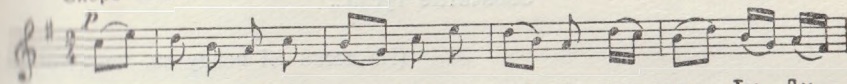
Ограничимся здесь одним достаточно показательным примером — песней «Вдоль улицы в конец»:

183

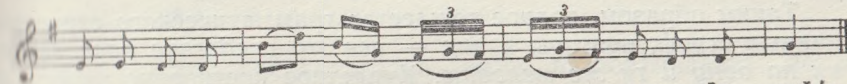
### Русская народная песня

« Вдоль улицы в конец »

Скоро  $\text{♩} = 100$



Вдоль у-ли-цы в ко-нец тут и шел мо-ло-дец. Ты Ду-



най ли мой Ду-най, сын И-ва-но-вич Ду-най!

Мелодия эта, как мы видим, построена по уже указанной схеме «пары периодичностей» AA<sup>1</sup>BB<sup>1</sup>. Сопоставляя части строф, приходящиеся на две первые фразы мелодии («зерно» и его вариацию), нетрудно заметить, с каким упорством проведен чуть ли не во всех строфах принцип повторения того же образа, той же части фразы — в слегка варьированном виде:

Мелодия: А («зерно») — А<sup>1</sup> (его вариация)  
Текст (А полустихие) — А<sup>1</sup> (его вариация)

Соколом пролетел _____	Соловьем прозвенел _____	(2-я стр.)
С алой ленточкой _____	С позументочкой _____	(4-я стр.)
Еще звали молодца _____	Позывали молодца _____	(5-я стр.)
Как во пир пировать _____	Во беседушке сидеть _____	(6-я стр.)
Посадили молодца _____	Посадили удалца _____	(7-я стр.)
Против девиц на скамье _____	Раскрасавиц на скамье _____	(8-я стр.)
С молодца шляпа долой _____	С удалца шляпа долой _____	(9-я стр.)
Уж ты, девица, подай _____	Раскрасавица, подай _____	(10-я стр.)
Я слуга, сударь, твоя _____	Я послушаюсь тебя _____	(11-я стр.)

Приведенные примеры дают нам представление о том, как создавалась народная песня: как чеканились строфы — по образцу структуры мелодии, — как это заставляло строить стихи, грамматически сходные, заставляло искать синонимы, подобию и другие средства поэтической выразительности и как, в свою очередь, приемы поэтического изложения помогали осознать структуру и выразительность мелодии, ее отдельных элементов.



Нетрудно установить, что тождество мелодии, повторяемой в каждом куплете, стимулировало и более сложные средства поэтической выразительности — например, побуждало излагать текст удивительно сходно построенными строфами:

- (1) Я пойду ли, молоденька,  
В зеленую рощу,
- (2) Я выколю, молоденька,  
Кленовую доску,
- (3) Я сделаю, молоденька,  
Звончатые гусли...

(Из песни «Я пойду ли, молоденька»)

Таким образом, полное тождество грамматического строения данных строф, повторы в них — *все это следствие распевания их на одну и ту же мелодию*. Куплетное построение народной песни вело, следовательно, и к особому, замедленному изложению словесного содержания песни: всякому понятно, что обязательные варьирования полустижий, повторы в смежных строфах — явно замедляли течение песни, удлиняли ее.

Как уже упоминалось в начале данного раздела, воздействие мелодии на структуру строф отнюдь не было односторонним. Сама форма мелодии (точнее — ее структура, схема) возникла, уточнялась и осознавалась под влиянием форм народно-поэтического мышления.

Наиболее очевидным и древним фактором, действовавшим на структуру мелодии, так сказать, «порождавшим» эту структуру, можно считать, видимо, *психологический параллелизм* — древнейший и коренной прием осмысления человеком окружающих его явлений. Основан он на сопоставлении явлений внешнего мира, природы с явлениями человеческого быта, жизни. Природа, окружавшая людей, давала им материал для сравнений, раздумий. Насыщая этими сравнениями свою речь, песни, наши предки раскрывали в них свои мысли, развивали и даже обосновывали их: всякая аналогия, всякий параллелизм казался доказательством или раскрытием смысла явления. Роль таких параллелизмов в речи и мышлении была поэтому весьма значительной.

Девушка, например, сравнивалась и с лебедушкой, и с галкой, и с малой птичкой, и с ягодкой, зеленой калинушкой, рябиной и т. п. «Молодец», парень, — и с орлом, и с соколом, с селезнем, с дубом, виноградом. Любовь сравнивается особенно часто с цветущим садом, «виноградьем»; печаль, тоска — с туманом, дождиком; болезнь — с пожаром и т. п. Эти утвердившиеся и всем понятные сравнения часто развертывались в целые символические картины, символические образы.

Вот, например, грустное заявление о невозможности преждевременного замужества:

Несозревшую калинушку — нельзя заломати,  
Недорослую красную девицу — нельзя замуж взять!

Плач девушки, пытающейся уговорить отца:

Зашаталась наша грушица,  
Пред яблонью стоячи, —  
Расплакалась наша девица,  
Пред батюшкой воючи...

Болезнь милого:

Не сырой ли бор разгорается,  
Вот и мой ли друг разнемогается...

Вот в обрядовой свадебной песне развертывается целая пророческая картина притеснений молодухи в чужой семье:

Отставала лебедь белая  
Прочь от стада лебединого;  
Приставала лебедь белая  
Что ко стаду ко гусиному;  
Начали же гуси щипати,  
Начала же лебедь кричати!

(здесь «лебедь белая» — молодуха; «гусиное стадо» — новая семья ее мужа).

Вот ласковое обращение к милой:

Расти, расти, моя калинушка,  
Расти — не шатайся.  
Живи, живи, моя любезная,  
Живи — не печалься!..

(«расти» — жить, «шататься» — печалиться).

Язык старинной песни весь наполнен такими сравнениями, аналогиями, постоянными эпитетами; это и придавало ему яркую образность, поэтичность выражения.

Следует обратить внимание, что каждый параллелизм — «двучастен», оба члена его схожи; первый обычно иносказателен, а второй разъясняет это иносказание, раскрывает образ, конкретизирует его. Такие *двучастные поэтические образы порождали, видимо, и такие же двучастные мелодии* — по типу вариаций или ответа, результата и т. п.

В частности, именно так, очевидно, и возникла (быть может, под прямым влиянием психологического параллелизма) уже известная нам обычная в старинных мелодиях схема «пары периодичностей» АА ВВ. Мелодический «ответ» тоже и подобен зерну мелодии, и в чем-то противоположен ему. Весьма маловероятно, что такое сходство основных, древних схем му-



зыкального и поэтического мышления является случайным совпадением. Естественнее предположить, что подобное соотношение отдельных музыкальных фраз было порождено аналогичным соотношением поэтических фраз, то есть именно указанным древним методом «познания жизни»: сопоставлением явлений природы и психической жизни людей, стремлением раскрыть мир внутренней жизни аналогами из процессов внешнего мира.

Само собой разумеется, что роль психологического параллелизма не была универсальной, повсеместной в формообразовании мелодий, тем более в разные периоды их развития. Уже на примере рассмотренных выше народных песен, строфа которых — развитая и расчлененная фраза, можно предполагать, что смысловое и грамматическое разделение, соотношение частей поэтической строфы явственно сказывалось на построении мелодий. В частности, украинские народные песни дают яркие примеры такого детального параллелизма структур. Из рассмотренных достаточно напомнить соотношение частей мелодии и строфы текста в песнях: «Ой ты знав» (пример № 56) или «Чоловік жінку б'є, катує» (пример № 79).

Как уже упоминалось, *раз найденная структура мелодии* оказывала в свою очередь формообразующее воздействие на тексты песен, разделяя их на аналогичные по структуре стихи — строфы; тем самым она *содействовала осознанию, утверждению языковых форм, грамматики языка, его синтаксиса.*

Подытожим сказанное: В процессе исторического развития форм народной куплетной песни слово и мелос непрерывно взаимодействовали. Структура мелодий складывалась под очевидным влиянием форм поэтической речи, сначала психологического параллелизма, потом — развернутых грамматических единиц (фраз, предложений). Мелодия в свою очередь, окристаллизовавшись, делила текст на стихи, а их — на полустихия, устанавливала сходную во всех строфах метроритмику, содействовала развитию средств поэтического мышления (параллелей, синонимов и т. п.). Наконец, построение стиха, его деталей (в частности, прием разрыва слова) помогало порой даже воспитывать музыкальный слух, его чуткость к отдельным средствам выражения мелоса\*.

Более плодотворного симбиоза, чем симбиоз слова и музыки в песне, в истории искусства, видимо, не бывало!

\* Мы совершенно опускаем здесь такой важный и интересный раздел науки о синтезировании слова и мелоса в песне, как несомненную связь между национальными особенностями построения фраз, мышления, речевых интонаций и национальными чертами мелоса.

**Общие замечания.** При изучении формы мелодии мы видели, что для установления ее необходимо выявить возможно более полно и глубоко соотношения отдельных частей мелодии — музыкальных фраз; именно так, и только так мы можем добиться понимания целостности всей мелодии, ее формы. Тот же метод, понятно, следует применить, если мы хотим установить форму стихотворения, текста песни; здесь уже речь пойдет о взаимоотношении (смысловом, эмоциональном) отдельных строф песенного текста, стихов.

Особые трудности представляет изучение общей (синтетической) формы всей песни, поскольку для этого необходимо учесть и форму текста, и форму мелодии, и соотношение их в каждом куплете; только после этого может идти речь об установлении взаимоотношения всех куплетов (в предыдущем разделе мы уже указывали, как глубоко и радикально может порою мелодия углубить и даже переосмыслить словесное содержание песенной строфы).

Относительное значение текста и мелодии в общей форме песни, как это следует из материала предыдущего раздела, может быть самым различным: в одних случаях может быть сложная и глубокая по содержанию мелодия при незначительном тексте и, наоборот, — яркий текст, значительный и по своей теме, при относительно простой, незамысловатой, а то и бедной мелодии. Но и при равной глубине, художественности и текста, и мелоса песни соотношение их может быть весьма неодинаковым, в зависимости от того, воплощает ли мелодия всю мысль, весь образ стихотворения или отражает его частично, или как-то по-особому комментирует, или, наконец, переосмысливает.

В народных песнях, авторы которых достигали органического синтеза слова и музыки «непроизвольно», работая над словом и мелосом почти одновременно, средства выражения порою мудро и экономно распределены между обоими искусствами — в явной связи с их художественными возможностями.

**Анализ.** Как показывает анализ, общая целостность, единство всей песни достигались в народном творчестве самыми разными способами. Все же, учитывая известную медлительность в развертывании песенного народно-поэтического образа\*, можно, кажется, утверждать: для народной песни характерно такое соотношение текста и мелодии, когда форма отдельного куплета определяется в основном мелодией, а форма всей песни — ее текстом.

\* Вспомним, что отдельный стих, на который поется развернутая, порою драматически-контрастная мелодия, представляет собой иногда лишь малую часть фразы, например одно «обстоятельство места».



Принципы построения синтетической песенной формы еще не исследовались; поэтому делать здесь какие-либо обобщения было бы преждевременно. Постараемся показать на нескольких примерах хотя бы принципы построения песенного текста и гармоничность общего построения художественных народных песен, а также дать представление о некоторых основных, сложившихся в народном творчестве принципах построения синтетических песенных образов.

В повествовательных, эпических жанрах форма песни определяется содержанием повести, рассказа. Мелодия эмоционально окрашивает сдержанное изложение событий, подчеркивая порою те или другие моменты, и этим дает особое освещение фактам, как мы это видели в песне «Бондаривна» (пример № 138).

В обрядовых, игровых, лирических песнях синтетические формы очень разнообразны. В построении текста этих песен часто наблюдается удивительная гармоничность; композиция его порою явно напоминает структуру самих мелодий.

Вот простейший пример двучастной по структуре игровой хороводной песни «Пойду млада по Дунаю». Мелодия ее построена по древней двучастной схеме «пары периодичностей» (АА ВВ); каждая строфа текста также двучастна, кроме того, буквально каждый стих первого куплета повторяется, уже с противоположным «освещением», во второй половине песни (с одиннадцатой строфы):

- |   |  |
|---|--|
| 1. Пойду, млада, по Дунаю (2 р.)<br>Погуляю, (2 р.)       | 11. Пойду, млада, погуляю<br>По Дунаю, (2 р.)        |
| 2. Зайду, млада, во беседу, (2 р.)<br>Во смиренну. (2 р.) | 12. Зайду, млада, во беседу,<br>Во веселую, (2 р.)   |
| 3. Во беседе сидит старый,<br>Мой постылый, (2 р.)        | 13. Во беседе сидит младой,<br>Мой любезный, (2 р.)  |
| 4. На коленях держит гусли<br>лубяные, (2 р.)             | 14. На коленях держит гусли<br>Звончатые, (2 р.)     |
| 5. На гуслицах струны<br>Мочальные. (2 р.)                | 15. На гуслицах струны<br>Золотые. (2 р.)            |
| 6. Старый в гусли заиграет,<br>Заиграет, (2 р.)           | 16. Младой в гусли заиграет,<br>Заиграет, (2 р.)     |
| 7. Мое сердце ноет, ноет,<br>Занывает, (2 р.)             | 17. Мое сердце радо, радо,<br>Взрадовалось, (2 р.)   |
| 8. Скоры ноги подломились,<br>Подломились, (2 р.)         | 18. Скоры ноги расплясались,<br>Расплясались, (2 р.) |
| 9. Руки белы опустились,<br>Опустились, (2 р.)            | 19. Руки белы размахались,<br>Размахались, (2 р.)    |
| 10. Очи ясны потупились,<br>Потупились. (2 р.)            | 20. Очи ясны разгляделись,<br>Разгляделись. (2 р.)   |

## Русская народная песня «Пойду, млада, по Дунаю»

134

Скоро

Пой-ду, мла-да, по Ду-на-ю, пой-ду, мла-да, по Ду-на-ю,  
по- гу- ля- ю, по- гу- ля- ю.

Поэтическая форма этой песни состоит, таким образом, в полном противопоставлении каждому стиху первой половины текста соответствующего стиха второй половины (1-му — 11-го; 2-му — 12-го и т. д.). Мелодия, древняя по своей структуре<sup>\*</sup>, отражает эту общую схему песни и построена на таком же уравнивающем противопоставлении частей. Светлый эмоциональный тон ее не подходит к содержанию первой половины песни, создает известную противоречивость. Во второй половине песни «разной» этот, имевший, видимо, полшуточный характер, исчезает<sup>\*\*</sup>, сменяется полным совпадением эмоционального тона мелодии и слов.

Сходно по принципу, но более сложно построение текста в старинной свадебной русской песне «Сидит наша гостинька». Содержание песни — один из центральных моментов древнего свадебного обрядового действия: образно изложенный отказ новорожденной от отца и матери в пользу мужа.

### (Вступление)

1. Сидит наша гостинька выше всех, выше всех,
2. А держит головушку ниже всех, ниже всех,
3. А думает думушку крепче всех, крепче всех.

### (1-я часть)

1. Селезень по реченьке сплавливает, сплавливает,
2. Ванюша Машеньку выпрашивает, выпрашивает:
3. Скажи, скажи, Машенька, кто тебе мил, кто тебе мил?
4. Мила-то мне милешенька матушка родна, матушка родна.
5. Машенька мила, мила, неправда твоя неистинная,
6. Неправду сказываешь, все ложь говоришь, все ложь говоришь,
7. Свое сердце тешишь, а мое гневишь, а мое гневишь.

\* Можно предполагать, что появление в ней вводного тона — относительно новое обогащение ее ладового изложения.

\*\* Как мы увидим ниже, такое временное «противоречие» слова и мелодии часто служит целям построения синтетической формы.



(2-я часть)

1. Селезень по реченьке сплавливает, сплавливает,
2. Ванюша Машеньку выпрашивает, выпрашивает:
3. Скажи, скажи, Машенька, кто тебе мил, кто тебе мил?
4. Мил-то мне милешенек батюшка родной, батюшка родной.
5. Машенька мила, мила, неправда твоя неистинная,
6. Неправду сказываешь, все ложь говоришь, все ложь говоришь,
7. Сама себя тешишь, а меня гневишь, а меня гневишь.

(3-я часть)

1. Селезень по реченьке сплавливает, сплавливает,
2. Ванюша Машеньку выпрашивает, выпрашивает:
3. Скажи, скажи, Машенька, кто тебе мил, кто тебе мил?
4. Мил-то мне милешенек ты, господин, ты, господин.
5. Машенька мила, мила, то правда твоя, да истинная.
6. Все ты правду сказываешь, не ложь говоришь, не ложь говоришь,
7. Свое сердце тешишь, мое веселишь, мое веселишь.

155 Русская народная песня  
«Сидит наша гостинька»

Медленно  $\text{♩} = 88$

Си - дит на - ша го - стинь - ка  
вы - ше всех, вы - ше всех.

Строение текста этой неторопливо развивающейся песни необычайно закономерно и четко.

Песня начинается своеобразным вступлением («зачином») — тремя сходно построенными строфами, обрисовывающими «обстановку»: образ понурившейся от невеселых дум молодой на свадебном пиру. Далее идут три аналогично построенные части песни, по семь строф в каждой: диалог молодой жены с мужем. Первая и вторая части по своему характеру как бы неустойчивы, незавершенны: они кончаются «ложным ответом» молодой супруги, не удовлетворяющим ее мужа. И только последняя, третья часть кончается «устойчиво», завершено: молодая признает, наконец-то, что милее всех ей муж — «господин». И эта «правда» вполне удовлетворяет мужа. (Вся песня, следовательно, — это художественный образ отречения молодой от отца и матери в пользу нового «господина», мужа.)

Однотипно и строго закономерно построена каждая часть текста, включающая три подраздела (2+2+3 строфы). Первый подраздел дает образное сравнение по типу древнего психологического параллелизма. Второй подраздел — вопрос молодого

го и ответ его жены (такой «вопрос с ответом» соответствует музыкальному обороту Д-Т — неустой и разрешающему его устойчив). В первой и второй частях муж признает ответ жены ложным (в музыке аналогичен «прерванный каданс»): именно поэтому «все начинается сначала». И только в третьей части удовлетворенное резюме мужа «закрывает форму» — песня окончена, жена перешла во власть мужа.

Мелодия песни достаточно проста, элементарна; значение ее как эмоционального подтекста невелико; однако в композиции каждого стиха — его длины, ритмики, грамматического сходства смежных стихов — и такая мелодия сыграла, несомненно, свое обычное значение (формообразующее, точнее — схемообразующее).

Строгая композиция текста этой песни была, разумеется, предуказана установившимся с древних времен свадебным обрядом, однако чем бы ни обуславливалась форма текста песни, сам факт создания, видимо, много веков назад, в языческой древности таких закономерно и «музыкально» построенных текстов говорит о многом. Вполне очевидно, что осознание строгих канонов и пропорций поэтической формы не могло пройти бесплодно и при осознании формы музыкальной, то есть при возникновении, оформлении и кристаллизации мелодии.

Рассмотрим теперь образец гармонично изложенной лирической украинской песни «Половина саду цвіте»\* с более развитой художественной мелодией:

156 Украинская народная песня  
«Половина саду»

По-ло-ви-на са-ду цві-те, по-ло-ви-на в'я-  
не, пер-ше хо-див, вір-но лю-бив, те-пер не за-гля-не!..

Текст песни делится на четыре части, по две строфы в каждой; в каждой части четыре стиха, так как строфа здесь состоит из двух стихов:

\* Запись В. Цуккермана (публикуется впервые).



(1-я часть)

1. Половина саду цвіте, половина в'яне,  
Перше ходив, вірно любив, тепер не загляне!..
2. Через мое подвірячко сивим конем граеш,  
А на мене, молоденьку, скоса поглядаеш...

(2-я часть)

1. Годі, годі, мій миленький, скоса поглядати,  
Ходи, сідай коло мене, хочу щось казати.
2. Ходи, сідай коло мене, хочу щось спитати:  
Чи ти мене вірно любиш, та думаеш взяти?

(3-я часть)

1. «Ой, я тебе вірно люблю, та взяти думаю,  
А твоя родина каже, що я п'ю, гуляю.
2. Хоч я п'ю, та й гуляю, — та за свої гроші,  
А твоя родина каже, що я нехороший!»

(4-я часть)

1. Похилився дуб на дуба, явір на калину,  
Похвалився один хлопець, що я за ним гину.
2. А я дуба перескочу, та й не дотулюся,  
Як залишу тебе, дурня, та й не подивлюся!..

Поэтическое содержание этой песни также развернуто в очень закономерной, стройной форме. В то же время действие развивается здесь гораздо более динамично, чем в предыдущих песнях: повторов почти нет. В первой части (первой четверти формы) дана «характеристика положения»: из первой строфы мы узнаем (вернее, догадываемся по красивому художественному параллелизму образа), что чувство еще цветет в душе девушки, а у парня уже увяло — половина сада цветет, половина вянет. Далее девушка нигде не говорит о своем чувстве. Вторая часть (вторая четверть формы) — прямой вопрос девушки парню о его намерениях; третья часть (третья четверть) — его ответ, уклончивый, лживый, создающий, следовательно, необходимость разрыва, которым (в четвертой четверти) решительно и смело угрожает девушка (снова, как и вначале, используя прием образного сравнения).

В относительно короткой песне развернута целая драма девушки, развернута сдержанно, образно, ярко. Композиция этого поэтического текста раскрыта по всем правилам построения «музыкальной формы». Здесь и «четырёхчастная симметрия»: в крайних частях (первой и четвертой) использованы образные сравнения, в средних (второй и третьей) их нет; здесь и максимальная напряженность в третьей четверти (лживый ответ парня), здесь, наконец, явные черты «итогового резюме», вывода, которые заключены в последних словах — угрозе девушки.

Короткая, яркая, содержательная мелодия песни превосходно отражает и весь колорит поэтического образа, и его содержание, углубляет выразительность каждой строфы. Мелодия минорна, мрачна по своему тону, почти трагична, но отнюдь не уныла: она решительна, прямолинейна. Весьма полезно сравнить ее с мелодией уже приводившейся нами украинской песни «Ой гаю мій, гаю» (пример № 1), весьма близкой по теме (отвергнутая любовь девушки). И там печаль, минор, но бессильный, тоскующий, безнадежный; здесь же резко подчеркнута активность, последовательность, логичность музыкальной мысли.

Из сказанного ясно, как полно и точно раскрывает музыка внутреннее состояние девушки. Мелодия эта тоже обобщает, «эмоционально осмысливает» всю песню. В первой четверти песни она дает почувствовать силу чувства и горе девушки, о чем в предельно сдержанных словах дан только образный намек. Во второй четверти песни мелодия дает яркий подтекст, раскрывает тон объяснения, его решительность, мрачность. В третьей четверти формы мелодия и текст приходят в «столкновение»: в тексте — заносчивость и лживость объяснений парня, в мелодии же звучит уже утвердившийся образ чувств и настроений девушки. Противоречие это снимается в четвертой четверти формы, где мелодия оправдывает и усиливает мрачную, решительность девушки «перескочить через дуб» — побороть свое чувство. Более детальный параллельный анализ легко раскрывает здесь и четкое соответствие структуры мелодии синтаксическому, грамматическому построению каждой строфы текста (в том числе и в третьей четверти формы, где «сталкивается» со смыслом слов только «подтекст», эмоциональное содержание мелодии).

Две последние песни, наряду с такими эпическими, как рассмотренная в предыдущей главе «Песня о татарском полоне» (пример № 137), раскрывают нам, как гармонично и закономерно построены лучшие народные песни, как глубок в них синтез слова и музыки. Обобщая все содержание текста, мелодия в то же время создает особый подтекст в каждом куплете, подчеркивает его роль в общей композиции.

**Принципы синтетической формы.** Уже в анализах песен «Половина саду цвіте» и «Пойду млада по Дунаю» можно было ощутить, что форма их основывается на различном соотношении слова и мелодии в отдельных куплетах, песни: понятно, что такой принцип построения доступен только синтетическим произведениям. Так, в песне «Половина саду цвіте» мы обнаружили расхождение, временное противоречие слова и мелодии (в третьем куплете). Противоречие это было словно особым видом «неустойчивости», которая исчезала (как бы «разрешаясь»), когда в следующем куплете восстанавливалось соответствие слова и мелодии — их параллелизм. В песне «Пойду млада



да по Дунаю» расхождение слова и мелоса было присуще всей первой половине песни, а вторая половина шаг за шагом «восстанавливала истину» — тот же параллелизм.

Своеобразным зачатком такого «сцепления» друг с другом отдельных куплетов песни можно считать и так называемое «цепное построение» песни: при строфе, состоящей из двух стихов (или двух полустихий), каждый стих (или полустихие) повторяется дважды — дает «цепной ряд»: *аб, бв, вг, гд* и т. д.

Нетрудно понять, что при таком изложении (весьма распространенном в народных песнях) повторяются все стихи, кроме первого и последнего. При этом каждый стих (или полустихие) получает последовательно два разных подтекста: вначале он исполняется на вторую, завершающую часть мелодии, а затем, в следующем куплете, — на первую, незавершенную. Например, так:

1. Уж ты поле мое, поле чистое,  
Ты раздолье мое, ты широкое;
2. Ты раздолье мое, ты широкое,  
Ничего ты, поле, не спородило.
3. Ничего ты, поле, не спородило,  
Спородило, поле, част ракитов куст (и т. д.).

В данной песне, в которой первая половина мелодии мажорная, а вторая минорная (см. выше пример № 80), это различие подтекстов особенно отчетливо: сначала стих (начиная со второго) получает подтекст, соответствующий всему смыслу песни, а затем — противоположный. Получается опять «противоречие», которое связывает, таким образом, один куплет с другим непрерывной цепью: вместо изолированных куплетов образуется «сквозная» целостная форма.

В последнем куплете «противоречие» это исчезает (последний стих исполняется, как ему и положено, только на вторую половину мелодии), то есть форма замыкается.

В других песнях, в которых нет такого резкого контраста между первой и второй половинами мелодии, при принципе цепного построения также сохраняется незавершенность всех куплетов, кроме последнего.

Важно отметить, что этот интересный метод «увязки» всех куплетов народной песни достигается также ценой двойного замедления изложения — повторением почти всех полустихий.

Еще более интересен и органичен другой метод построения чисто синтетической формы, который можно обнаружить в ряде русских лирических песен. Принцип этот, который можно назвать «постепенным приведением к параллелизму», заслуживает более подробного рассмотрения.

**Постепенное приведение к параллелизму.** В предыдущей главе были приведены примеры песен с глубоким музыкальным

подтекстом, явно перекрывающим эмоциональное содержание отдельных строф текста. Внимательное изучение народных песен (русских) убеждает, что общая, синтетическая форма многих из них основана на *неравной глубине музыкального подтекста* в разных куплетах песни. Разъясним сущность этого интересного построения синтетической формы. Дело в том, что сочетание в одном куплете глубокой по содержанию мелодии, вполне завершенной, и «эмоционально нейтрального» текста строфы, являющегося частью общей картины, также *создает в итоге впечатление недосказанности, незавершенности*. Мы невольно ждем *разъяснения* картины, события, идеи, которое оправдало бы мелодию, раскрыло бы ее смысл. А «чувство незавершенности» — это и есть основной фактор, связывающий одну часть (в данном случае куплет) с последующей, то есть цементирующий в одно целое части художественного произведения.

Таким образом, даже внешне завершенная мелодия в песнях с неторопливо развивающимся поэтическим сюжетом может вызвать чувство незавершенности, прямо обусловленное преобладанием содержания мелодии над содержанием отдельной строфы текста.

Исчезновение этого чувства незавершенности, которое явится замыканием, завершением формы, может наступить только тогда, когда постепенно текст «оправдает» мелодию, «конкретизирует» ее, то есть когда текст песни, постепенно раскрывая поэтический замысел, полностью утвердит обоснованность эмоционального тона мелодии. Глубокий подтекст первых куплетов при этом исчезнет, постепенно заменившись параллелизмом слова и мелоса. Во многих песнях такой параллелизм наступает только в самом конце песни, в последних куплетах ее.

Рассмотрим с этой точки зрения текст той же песни «Уж ты поле мое». Сначала он рисует картину поля (словно в кино, — «общим планом»); потом картина сужается («крупный план») — песня говорит о ракитовом кусте среди поля, потом — о молодце, лежащем под этим кустом, и наконец о его тяжелой ране. В начальных куплетах драматичная мелодия (см. выше пример № 80) звучит с огромным перевесом над эмоционально нейтральными пока словами. С самого начала песни, когда идут спокойные слова о широком поле, о раздолье, явный драматизм мелодии еще непонятен — мы ждем разъяснения его в словах последующих строф, и только в самом конце песни, из предсмертных слов раненого молодца мы осознаем в полной мере неизбывное чувство тоски его последнего прощания с родиной, близкими. Только тут мелодия становится параллельной словам — песня «раскрывается», форма ее замыкается.

Такой принцип постепенного приведения к параллелизму слова и мелодии встречается в русских песнях достаточно



часто. Вот, например, показательный в этом смысле текст свадебной песни:

1. Уж я по двору хожу, хожу,  
Мелки щепочки беру, беру.
2. Баньку-мыленку топлю, топлю.  
Истопись, банька-мыленка,
3. Накались жарче, каменка,  
Ты рассыпся, крупен жемчуг,
4. Не по атласу, не по бархату,  
По серебряну по блюдечку.
5. Как расплакалась душа-девица,  
Государь ты мой, родный батюшка,
6. Государыня, родна матушка, —  
Молоду в чужи люди отдают!

157

Русская народная песня  
« Уж я по двору хожу »<sup>1</sup>

Умеренно

Уж я по дво- ру хо- жу, хо- жу,  
мел- ки ще- поч- ки бе- ру, бе- ру,  
бань- ку мы- лен- ку топ- лю, топ- лю,  
ис- то- пи- ся, бань-ка мы- лен- ка.

Первые строфы здесь эмоционально нейтральны, только в конце третьей строфы появляется упоминание о жемчуге — символе слез. В пятой строфе уже прямо говорится о горьком плаче невесты, но только в *последней*, шестой строфе *раскрывается причина ее горя*: «Молоду в чужи люди отдают!» Уныло-покорная мелодия и здесь, стало быть, разъяснится, станет параллельной тексту только в последнем куплете. Замыкающая роль такого заключительного параллелизма вполне очевидна.

270

Из числа приведенных ранее песен до известной степени аналогична по своей структуре хороводная «Пойду ль, выйду ль я» (пример № 131); светлая мелодия здесь полностью «оправдывается» только в последних куплетах, когда девушка бросается к парню и на вопрос: «Скажи, любишь или нет?» получает ответ: «Я любить-то не люблю — наглядеться не могу!»

Просмотрев сборники русских народных песен, нетрудно убедиться, что такое прояснение эмоционального тона к концу песни встречается очень часто. Тридцать пять лет назад В. М. Соколов в своем интересном исследовании о русской лирической песне\* отметил частое в ней «сужение поэтического образа» к концу песни; видимо, этот принцип находит свое объяснение только при учете мелодии песни — и именно в указанном плане построения ее синтетической формы.

\*

**Итоги.** Приведенные выше анализы и соображения могут, конечно, дать только первоначальное, общее представление о принципах построения синтетической формы в народных песнях. Дальнейшее планомерное изучение синтетической формы большого числа художественных народных песен покажет, без сомнения, и всевозможные вариации описанных выше методов синтезирования, и иные формы, также основанные на сложных взаимосвязях слова и мелоса.

До сих пор эти интересные и, думается, принципиально важные анализы синтетических форм не проводились — все по той же указанной выше причине: для установления синтетических форм необходимо предварительно дать оценку содержанию, эмоциональной наполненности слова и мелоса, а потом уже сравнивать их. Между тем, как уже говорилось, под понятием «музыкальная форма» понимались обычно схемы настолько общие, что при изучении их совершенно отпадал вопрос об эмоциональном содержании отдельных частей музыкального произведения. Сопоставлять же содержание текстов песен с музыкальными схемами, конечно, невозможно.

Из сказанного также вновь выясняется, что народная песня отнюдь не «художественный примитив» по своей структуре: фактически она бывает очень сложна и органична. В процессе тысячелетнего совместного развития поэзии и музыки постепенно были найдены и разработаны интересные, своеобраз-

\* «Эксперсы в область поэтики русского фольклора», отдел III, «Композиция лирической песни» (журнал «Художественный фольклор», 1926, № 1).

271



разные принципы композиции художественного целого — песни. Разумеется, рассмотренные выше примеры песен целостных и гармоничных нельзя назвать типичными (хотя подобных песен и немало): их можно признать скорее образцовыми по композиции. Среди крестьянских песен немало есть относительно аморфных, которые не представляют единого целого, распадаются на отдельные куплеты. Но совершенно несомненно, что в крестьянской песне имелась отчетливая тенденция к образованию целостных многокуплетных произведений крупного масштаба. Мы могли заметить, что *эта «крупномасштабность» крестьянских песен тесно связана с медлительностью развертывания общей формы.* Наиболее отчетлива замедленность развертывания формы — в «цепном» изложении текста и в «поэтапном» приведении к параллелизму» (названия эти, конечно, условные).

Думается, что внимательное изучение интуитивно найденных народом синтетических песенных форм, до сих пор почти неисследованных, поможет более отчетливому пониманию этого ценного культурного наследия, а возможно, формы эти смогут быть использованы и в современном песенном творчестве.

#### О ФОРМЕ СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ ПЕСНИ

**Общие замечания.** Структура современных массовых песен глубоко отличается от форм народной крестьянской песни. Прежде всего, резкое отличие между ними в том, что современная песня, как правило, создается раздельно — сначала определенным поэтом, а потом «кладется на музыку» композитором (или наоборот).

В развитии искусства обособление поэзии от музыки содействовало, как известно, ее быстрому прогрессу: необычайному расширению тематики, круга идей, языка, средств художественной выразительности, новых типов стихосложения и т. д. В то же время в песнях исчезла былая «непроизвольная» связь музыки и слова; поэты, нередко весьма далекие от музыки, не имеют представления о принципах объединения обоих искусств, условиях их синтеза в песне. Очень часто поэтому исчезает и забота о целом — о песне, и оба автора ее (в особенности поэт) считают себя ответственными лишь за свою часть работы.

Современное стихотворение существенно отличается от текстов народных песен и прежде всего тем, что нередко пишется без учета возможности куплетного исполнения, то есть такого, когда каждая строфа поется на одну и ту же мелодию. Именно поэтому содержание поэзии стало таким разно-

образным, свободно-прихотливым по своему эмоциональному тону; стихотворение, может, например, начаться печально, а окончиться радостно, начаться картиной беспомощной жалобы, а кончиться напряженно, энергично, победоносно (и наоборот). Если бы таким был текст народной песни, то одна и та же мелодия не могла бы создать ему правдивый подтекст во всех куплетах. Печальная мелодия неизбежно дискредитирует ликующий финал, вялая — обесценит решительную «модуляцию» в тексте к энергичным, зовущим словам. Такие стихотворения, с энергичными, четкими сменами эмоционально-волевого тона, требуют для своего полноценного воплощения в музыке *некуплетной формы*, в которой разные по характеру строфы пелись бы на разные мелодии; только в немногих, сдержанных по тону, эпических по содержанию стихотворениях возможно объединение (и глубокое комментирование) разных по характеру событий одной и той же мелодией.

Авторы текстов массовых песен учитывают это элементарное правило далеко не всегда; происходящие отсюда ошибки явно обесценивают песни.

Создание поэтами будущих песенных текстов до музыки и без ориентации на нее\* имело естественным результатом и то, что мелодия перестала быть «организатором» строф, стихов по одному типу. Может быть, поэтому в современных песнях почти нет повторов слов и грамматических оборотов в смежных строфах. Почти исчезли и многие другие народные приемы изложения, обусловленные одновременным сочинением текста и музыки песни (параллелизмы, цепное построение и т. п.).

Как увидим ниже, самостоятельное развитие стихотворной техники повело к тому, что при сочетании таких текстов с музыкой возникали всевозможные (трудно и легко преодолимые) расхождения, «структурный разнобой» слов и музыки песен.

Еще более существенное отличие массовых песен от народных — в самом синтезировании образа поэтического и музыкального. В народных песнях мы отметили очевидную тенденцию к построению крупных форм, охватывающих всю песню и создаваемых притом чисто синтетическими методами, *но за счет неизбежного замедления действия.*

Понятно, что такое замедление действия совершенно не подходит современной массовой песне. *Она должна быть краткой, максимально содержательной и эффективной.* Для массовой песни невозможно ждать, пока глубокий подтекст постепен-

\* История литературы знает и исключения из этого общего правила. Известно, например, что Роберт Бернс создавал свои стихи, распевая их на какой-либо известный ему мотив. Не оттого ли (хотя бы отчасти) так легко и органично ложатся на музыку его стихи?



но «разъяснится» в конце песни (в какой-нибудь двенадцатой строфе). Таким образом, приемы композиции с замедленным развитием действия исключаются для массовой песни. Все указанные выше требования, к ней предъявляемые, приводят в результате к небольшому числу строф и куплетов, к относительно большой широте, развернутости каждого куплета и, наконец, к необходимости по возможности непрерывно соблюдать принцип «параллелизма» слова и мелоса. Понятно, что при небольшом количестве куплетов, каждый из которых должен быть объемным по содержанию текста, приходится отказаться от неторопливых повторов. Песня должна «бить», «поражать» уже с первого куплета — недоговоренность в ней не может иметь места; мелодия должна возможно более энергично, всеми доступными ей средствами поддерживать и углублять содержание слов.

**Особенности текстов.** Нетрудно обнаружить, что все перечисленные выше требования к массовой песне, вызываемые, прежде всего, необходимостью усилить ее агитационное значение, четко отразились на облике советских массовых песен. Число строф в них четыре—пять, когда же больше, то при исполнении (в концертах, по радио) песню безжалостно сокращают (сокращают и длинные крестьянские песни, нередко прерывая их в самом начале, после третьего — пятого куплетов, хотя содержание песни, естественно, остается непонятым).

Весьма усложнена и расширена в массовых песнях и строфа, которая ныне представляет собой чаще всего фразу, заключающую в себе развернутую мысль, картину, и расчлененную так, что грани ее частей совпадают с гранями стихов.

Например:

Утро красит нежным светом  
Стены древнего Кремля,  
Просыпается с рассветом  
Вся советская земля.

Холодок бежит за ворот,  
Шум на улицах сильней;  
С добрым утром, милый город,  
Сердце Родины моей!

(В. Лебедев-Кумач, «Москва майская»)

В серых потемках заводов и башен  
Слово твое разгоралось борьбой;  
Наши надежды и ненависть нашу  
Ты разбудил и повел за собой.

(А. Сурков «Ленинская»)

Естественно, что при таких развернутых строфах устанавливается уже иное соотношение мелодии с текстом, чем при коротких строфах — стихах народной песни. Мелодия, охватывающая такую развернутую строфу, должна, очевидно, сама быть развернутой и сложно расчлененной. Четкие, разной глубины цезуры между отдельными стихами и даже полустихиями, соответствующие синтаксическим разделам фразы, подсказывают композитору, создающему мелодию на такой текст, аналогичное расчленение ее на фразы, их соотношение, то есть общую схему. Как и в народной песне, стихи здесь должны в точности совпадать с гранями музыкальных фраз; при относительно большом объеме каждой строфы это условие довольно трудно и, как мы увидим ниже, порою нарушается.

Сочинение текстов независимо от напевов повело на практике к утверждению и широкому распространению *немногочисленных схем* построения строфы; в подавляющем большинстве случаев строфы эти «квадратны» — состоят из четверостишия (или двух четверостиший).

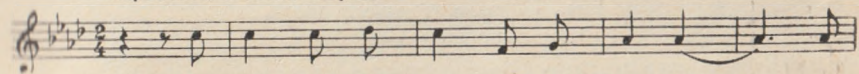
**Образцы анализов структурного параллелизма.** Рассмотрим, как осуществляется принцип параллелизма слова и мелоса в советских массовых песнях.

1. Песня М. Блантера и М. Исаковского «Летят перелетные птицы».

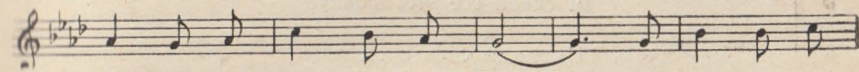
188

**М. Блантер и М. Исаковский**  
**«Летят перелетные птицы»**

Энергично, в темпе марша



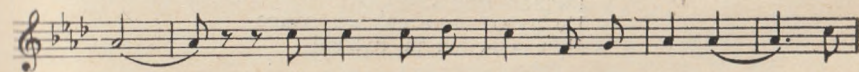
Ле- тят пе- ре- лет- ны- е пти- цы во



- сен- ней да- ли го- лу- бой, ле- тят о- ни

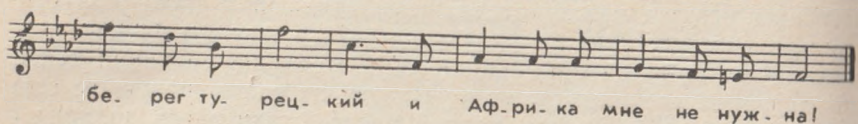
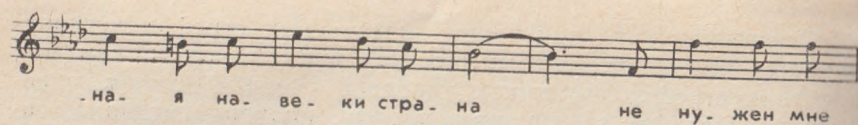


в жар- ки- е стра- ны, а я ос- та- ю- ся сто-



- бой. А я ос- та- ю- ся сто- бо- ю, род-





1. Летят перелетные птицы  
В осенней дали голубой,  
Летят они в жаркие страны,  
А я остаюсь с тобой.

А я остаюсь с тобою,  
Родная моя сторона;  
Не нужен мне берег турецкий  
И Африка мне не нужна.

2. Немало я стран перевидел,  
Шагая с винтовкой в руке,  
Но не было горше печали,  
Чем быть от тебя вдалеке.

Немало я дум передумал  
С друзьями в далеком краю,  
Но не было большего долга,  
Чем выполнить волю твою.

3. Пускай утону я в болотах,  
Пускай замерзал я на льду,  
Но если ты скажешь мне снова,  
Я снова все это пройду.

Надежды свои и желанья  
Связал я навеки с тобой,  
С твоею суровой и ясной,  
С твоею завидной судьбой.

4. Летят перелетные птицы  
Ушедшее лето искать,  
Летят они в жаркие страны,  
А я не хочу улетать;

А я остаюсь с тобою,  
Родная моя сторона;  
Не нужно мне солнце чужое,  
Чужая земля не нужна!

Каждая строфа этого замечательного по образности и силе художественной убедительности текста состоит из двух четверостиший, построенных довольно однотипно — с явным учетом их исполнения на одну и ту же (или сходную) мелодию. Одна мысль — патриотическая идея неотделимости от Родины, верности и преданности ей — пронизывает все стихотворение. Оно строго организовано: в первой строфе идея выражена в образной форме, с необычным использованием образа отлета птиц не как художественной параллели по типу народной песни, а как противопоставления. Средние строфы (вторая и третья) конкретизируют и углубляют мысль. В последней, четвертой строфе повторение слов первой строфы воспринимается уже как вывод, концовка; концевочность этой строфы обусловлена ее большей обобщенностью по сравнению с начальной: ту заключал более индивидуализированный, конкретный образ: «Не нужен мне берег турецкий и Африка мне не нужна», четвертая же строфа кончается более сильно и более обобщенно: «Не нужно мне солнце чужое, чужая земля не нужна!».

По «квадратности» формы, строго логичной, целостной, использующей образное сравнение только в крайних строфах (первой и четвертой), этот песенный текст близок по строению рассмотренной выше украинской песне «Половина саду» (пример № 156). Структура всей песни целиком определяется этим ярким текстом. Нетрудно заметить, что отдельные строфы построены по одному плану. Так, почти во всех строфах второе четверостишие развивает мысль, данную в первом, каждое четверостишие делится пополам, первое двестишие всюду явно «неустойчиво», незавершенно и почти во всех строфах эмоциональный максимум, кульминация отчетливо приходится на последнее, второе двестишие.

Вслушиваясь в мелодию, несомненно достойную этих проникновенных слов\*, нетрудно заметить, что ее структура параллельна структуре текста. Во втором четверостишии мелодия, действительно, дает динамизированную вариацию первого периода; при этом варьировании достигается, именно во втором, последнем двестишии, кульминация мелодии (фа<sup>2</sup>) и заключительный устой (фа<sup>1</sup>). Незавершенство первого двестишия всюду усилена неустойчивым окончанием (на соль и на си-бемоль).

Структура песни «Летят перелетные птицы», глубокий параллелизм музыки и слова — не исключение, а почти правило для лучших советских массовых песен, в особенности для тех, при создании которых поэт работал в тесном контакте с композитором. Таковы, в частности, чуть ли не все песни, тек-

\* К сожалению, при исполнении этой песни ее нередко искажают: неправомерно ускоряют темп, «снимая» широту, плавность напева, превращая его в вихляющий пляс, чувствительный и манерный.



сты которых созданы одним из лучших наших поэтов-песенников В. Лебедевым-Кумачом. Рассмотрим одну из песен, написанную И. Дунаевским в сотрудничестве с ним, — «Веселый ветер»:

159

И. Дунаевский и В. Лебедев-Кумач  
«Веселый ветер»

А ну-ка песню нам пропой веселый  
ветер, веселый ветер, веселый ветер! Моря и  
горы ты обшарил все на свете и все на  
свете песенки слышал. Спой нам, ветер, про дикие  
горы, про глубокие тайны морей, про  
птичьих разговоры, про синие просторы, про  
смелых и больших людей! Кто привык за победу бо-

роться, с нами вместе пускай запоет: кто  
весел, тот смеется, кто хочет, тот добьется, кто  
ищет, тот всегда найдет!

А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер,  
Веселый ветер, веселый ветер.  
Моря и горы ты обшарил все на свете  
И все на свете песенки слышал.

Спой нам, ветер, про дикие горы,  
Про глубокие тайны морей,  
Про птичьих разговоры, про синие просторы,  
Про смелых и больших людей.

Припев:

Кто привык за победу бороться,  
С нами вместе пускай запоет:  
«Кто весел, тот смеется,  
Кто хочет, тот добьется,  
Кто ищет, тот всегда найдет!»

А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер,  
Веселый ветер, веселый ветер.  
Моря и горы ты обшарил все на свете  
И все на свете песенки слышал.

Спой нам, ветер, про чащи лесные,  
Про звериный, запутанный след,  
Про шорохи ночные, про мускулы стальные,  
Про радость боевых побед.

(Припев.)

А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер,  
Веселый ветер, веселый ветер.  
Моря и горы ты обшарил все на свете  
И все на свете песенки слышал.

Спой нам, ветер, про славу и смелость,  
Про ученых, героев, борцов, —  
Чтоб сердце загорелось, чтоб каждому хотелось  
Догнать и перегнать отцов.

(Припев.)



А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер,  
Веселый ветер, веселый ветер,  
Моря и горы ты обшарил все на свете  
И все на свете песенки слышал.

Спой нам песню, чтоб в ней прозвучали  
Все весенние песни земли,  
Чтоб трубы заиграли, чтоб губы подпевали,  
Чтоб ноги веселей пошли!

(Припев.)

Анализ текста этой песни и соотношения ее мелодии со словами показывает, что авторы добились глубокого параллелизма их. Сходное построение строф (первое четверостишие, как и припев, в точности повторяется, а второе четверостишие варьируется в каждом куплете) позволило здесь добиться того, что упругая, энергичная мелодия хорошо выделяет каждый куплет песни в целом и чуть ли не каждое отдельное слово текста.

Обращает на себя внимание, что варьирующееся четверостишие (второе) почти не изменяет ни своего смысла (обращения к ветру, предложения спеть песню), ни своего грамматического построения; в первых трех строфах даны сплошь перечисления «о чем надо спеть» ветру, а в последней, четвертой строфе дается «целевая установка» песне («чтоб в ней прозвучали все весенние песни земли, чтоб трубы заиграли, чтоб губы подпевали, чтоб ноги веселей пошли»). Этот «итоговый» характер второго четверостишия четвертой строфы, несомненно, примета общего замыкания формы песни, и здесь определяемой текстом ее.

В построении каждого варьирующегося четверостишия можно найти черты такого же «замыкания формы» уже в рамках отдельного куплета. Последняя строка имеет всюду характер вывода — по смыслу или по удельной значимости ее («про смелых и больших людей», «про радость боевых побед», «догнать и перегнать отцов!»).

Вслушавшись в детали мелодий, нетрудно найти разнообразные по приемам параллели к структуре стихов. Так, секвенции отдельных попевок подчеркивают повторы, перечисления в тексте; резюмирующий характер последнего стиха подчеркнут такой же резюмирующей музыкальной фразой. Даже последнее слово каждой строфы подчеркивается яркой ладовой интонацией (ре—ми-бемоль), ставящей энергичную «точку» в конце каждого куплета («пой-дет», «по-бед», «от-цов», «по-шли»). Детальный параллелизм слова и мелоса убедительно свидетельствует, что авторы текста и мелодии работали в тесном контакте.

**Случай структурного «разнобоя» мелодии и строфы.** Приведенные выше примеры детального параллелизма в построении строфы и мелодии советской массовой песни дают представление о лучших достижениях на данном пути. Значение глубокого параллелизма структуры мелодии и строфы можно проследить и обратным методом: на ошибках синтеза, которые неизбежно встречаются в ряде песен и показывают, в какой мере обесценивается, а то и обесмысливается куплет, когда в нем нарушается необходимый параллелизм. Ошибок таких можно найти немало; почти все они обусловлены, видимо, навыками поэтов, создающих стихотворения, не предназначенные для куплетного пения, и пользующихся вольностями, которые хороши в стихотворениях, но в песенных текстах недопустимы. Ошибки такие остаются никем неотмеченными, а может быть, и неосознанными. Если песня «в общем» оказалась удачной (яркой по мелосу и хотя бы удовлетворительной по тексту), на такие детали обычно не обращают внимания, не учитывая, видимо, того, что ясность песни, а значит, сила ее действия, долговечность могут весьма много потерять от ошибок структурного порядка, от «разнобоя» слова и мелоса. Невнимание к этим «мелочам» ошибочно. Правильнее было бы относиться к создаваемой песне с той тщательностью, с какой относятся строители, инженеры, скажем, к новосозданному самолету, устраняя мельчайшие неполадки, ухудшающие обтекаемость его форм, прочность и т. п., способные сократить срок его службы. Ибо в хорошей песне не должно быть ничего недоданного, непродуманного, что ослабляло бы силу ее воздействия, ясность, доходчивость и укорачивало бы ее век.

Приводим образцы обычных просчетов в структурном параллелизме мелодии и текста песни.

**Ошибки структурного расчленения.** Общеизвестно, что в обычной, «декламационной» поэзии (предназначенной только для чтения — про себя или вслух) автор стихотворения вправе располагать главную цезуру в разном месте строфы; он может, далее, в разных строфах изменять местоположение основных цезур; может, наконец, допустить важную цезуру и внутри стиха, отказываясь, таким образом, от совпадения структурных частей фразы с отдельными стихами. Все такие вольности только разнообразят ритмику стихотворений.

В четырехстрочных строфах главная цезура обычно находится посередине, после второго стиха, но нередко можно найти ее и в другом месте. Такова, например, следующая строфа из «Евгения Онегина»:

Судьба Евгения хранила:  
Сперва madame за ним ходила,  
Потом monsieur ее сменил.  
Ребенок был резов, но мил.



Здесь главный грамматический раздел — конец первой фразы, «точка» находится после третьего стиха, а после второго идет самая слабая цезура (запятая).

В первой строфе «Узника» обратное расположение разделов:

Сижу за решеткой, в темнице сырой;  
Вскормленный на воле, орел молодой,  
Мой грустный товарищ, махая крылом,  
Кровавую пищу клюет под окном.

Здесь главная цезура, грамматический раздел — после первого стиха; три последующих стиха — это вторая самостоятельная фраза, грамматически независимая от первой.

При чтении таких строф, различие в их расчленении никого не введет в заблуждение, только внесет разнообразие в ритмику строф. Не то произойдет, если такая строфа окажется в тексте куплетной песни, остальные строфы которой расчленены на равные половины, как и сама мелодия. В этом случае мелодия, структура которой, как мы указывали, является ведущей в песне, рассечет фразу в неподходящем месте и, наоборот, свяжет друг с другом стихи, которые разделяются точкой, поскольку принадлежат к двум разным фразам. Иначе говоря, *мелодия исказит смысл строфы*.

Именно это и случилось с приведенной строфой «Узника»: стихотворение стало популярной народной песней «Орелик», и обычная цезура в середине мелодии соединила первый стих со вторым — смысл исказился и узник отождествился с орлом, сидящим в темнице! Все стихотворение Пушкина оказалось, таким образом, измененным, переосмысленным\*.

Стихотворение это, как известно, не было рассчитано на исполнение в виде текста куплетной песни; некоторые же современные поэты позволяют себе такие вольности, создавая тексты для массовых песен; результаты оказываются аналогичными. Так, например, в песне А. Давиденко и Н. Асеева «Винтовочка», третья строфа звучит так:

Мы сильны не пулями одними:  
Лишь враги на горизонт,  
Сжав кулак, поднимется над ними,  
За спиной их красный фронт.

Главная грамматическая цезура здесь находится после первой строки, а после второй цезура гораздо менее глубокая. Насильственное соединение первого стиха со вторым (поскольку в мелодии главная цезура проходит посередине) ведет к явной бессмыслице.

\* См. Н. Дурново. «Узник» Пушкина в народной переделке. «Пушкинский сборник», под ред. Кирпичникова. М., 1902.

То же самое можно найти и в пятой строфе песни Ю. Милотина на слова В. Гусева «На дальнем востоке»:

Край ты наш могучий и родимый!  
Если грянут грозные бои,  
Никому тебя не отдадим мы,  
Часовые верные твои!

Несоответствие логического построения строфы структуре мелодии резко исказило смысл двух куплетов даже такой яркой по мелосу песни, как «Полюшко-поле» Л. Книппера на слова В. Гусева (см. выше текст и мелодию примера № 134):

Седьмая строфа песни такая:

В небе, за тучею  
Грозные следят пилоты.  
Быстро да плавают подлодки...  
Эх, да зорко смотрит Ворошилов.

Пунктуация (точка, многоточие) предполагает здесь три самостоятельные фразы. Плавная мелодия, однако, устанавливает и здесь свою логику: она отчетливо связывает эти стихи, уничтожает разделяющие их знаки препинания (превращает точку и многоточие в запятые).

В результате получается одна фраза, место действия ее определяется первым стихом — «В небе, за тучею»; там, оказывается, и плавают подлодки! Так неучет структурного параллелизма приводит к явной бессмыслице.

Так же явственно искажается смысл и в четвертой строфе; на этот раз плавная мелодия накрепко сливает смежные слова одного и того же стиха:

Эх, да наши, девушки, колхозы,  
Эх, да молодые наши села!

В тексте запятая отделяет обращение «девушки» от следующего слова «колхозы». Но плавная мелодия начисто ликвидирует эту запятую; в результате получается не то нежное наименование колхозов — девушками, не то, наоборот, слово «колхозы» оказывается эпитетом «девушек» (что-то вроде обычного «девушки-голубушки»). И в том, и в другом виде получается явная нелепость.

**Несовпадение кульминаций.** В анализах песен «Смело, товарищи, в ногу» (стр. 235—6) и «Летят перелетные птицы» (стр. 276—7, прим. № 158) мы уже отмечали, как важно совпадение логической или эмоциональной кульминации строфы (ее самых важных в смысловом отношении слов) с кульминацией мелодии. Совпадение это так ярко подчеркивает важнейшие слова в строфе (а несовпадение их так явно затушевывает), что его можно считать одним из самых азбучных правил в пес-



не. В большинстве песен такое совпадение, действительно, налицо: независимо от того, кто писал раньше песню — поэт или композитор, второй автор учитывал это правило и, сочиняя мелодию на готовые слова (или, наоборот, слова — на готовую мелодию), соблюдал этот элементарнейший параллелизм. В отдельных строфах, однако, параллелизм этот провести не удавалось; получающуюся в результате неполноценность синтеза в соответствующих строфах легко заметить. Явный просчет этого рода можно обнаружить в седьмой строфе песни Д. Васильева-Буглая и М. Долинова «Гибель Чапаева».

160

Д. Васильев-Буглай и М. Долинов  
«Гибель Чапаева»

Широко

Средь за-волж-ских сте-пей и нив  
пе-еснь о том за-чалась,  
как бо-рол-ся ге-рой начдив  
за со-ве-тов, за со-ве-тов власть

В первых куплетах яркой кульминации мелодии (в начале последней фразы) соответствует самый важный в смысловом отношении стих (четвертый):

Средь заволжских степей и нив  
Песнь о том зачалась,  
Как боролся герой начдив  
За Советов, За Советов власть.

По безводным, глухим степям  
Голодает боец, боец,  
Но врага, словно сталь упрямя,  
Добивает, добивает вконец.

У начдива удар тяжел:  
Вражья сила — враспыл,  
Но за Лбищенском враг зашел  
К штабу красных, штабу красных в тыл.

За околицей дышит тьмой  
Непроглядная степь,  
На станицу ползет змеей  
В тьме осенней — белых конников цепь.

В седьмой строфе принцип этот, однако, не проведен: смысловая кульминация приходится там на третий стих, а в четвертом дано лишь нейтральное «обстоятельство места»:

Не сдавалась красных горсть,  
Шел лавиною враг —  
И погибнуть бойцам пришлось  
На высоких, на крутых берегах.

Спев этот куплет, можно легко обнаружить, что кульминация выделяет здесь относительно малозначительный четвертый стих, и, что гораздо хуже, основной, трагический стих «И погибнуть бойцам пришлось» проходит относительно незамеченным в «проходной», предварительной части мелодии, ступеньвающейся к тому же перед кульминацией.

Значение таких структурных несовпадений, разумеется, неодинаково. В лучших случаях они почти не замечаются слушателями и самими певцами; отдельная строфа мелькает, правда, как-то невнятно, туманно, но если содержание других строф достаточно ярко, если удачна мелодия, — все внимание переносится на них. В худших случаях (как с «Узником») ошибки такие могут резко извратить смысл стихотворения, ставшего песнью.

К сожалению, поэты-песенники поныне не осознали недопустимость таких структурных разнобоев; принципиально они не отличаются от глубоких грамматических цезур внутри стиха (так называемого enjambement), которые никогда не допускаются в песенных текстах, так как также ведут к бессмыслице, еще более очевидной\*.

**Припев в современной массовой песне.** Характерной особенностью построения советской массовой песни является значительная роль в ней широко развернутого припева. Нетрудно заметить, что припев ныне в корне отличается от припева на-

\* Прием этот состоит в окончании фразы не одновременно со стихом, но позже или раньше, например, так:

Восток, денницей озаренный,  
Снял Алеко за холмом,  
С ножом в руках, окровавленный,  
Сидел на камне гробовом.  
(Пушкин, «Цыгане»).

При выпевании такой строфы на обычную (по строению) мелодию—второй стих прозвучал бы так: «Снял Алеко за холмом».



родной (крестьянской) песни; здесь можно говорить скорее об упрочении традиции революционных песен и гимнов (вплоть до «Интернационала»). В народных песнях, как мы указывали, припев только приостанавливает действие, развитие песни: часто состоит он из междометий, а также из повторения нескольких, обычно последних слов предыдущей строфы.

В современных массовых песнях, наряду со старым, примитивным припевом, состоящим из простого повторения второй половины строфы, развился и стал широко распространенным другой тип припева, который как бы обобщает, концентрирует в себе все содержание песни. Таков, как известно, и припев революционных гимнов, например «Интернационала»:

Это есть наш последний  
И решительный бой:  
С Интернационалом  
Воспрянет род людской.

Из советских поэтов-песенников особенно последовательно и удачно использовал такой тип припева В. Лебедев-Кумач. Он овладел искусством в нескольких стихах давать идейное резюме, яркий, запоминающийся образ, обобщающий все содержание песни.

Достаточно напомнить заключительные фразы припевов известнейших песен, слова которых написаны им:

Я другой такой страны не знаю,  
Где так вольно дышит человек!  
(«Песня о Родине»)

И тот, кто с песней по жизни шагает,  
Тот никогда и нигде не пропадет!  
(«Марш веселых ребят»)

Если завтра война, если завтра в поход,  
Будь сегодня к походу готов.  
(«Если завтра война»)

Только смелым покоряются моря.  
(«Песенка о капитане»)

Такие же обобщающие припевы можно найти в песне И. Дунаевского и М. Светлова «Каховка»:

Мы мирные люди, но ваш бронепоезд  
Стоит на запасном пути

а также в приведенной уже песне М. Исаковского и М. Блантера «Летят перелетные птицы» (два последних стиха) и в ряде других.

Постоянство слов, повторяющихся в припеве без изменений, ставит припев в совсем иное положение, чем запев (по со-

отношению слова и мелоса): обычно в припеве удается добиться более прочного и глубокого параллелизма обоих искусств. Параллелизм такой мы уже отмечали в припеве песни «Первая конная» А. Давиденко и Н. Асеева (пример № 135а); его нетрудно обнаружить и во многих других песнях («Спортивный марш», «Песня о веселом ветре» И. Дунаевского и др.).

В мелодии и тексте припева песни «Если завтра война» можно обнаружить такой же глубокий структурный параллелизм, как в украинской песне «Ой, ти знав» (см. стр. 253).

В тексте здесь явственное «сопоставление с результатом»:

Если завтра война,  
если завтра в поход, —  
Будь сегодня к походу готов!

Второе полустихие дополняет и развивает первое, а второй стих — «будь сегодня к походу готов!» — звучит выводом. То же и в мелодии: секвенцеобразное повторение (динамизированное) первой фразы, а затем новая результативная фраза.

Творческим развитием народных традиций является частичное варьирующийся припев, органически связанный с содержанием каждой строфы, как бы завершающий ее или отвечающий на нее. Кажется, один из первых образцов такого припева мы можем найти в песне А. Безыменского «Молодая гвардия» (образцовой «подтекстовке» старинной мелодии):

1. Вперед, заре навстречу,  
Товарищи в борьбе,  
Штыками и картечью  
Проложим путь себе.  
Смелей вперед и тверже шаг,  
И выше юношеский стяг!

Припев:

Мы — молодая гвардия  
Рабочих и крестьян!

2. Ведь сами испытали  
Мы подневольный труд;  
Мы юности не знали  
В тенетах рабских пут.  
На душах цепь носили мы —  
Наследье непроглядной тьмы,  
Мы — молодая гвардия  
Рабочих и крестьян!

3. И, обливаясь потом,  
У горнов став своих,  
Творили мы работой  
Богатство для других.  
Но этот труд в конце концов  
Из нас же выковал борцов,  
Нас, молодую гвардию  
Рабочих и крестьян!







ли естественным порядком построения фразы, логикой изложения, ясностью смысла строфы, допускали погрешности против языка (в ряде случаев погоня за «небывальными» рифмами вела к подлинному трюкачеству).

В песенных текстах «инструментовка» стиха в значительной мере теряет свое значение, так как многие ее приемы «скрадываются» для слуха — становятся почти незаметными в пении. Что касается рифмы, то она никак не скрадывается, но «тонкости» ее становятся незаметными; мелодия беспощадно «забивает» рифму, оттесняет ее на второй план. В настоящее время многие поэты-песенники уже обратили на это внимание; в некоторых статьях справедливо указывалось, что в пении вполне приемлемы даже «элементарные наглагольные» рифмы (даже сплошное рифмование глаголов), так часто и успешно применявшиеся Лебедевым-Кумачом в его известнейших песнях («Песня о Родине», «Марш веселых ребят», «Веселый ветер» и др.). Ни в какой мере не вредит песне и частичный пропуск рифм — так называемые «полубелые» стихи, в которых половина стихов не зарифмована вовсе (см. выше превосходный пример этого рода — текст песни «Летят перелетные птицы»).

Можно насчитать три вида отрицательных последствий, которые имело для песенного искусства увлечение поэтов изысканной рифмовкой.

Во-первых, в целом ряде случаев можно заметить, что в погоне за «интересной» рифмой поэт идет на такое нарушение естественной логики и такую расчлененность строфы, при которых достижение структурного параллелизма музыки и слова становится затруднительным. Мелодия, вместо того чтобы подчеркивать и углублять смысл слов, рассекает их в несоответствующих местах: смысл куплета затемняется.

Во-вторых, безраздельное внимание поэтов к рифме у многих из них приглушает интерес к ритмике стиха и строфы. В результате современные поэты-песенники, весьма изобретательные в рифмовке, пользуются крайне ограниченным набором штампов в построении строфы, стиха, создавая и поныне подавляющее большинство своих стихов в старинных канонах квадратного четырехстрочного, равностопного ямба или хорея, реже — трехдольного метра (амфибрахия, анапеста, дактиля). Такое *однообразие схем строфы и стиха ведет и к однообразным «квадратным» схемам мелодий, создаваемых на эти стихи.* Правильность этого тезиса доказывается и «методом от противного»: в тех случаях, когда композитор создает свою мелодию «свободно», ранее слов песни, — строфы ее часто оказываются весьма сложно построенными, никак не укладывающимися в традиционные схемы четырехстишия или в рамки обычного равностопного классического ямба или хорея.

Наконец, в-третьих, чрезвычайное внимание к рифмам стимулирует в какой-то мере схематичность создаваемых на звуч-

но рифмованные стихи мелодий, а в созданных уже песнях усиливает впечатление схематизма. Композиторы, сочиняя мелодию на энергично зарифмованную строфу (вдобавок четырехстрочную, равностопную) очень часто подпадают искушению создать на эти стихи такую же квадратную мелодию, а рифмы подчеркнуть резко затянутым последним звуком в каждой фразе. Таких однообразных мелодий создается, к сожалению, очень много.

Было бы, однако, крайне неправильным понимать сказанное выше как стремление принизить значение рифмовки вообще. Следует только очень ясно представлять отличия между песенным текстом и самостоятельным стихотворением и учитывать вред, приносимый песне механическим перенесением в песенные тексты установок, принятых и оправдавших себя в стихах, созданных независимо от музыки и исключительно для чтения, декламации.

#### МЕТРОРИТМИКА СТИХА И ЕЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА МЕЛОС

Разделение поэзии и музыки привело, как известно, к выработке особых принципов метrorитмики стиха, весьма отличных от метrorитмики текстов народных песен. Подобно «музыке стиха», как бы компенсируя отказ от мелоса, эти новые принципы внесли в стихосложение «нечто от музыки»: строго периодические стихотворные метры (размеры).

Новой здесь была (по сравнению с ритмикой народных песен) прежде всего четкая, упругая периодичность: в народных песнях такая четкость метра наблюдается лишь в моторных жанрах — плясовых, песнях рабочих (трудовых), колыбельных.

Нельзя найти в народных песнях и такого разнообразия выработанных в стихосложении четких метров. Из числа пяти основных, утвердившихся в русском стихосложении метров (ямб, хорей, анапест, амфибрахий, дактиль) только некоторые отчетливо связаны со схемами песенного ритма народных песен или мелодическими ритмами народных напевов. Наиболее заметно это в отношении хорея; очень многие тексты русских песен, начинающиеся с ударного слога, по метру близки хорею. Например:

Выходили красны девицы  
Из ворот гулять на улицу.

Близок народным метрам и анапест, чаще всего в соединении с ямбом, — пятисложный метр такого типа — — — — —  
или — — — — — «Как за речкою», «Уж ты, степь моя».

Но если схемы песенного ритма (а иногда и мелодического) в народном творчестве стали основой некоторых стихотворных







ни Д. и Дм. Покрасс и В. Лебедева-Кумача «Если завтра война»:

61

Д. и Дм. Покрасс, В. Лебедев-Кумач  
«Если завтра война»

В темпе марша (припев)

Ес-ли зав-тра вой-на, ес-ли

зав-тра в по-ход, будь се-го дня к по-ходу го-тов.

Нетрудно заметить, что здесь в мелодии подчеркнут буквально каждый ударный (и полуударный) слог стиха, но достигнуто это весьма разными способами. Встречаются слова (главным образом в предъиктах), в которых ударный слог по длительности равен неударному и подчеркивается только легкой пульсацией метра. Таковы, например, оба «если» (♪♪). Встречается подчеркивание ударного слога двойными длительностями (♪♪♪), в слове «сегодня». Имеется и четырехкратное и еще большее удлинение ударного слога — «поход», «готов» (♪♪♪♪), а также другие соотношения: «завтра» (♪♪♪) и т. д. Но во всем куплете нет буквально ни одного слова, ударение в котором — его природный «речевой ритм» — не было бы подчеркнуто ритмом или метром мелодии. В запеве песни композитор, затягивая последние слоги женской рифмы, использует синкопы: «нагрянет» (♪♪♪); «встанет» (♪♪♪). Эти синкопы, как легко заметить, не искажают ударений, потому что метрические акценты очень резко подчеркивают здесь ударные слоги (в четко маршевой по метроритму мелодии).

В том же запеве можно наблюдать, что ритмические затягивания подчеркивают в словах и «полуударяемые» (несмежные с ударяемым) слоги — см., например, че-ло-век, ♪.♪♪ (полуударяемый слог — «че», неударяемый — «ло», ударяемый — «век»).

Приведенный пример — почти правило в массовых песнях. Даже при плавности общего мелодического рисунка в них почти сплошь выдержан принцип речитатива: на каждый слог — по одному (редко два) звуку, а ритм каждого слова резко подчеркнут ритмом мелодии (разделы между фразами часто отмечены паузами). Все эти приемы, взятые в целом, обеспечивают яркую «подачу» текста — отчетливость в пении каждого слова, хотя бы вся мелодия и была плавна, округлена. Следует вновь отметить, что усиленное подчеркивание рифм, последних слогов в каждом стихе энергично затянутым звуком, хотя и облег-

чает понимание структуры мелодии, запоминание ее, но достигает это ценою ее явной «рублености».

Сравнивая такой метод «подачи» песенного текста с народным, нетрудно заметить характерные различия. В массовых песнях, прежде всего, чрезвычайно редки распевные фигуры, когда на один слог исполняется несколько звуков, и общая гласная, на которую они фактически поются, сливает эти звуки в один плавно распевный мелодический узор. Приобретая четкую моторность (обычно маршеобразность или вальсообразность), мелодии массовых песен нередко теряют широкую напевность, которая так сильна в народном творчестве.

Далее, народные песни, хотя и заботятся о ясности текста («сказывании» слов), но не «налегают» так энергично для достижения этой цели на метроритм. Очень часто ударный слог подчеркивается в них не метроритмом, а иными средствами, например мелодически ярким интервальным ходом: см. в песне «Эй, ухнем!» (пример № 2) подчеркивание слога «ре» — «берёзу» ходом чистой квинты. Наконец, в народных песнях весьма нередки случаи, когда второстепенные по значению слова получают «неверные» ударения, противоречащие речевым: «шётет», «прóйди», «во полé» и т. п.; порою, словно играя ударениями, народная песня сопоставляет рядом то же слово, акцентируя его по-разному: «зелёный» — и рядом «зёлёный», «молодцá» и «мблодца», даже «молóдца». Поскольку, однако, главные логические ударения подчеркнуты в народной песне весьма отчетливо, такая игра ударениями не затемняет смысла — слова выделяются вполне отчетливо.

Более подчиненное положение метроритма, несвязанность с моторными жанрами ведет к тому, что напевность старых народных песен (в особенности — лирических) в целом выше, чем современных. Как уже указывалось (в разделе о метроритме), можно предположить, что более древние народные песни были менее распевными и что они были распеты позднее — с расцветом лирической протяжной песни. Так, можно предположить, что из двух вариантов «Песни о татарском полоне» (см. примеры № 137 и № 162) из того же сборника Н. Римского-Корсакова более древним, «первоначальным» по своему метроритму был, вероятно, первый вариант (№ 137); иначе говоря, распевность второго варианта — явление, видимо, более позднее\*:

\* Это подтверждается и тем, что в двух вариантах той же песни, записанных в разных местностях, при всем их разнообразии явственно сохраняется тот же четкий метроритм, что и в первом из приведенных вариантов (пример № 137).



Русская народная песня  
«Как за речкою, да за Дарьёю»

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

В народных песнях нельзя, наконец, найти систематических акцентов на пропущенных ударениях (полуударных слогах), которые, как мы указывали, часто встречаются в двудольных стихотворных метрах — ямбе и хорее. Причем местоположение их прихотливо меняется в каждой строфе стихотворения. При чтении стихотворения это создает разнообразие ритмов, то есть является положительным качеством. Когда же стихотворение кладут на музыку, делают песенным текстом, то качество это становится отрицательным, ведет порой к явному «разнобою» музыки и текста. Иллюстрацией может быть песня «За морями, за горами» М. Ковалея и А. Жарова (см. выше № 59). Две первые строфы ее текста дают такие пропуски ударений (слоги с пропущенными ударениями взяты в квадратные скобки):

1. [За] моря́ми, [за] го́рами,  
В да́льней [сто]ронé,  
Тру́бы пёсню [за]игра́ли,  
Пёсню [о] войнэ.
2. Видно, бра́тцы, сно́ва б́иться,  
[Как] в два́дцатый го́д.  
[На] сове́тски[е] грани́цы  
[Ге]не́ра́л иде́т.

Таким образом, в строфах этих пропуски ударений приходятся на разные места соответствующих стихов. При пении таких строф на одну и ту же мелодию неизбежно возникают несуразности: если важный акцент в мелодии в каком-нибудь куплете вдруг попадет на такое «пустое место» (пропущенное ударение), получается более или менее заметная бессмыслица.

Так, в данном случае мелодический акцент в первом куплете нелепо подчеркивает предлог «о» («Песня о войне»); во втором куплете ошибки такой уже нет: «Генерал идет».

Аналогичные ошибки можно найти и в запеве широко известной песни «Москва майская» Д. и Дм. Покрасс и В. Лебедева-Кумача:

Д. и Дм. Покрасс, В. Лебедев-Кумач  
«Москва-майская»

Темп марша

1. Ут - ро кра - сит неж - ным све - том сте - ны древ - не - го Крем -  
5. Го - лу - бой рас - свет гла - дит - ся в ти - ши - ну Мос - квы ре -  
ля, про - сы - па - ет - ся е - рас - све - том вся со - вет - ска - я зем -  
ки, и по - ют но - чны - е пти - цы - па - ро - воз - ны - е гуд -  
ля. Хо - ло - док бе - жит за  
ки. Бьют ча - сы крем - лев - ской  
во - рот, шум на у - ли - цах силь -  
баш - ни, гас - нут звез - ды, та - ет  
ней. С доб - рым ут - ром ми - лый  
тень, до сви - да - нья день вче -  
го - род, серд - це Ро - ди - ны мо - ей!  
раш - ний, здра - вствуй но - вый свет - лый день!

В песне этой только в пятом куплете (подписанном под нотами) ударный слог совпадает с кульминацией мелодии (в ее четвертом и двенадцатом тактах). В остальных строфах эта кульминация приходится на неударяемый слог («древнебо», «на улицах», «лозунги», «мостовой»), а в четвертой строфе — даже на предлог «и» («освежает и бодрит»).



В припеве таких несовпадений нет, это явно сглаживает впечатление от очевидных просчетов в запеве.

Рассмотренные ошибки — ритмические «разнобои» (неуместные акценты на неударяемых слогах или вспомогательных частях речи) встречаются в песнях довольно часто. Большого значения такие ошибки, конечно, не имеют, но пренебрегать ими (на том основании, что «вопреки им» песни все же завоевывают успех) никак не следует. Из-за подобных мелких ошибок текст песни может частично остаться непочттым и неподкрепленным мелодией, порой даже может быть извращенным. Все это снижает силу воздействия песни и, несомненно, может сократить срок ее «жизни» — бытования в массах.

### III. НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЕГО ПЕРСПЕКТИВЫ В СССР

#### ДОСТИЖЕНИЯ И ЗАВЕТЫ НАРОДНОГО ПЕСЕННОГО ИСКУССТВА

О судьбах фольклора и его нынешнем положении. Уяснив, хотя бы на простейших примерах, основы мелодики — средства выразительности мелодии, ее общее строение, основы народного многоголосия (в русской, украинской песне, массовой песне советских композиторов), уяснив взаимоотношение слова и мелоса в куплетной песне, — следует поставить и некоторые общие проблемы народного творчества. Проблемы эти следующие: ценность народно-песенного искусства, его традиций, значение их в песенном искусстве наших дней и в будущем. Общих суждений на этот счет высказывалось немало, и тем не менее решенными данные вопросы нельзя считать и поныне.

Как известно, многие музыкальные деятели буржуазного мира и теперь оспаривают, казалось бы, очевидное всем позитивное значение народно-песенного искусства в художественном развитии их стран. В лучшем случае они соглашаются признать роль народного творчества в прошлом — в качестве первого толчка, стимулировавшего развитие профессионального музыкального искусства, но считают, что в настоящее время весь фольклор стал давно изжившим себя примитивом и имеет лишь музейную ценность. Нет недостатка и в огульном отрицании творчества народных масс во все времена. «Народ никогда не творит!» — демонстративно заявлял французский композитор и педагог Венсан д'Энди в своем курсе музыкальной композиции (неоднократно переиздававшемся учебном пособии для композиторов). И даже музыканты-этнографы, которые лучше других должны были бы знать неисчерпаемое богатство музыкального искусства народов всего мира, по существу не смогли, не сумели опровергнуть скепсис буржуазных



музыкантов. Основой пренебрежительного отношения к фольклору было и есть упорное отождествление его с примитивом. Чисто внешние критерии подхода к народной мелодии, выработанные фольклористами (по объему мелодии, по числу ее звуков, ритмическим схемам и т. п.), несомненно, поддерживали и питали мнения скептиков о примитивизме фольклора. Игнорирование фольклористами эстетических критериев, то есть оценки художественного достоинства образцов народной музыки, могло повести только к ошибочным выводам. Все народное творчество оказалось при таком подходе примитивным не только по сравнению с любым крупным по масштабам произведением, но и по сравнению с песнями композиторов-профессионалов, неизменно превосходящими народные и по числу звуков, и по объему мелодии, и по другим подобным «объективным показателям».

Фольклористы — собиратели народных песен оказались, таким образом, неспособными обосновать факт, давно уже известный передовым композиторам и музыкальным деятелям: то что народные мелодии при внешней простоте способны быть глубоко содержательными, обладать высокой художественной ценностью, неизмеримо превосходить в этом отношении «равновеликие» им и даже гораздо более «богатые» (по внешним признакам) напевы многих композиторов-профессионалов.

В СССР народное творчество, впервые в истории музыкального искусства окруженное всеобщим вниманием и уважением, оказалось в небывалых ранее условиях и буквально начало новую жизнь. Постепенно выявилось много важных проблем народного творчества; проблемы эти поныне нельзя считать разрешенными. Более того, неясной осталась даже такая центральная проблема, как перспективы народного искусства, народной музыки в СССР — ее вероятные судьбы и значение в будущем.

Как уже отмечалось во введении, стремительно быстрое и пышное развитие русской профессиональной музыкальной культуры в XIX веке было глубоко основано на творческом использовании народной песни. Передовые композиторы, начиная с М. Глинки, прекрасно поняли роль народной песни и неоднократно говорили о ней с самым глубоким восхищением и уважением; наиболее известны афористическое изречение Глинки: «Создаем музыку не мы, создает народ, мы только записываем ее и аранжируем» — и слова Римского-Корсакова (уже приводившиеся нами выше) о том, что каждая народная песня была для него «целой программой». В отличие от ряда народов Европы, у которых народная музыка почти угасла столетия тому назад, русская и украинская народная песня почти повсеместно продолжали цвести; в XIX и даже в начале XX столетия исследователи сумели обнаружить в ней достижения, ранее не

только не освоенные большинством композиторов, но и вовсе не известные им: своеобразное, оригинальное многоголосие.

В то же время, невзирая на эти успехи и достижения русской народной музыки, общий процесс упадка фольклора коснулся и ее. Указанная Марксом враждебность капиталистического строя подлинному искусству сказалась прежде всего на крестьянской песне. К концу XIX и началу XX века относится много свидетельств и рассказов о том, как капиталистическая фабрика калечила человеческие отношения, заставляла замолкнуть деревенские песни. Наиболее отчетливо процесс этот был обрисован Горьким в повести «Хозяин». С потрясающей силой раскрыл писатель, как «жестокая и безжалостная работа города» заставляла замолкнуть деревенские песни; как певцы, вчерашние крестьяне, уже отравленные ядом капиталистической фабрики, сами «брызгают на песню» циничными возгласами, как их «полевая песня», не дозвучав, вытесняется похабными припевками улицы, как «бурно кипит грязь, сочная, жирная, липкая и в ней варятся человечьи души, стонут, почти рыдают».

Мрачная картина, нарисованная Горьким, может служить превосходной иллюстрацией и к приведенным выше пророческим словам Маркса, и к прямому свидетельству Ленина, что «город давал деревне при капитализме то, что ее развращало политически, экономически, нравственно, физически и т. п.»\*.

Повесть Горького свидетельствует, что известная деградация народного творчества не миновала и дореволюционной России\*\*; разумеется, процесс этот был весьма неравномерным в разных местностях (в зависимости от близости их к промышленным центрам, развития «отхожих промыслов», путей сообщения и т. п.).

Наблюдая этот процесс упадка крестьянского песенного искусства, фольклористы склонны были считать его неизбежным. В 1911 году, то есть незадолго до революции, А. Листопадов (впоследствии один из крупнейших собирателей русских народных песен) уныло писал, дословно повторяя еще более ранние рассуждения Г. Лароша: «Утрата народом своих старинных напевов — это явление естественное... Обесцвечивание этого (народного. — Л. К.) быта есть необходимая жертва, приносимая цивилизации. Каждый новый успех наш на поприще культуры материальной или духовной будет сопровождать»

\* В. И. Ленин. Соч., т. 33, стр. 426.

\*\* Вряд ли надо подчеркивать, что Горький обрисовал в этой повести только одну сторону городской жизни — ту мешанскую стихию, которой капиталистический строй оглушал и отравлял рабочих. О песнях протеста, революционных, родившихся в рабочей среде, писатель рассказывал в других повестях.



ся новой утратой для нашего песенного богатства, новым вторжением заимствований из музыки буржуазной и иностранной»\*.

Только на фоне такого всеобщего «стихийного» упадка и вытеснения народного искусства можно оценить как следует беспрецедентный поворот в этом процессе, оборванном впервые в истории революцией. Только Октябрь оказался способным противостоять этому упадку фольклора и, более того, стать отчетливой гранью, после которой начавшееся уже потускнение и угасание народного искусства впервые в истории сменилось противоположным процессом.

В данной книге нет необходимости подробно рассказывать о громадных достижениях наших на этом пути — пути возрождения народного творчества. Они общеизвестны, у всех перед глазами, и достаточно просто напомнить о них: небывалый одновременный расцвет ряда музыкальных культур у народов, искусство которых ранее было известно только единичным исследователям-специалистам; постоянная, настойчивая пропаганда народных песен по радио; создание множества музыкальных произведений на народную тематику; реконструкция ряда народных инструментов; организация народных инструментальных ансамблей и оркестров во всех республиках; создание многочисленных народных хоров, в том числе ряда профессиональных, лучшие из которых приобрели уже международную известность, а в своих областях стали центрами возрождающейся хоровой культуры. Далее — целый поток различных изданий народных песен; планомерное изучение народных песен в музыкальных школах и вузах; множество фольклорных экспедиций и выездов, которые позволили найти неизвестные ранее пласты народного музыкального искусства; упорное изучение и обсуждение проблем народности, национального музыкального языка и создание научных монографий, посвященных этим проблемам.

Охватывая взглядом все эти достижения, нельзя забывать, что они начались в эпоху, когда веяние модернизма уже проникло и в русскую музыкальную культуру и сказалось прежде всего на скептическом отношении многих музыкантов к фольклору, уже сделавшему якобы свое дело и ныне явно отмирающему. Приведенное выше мнение А. Листопадова, безнадежное по тону, — о необходимости примириться с «фатальной неизбежностью», — было отнюдь не единичным, но весьма характерным для музыкантов-профессионалов тех лет. Достаточно сказать, например, что когда А. Кастальский, один из немногих композиторов, сохранивших огромное уважение и любовь к му-

\* Из его предисловия к сборнику «Песни донских казаков», 1911, стр. 6—7. (Курсив наш. — Л. К.)

зыкальному фольклору, завершил (в середине двадцатых годов) свою работу «Об особенностях народно-русской музыкальной системы», то даже название это шокировало музыкантов-профессионалов. Скептически настроенные по отношению к фольклору, они считали нелепостью саму идею о том, что в народном «примитиве» может существовать какая-то своя ладо-гармоническая «система».

Многие высказывания музыкантов-профессионалов, в том числе композиторов, о народной музыке, опубликованные во время обсуждения проблем народности музыкального языка в более поздние годы (тридцатые и даже послевоенные, совсем недавние), свидетельствуют, что все еще нет достаточного понимания народного творчества, существует много недоразумений, невыясненных вопросов и даже пережитков модернистического пренебрежения к нему (стимулируемого на Западе игнорированием его композиторами).

В силу этого одной из важнейших задач продолжает оставаться всестороннее исследование музыкального фольклора, его роли в строительстве советской музыкальной культуры, выявление недостатков в его изучении и пропаганде. Недостатки эти весьма значительны и нередко ведут к запутыванию и даже извращению поставленных задач.

В числе препятствий, мешающих или затрудняющих поныне пропаганду народного творчества, в первую очередь надо назвать неумение выделить в народной музыке самое ценное. Первая задача при пропаганде народного творчества — это отбор в нем самых высокохудожественных образцов: тех, над которыми, по верному замечанию Серова, время бессильно, которые мы теперь называем *народно-песенной классикой*.

Мы видели выше, что два варианта той же мелодии, отличающиеся друг от друга всего тремя—четырьмя звуками, могут быть совсем несоизмеримы по своей художественной ценности (напомним, например, варианты напева «Вниз по матушке по Волге» Прача и Калининкова или мелодию «Высота» до и после ее отшлифовки Римским-Корсаковым). Надо учесть еще, что неярких вариантов всегда больше, чем ярких. Потому-то, например, в десятках вариантов популярной в свое время народной песни можно порой найти всего один—два лучших, подлинно художественных. Все это первостепенные по важности факты; значение их станет ясным, если просмотреть современные сборники народных песен, статьи и даже учебные пособия по музыкальному фольклору: авторы и составители либо вовсе не осознали важности отбора подлинной народно-песенной классики, либо не сумели осуществить его, перемешивая яркие песни с самыми средними и даже бесцветными.

«Изучение» народных песен и поныне сводится фольклористами на три четверти к разговорам о их текстах, о судьбах отдельных жанров; когда же речь заходит о музыке песен, вновь



появляются старые, знакомые описания звукорядов, ритмов, рассматриваемых изолированно и в таком разрезе, от которого совершенно невозможно перейти к эстетической оценке мелодии или поставить конкретно проблему синтеза слова и мелоса в песне. Поскольку, однако, ныне осознана потребность в эстетических оценках произведений народного искусства, они даются по возможности в самой нейтральной форме. Обоснование подобных оценок сводится либо к указанию на «общепризнанность» мелодии, ее популярность, либо к туманной ссылке, что в ней «обобщены типические интонации».

Результаты такого подхода к народной музыке (по существу лишь завуалированно-формалистического) сказываются в самых разных областях. И в том, что поныне не издаются подлинные антологии народных песен, то есть собрания лучших, высокохудожественных народных мелодий — народно-песенной классики. И в том, что курсы музыкального фольклора в музыкальных школах ведутся часто скучно, не достигают цели — не воспитывают у слушателей вкус, любовь к народному музыкальному искусству и умение ориентироваться в нем. И в том также, что по радио пропагандируются слабые образцы народного искусства (а порой и псевдонародные, мещанские переработки его); подчас и в ненародном, манерном исполнении, которое дискредитирует народную музыку, создает о ней неверное представление.

Не приходится и говорить, что такие методы ознакомления с музыкальным фольклором не могут пробудить интереса композиторов к народной музыке, к самостоятельному отбору жемчужин народного музыкального гения и углублению мелодий, дошедших до нас нередко в искаженном виде, к исправлению их и «докристаллизации», образцы которой, как мы видели, дали русские композиторы-классики.

С неумением эстетически оценивать произведения народно-музыкального искусства, отобрать в нем подлинную, неувядающую народно-песенную классику связаны два других важных недостатка в использовании этого ценнейшего наследия. Первый из них — *музейный подход к фольклору*: нежелание по достоинству использовать это «старое, но грозное оружие»; второй недостаток — *неумение оценить в народной музыке ее реалистическую направленность*.

Музейного подхода к народному творчеству мы уже касались, отмечая публикацию в сборниках бледных вариантов, записанных от случайных, часто маломузыкальных исполнителей. Если бы Римский-Корсаков, Балакирев, Чайковский не производили строгого эстетико-стилистического отбора в своих сборниках (первых попытках подлинной антологии народных песен), их историческое значение было бы неизмеримо меньшим. Некоторые новейшие академические собрания русских народных песен оказываются почти непригодными для практи-

ческих целей и в целом скорее способны разочаровать в художественной ценности народных песен, чем заинтересовать, увлечь ими.

При музейном подходе к народной песне остается неосознанным и тот факт, на который мы указывали выше: что тексты ряда народных песен, нередко замечательных по мелодиям, вследствие разных причин (частично социального характера) никак не раскрывают эти мелодии, не соответствуют им. Факт этот ясно говорит, что все такие песни заслуживают новых текстов — в той же мере, что и приводившиеся выше песни, «развернутые» композиторами-классиками. Разумеется, такие новые тексты должны быть сделаны подлинными поэтами, чуткими к народному мелосу, умеющими вдохновляться им.

Только тогда эти песни, поневоле «недосказанные» нашими предками, впервые прорвутся скрытыми в них силами ранее сдерживаемых порывов воли и чувств, нашедших свое выражение только в музыке.

До сих пор, в значительной мере из-за близоруких воззрений теоретиков, остается неосознанным тот факт, что мелодия песни, при всей своей специфической конкретности, — исключительно обобщенный образ, менее подверженный действию времени, чем слова, и заслуживающий многократного, «многоликого» раскрытия ее в поэтических образах. Несправедливо и обидно, что устаревание текстов влечет за собой исчезновение песни из быта. Образно выражаясь, отяжелевшие от времени «одежды текста» увлекают мелодию на дно, в пучину забвения. А ведь из-за этого забываются не только чудеснейшие по музыке народные песни, но и созданные всего несколько десятилетий назад лучшие советские массовые песни, тексты которых были слабее мелоса, не могли раскрыть его или потеряли свою актуальность (напомню, например, об исчезновении из быта песен А. Давиденко: с новыми текстами они смело могли бы завоевать новую жизнь, популярность).

Известно, что многие теоретики, фактически занимающие музейно-охранительные позиции, считают перемены текстов недопустимыми. Нетрудно показать несостоятельность такой установки. Представители этой точки зрения вынуждены делать вид, что им не известны многочисленные случаи перемены текстов в старых народных песнях, вынуждены закрывать глаза на то, что этим же «предосудительным делом» занимались (и с каким успехом!) русские композиторы-классики, и особенно русские революционеры\*. Они вынуждены умалчивать, что

\* Не мешает также напомнить, что о переменах текстов песен сочувственно говорил и М. Горький (например, в своем выступлении на Первом съезде советских писателей).



добрая половина популярных современных массовых песен была создана сначала советскими композиторами, а на их музыку уже потом писали слова поэты. Путь такой, как понятно каждому, целиком оправдывает и замены текста, если они хорошо соответствуют музыке и способны вновь вызвать песню из небытия.

А сколько сейчас ходит в массовом быту песен, тексты которых создались недавно и «подогнаны» под старые мелодии (к сожалению, часто невысокого художественного качества)!

Нельзя игнорировать все эти общеизвестные факты; жизнь сама тысячекратно свидетельствует о том, что мелодия с новым, актуальным текстом может возродиться и завоевать популярность. А раз так, — следовало бы только позаботиться, чтобы новые тексты не создавались кое-как, халтурно и безответственно, чтобы их писали поэты, понимающие законы синтеза искусств и считающие для себя честью создание новых текстов к прекрасным мелодиям, с которыми они вновь ожили бы в сознании народа, завоевали популярность, способствовали бы живому ощущению красоты народной музыки.

\*

Народное искусство — это, в сущности, процесс непрерывного творчества; демонстрация его в строго зафиксированной форме (как на концертах) — также образец музейного подхода к нему.

Живой, правдивый показ народных песен, исполнявшихся всегда полумимовизиционно, требует такого же исполнительства и ныне. Мертвыми методами нельзя насаждать живое дело. Народная песня, чтобы зажить новой полной жизнью, требует живых методов ее пропаганды.

**Реализм народной песни; пережитки мещанской песни.** Хотя ценность реалистического искусства очевидна ныне всем, реализм народной песни, как это ни странно, остается неизученным и неочтенным; эту сторону народно-песенного наследия все еще приходится раскрывать, комментировать. Общим, *важнейшим свидетельством реалистичности народной песни является то, что именно в ней были зафиксированы и прочно закреплены национальные черты психического склада каждой народности — созданы их «творческие портреты».* Своеобразие народной музыки любой национальности кажется всем нам таким естественным, «само собой разумеющимся», что мы и не задумываемся над значительностью этого факта — важнейшего свидетельства глубокой реалистичности народной песни. Развиваясь вместе с народом, ее создающим, она запечатлела психический склад народа в своем мелосе, его быт — в своих текстах.

С этим общим признаком реалистичности народного искус-

ства связаны и частные проявления его реализма: в разнообразном и многокрасочном народном творчестве нельзя найти фальши чувств\*, мещанской фальсификации, о которой мы выше уже говорили. Характерной чертой народного творчества всегда является искренность, подлинность (то есть реальность) запечатленных в нем чувств, идей, порывов.

Сопоставляя песни разных народов, можно без особенного труда заметить их глубокие различия, обусловленные разными историческими условиями жизни народов, своеобразием национальных черт их психики; но общей чертой напевов, созданных трудящимися массами разных народов, неизменно является правдивость выражения.

Природная реалистичность народных песен, народного мелоса всегда составляла одну из ценнейших его особенностей; в наши дни эта особенность народного крестьянского песенного искусства не только не утратила своей актуальности, но, наоборот, повысила ее.

Если в области профессионального искусства крупных форм и чисто инструментальных жанров наибольшую опасность реализму представляет холодное шукачество, неумная погоня за все более новыми, небывалыми приемами, болезненная изломанность и другие проявления модернизма, то в области массовых жанров (прежде всего — песни) опасность надвигается с другой стороны. Опасность эта в последние годы неоднократно отмечалась, назвать ее поэтому нетрудно. *Пошлость, стихия не желающего умирать воинствующего мещанства* — вот этот враг, вероятно, самый опасный в песенном творчестве и в массовом музыкальном быту.

Об этой опасности уже многократно сигнализировали, в особенности в последние годы. В 1952 году один из лучших наших песенников, И. Дунаевский, писал (в журнале «Советская музыка», № 5): «Наши песни, посвященные большим темам, как правило, страдают риторичностью, напыщенностью, условной парадностью». Четыре года назад (17 сентября 1958 года) Г. Свиридов писал в «Правде» (в статье под характерным заголовком — «Искоренять пошлость в музыке») о «тлетворном влиянии мещанства, пошлости», «о чертах развязности, унылой меланхоличности, многозначительном шепотке», — то есть, как и Дунаевский, — о фальсификации чувств, опошлении высоких тем ремесленниками от искусства. С тревогой указывал он, что «по стране выпущено в оборот разлитое море граммофонной пошлости», что пластинки с «образцовой» пошлостью «распространены миллионными тиражами» и, следова-

\* Именно так, как известно, понимал реализм П. Чайковский.



тельно, портят вкус многих десятков миллионов слушателей. В кинокомедиях, по словам того же автора, «господствуют сомнительные музыкальные изделия, проникнутые слезливой надрывностью или развязностью». «Пришла пора, — резюмировал Г. Свиридов, — как говорил Маяковский, взять швабру и вымести из нашего искусства гнилые изделия «всесоюзного мага» — халтурщика». Поэт В. Костылев с гневом писал о «сплошной позе и самолюбовании», о «псевдонародных интонациях», «мещанских настроениях», «шарманочном интонационном однообразии», «штампах и ремесленничестве», «кочующих из песни в песню», о «влиянии песенных интонаций капиталистического запада» (в статье, опубликованной «Литературной газетой» 16 октября 1958 года).

И, наконец, совсем недавно (в 1961 г.) в отчетном докладе на II пленуме правления Союза композиторов РСФСР с еще большей тревогой заявил об этом Д. Шостакович. «В целом, — сказал он, — наша песня дала явный крен в сторону псевдолирики, дешевой сентиментальности, слезливой меланхолии...» «В лирической и эстрадной песне последних лет преобладают песни слащавые, обильно использующие убогие средства сентиментального салонного романса...» «Целый ряд так называемых «молодежных» песен написан в джазовой манере, причем они перепевают западные образцы с их мелодическим убожеством, навязчивостью ритма и пошлостью общего тона». С гневом говорил докладчик о случаях опошления композиторами-песенниками больших тем: «Зачастую уныло-надрывные интонации в стиле мещанской лирики вступают в вопиющее противоречие с текстом»\*.

Приведенные высказывания (перечень которых нетрудно увеличить) свидетельствуют о возросшей требовательности, непримиримости наших виднейших композиторов ко всем проявлениям пошлости, фальши в песенном искусстве и вместе с тем подтверждают высказанный нами выше тезис: мещанская фальсификация чувств, опошление художественных тем — несомненно, главная опасность в нашем песенном искусстве. В силу этого она должна быть рассмотрена возможно более обстоятельно, равно как и выявлены пути и методы борьбы с нею.

Не следует недооценивать трудности борьбы с проявлениями дурного, неразвитого вкуса. Фактически число людей с неразвитым художественным вкусом все еще весьма значительно. Если мы ликвидировали уже общую неграмотность, то к ликвидации художественной неграмотности во всесоюзном масштабе мы только приступаем. Трудность состоит в том, что

\* Цитируется по стенограмме доклада.

если безграмотные люди сознают свою безграмотность, то люди с примитивным, дурным художественным вкусом, почти как правило, не сознают этого, часто даже противодействуют попыткам воспитать их вкус. Критику чувствительных, приторных и манерных по мелосу и тексту песенок они воспринимают как нападки на «человеческое чувство», «преследование лирики, чуть ли не как проповедь аскетизма. Над музыкальной классикой смеются, как над скучной музыкой «для специалистов», а если и стесняются вслух говорить это, то попросту выключают радио, когда передается «серьезная музыка». Некоторые из них и народные песни, не стесняясь, называют «сплошной архаикой», никак не догадываясь, что любимые ими лирические песенки новейшего изготовления — это часто буквальные перепевы действительно старинных сентиментальных песенок и романсов\*. В свое время, в прошлом столетии, появление их имело положительное значение, но «ренессанс» таких песенок в наши дни — явление отнюдь не прогрессивное\*\*.

Борьба за развитие художественного вкуса трудна и тем, что ее нужно проводить порознь для каждого искусства. Высокое развитие поэтического вкуса никак не является залогом развития вкуса музыкального, и наоборот. Талантливые, тонкие поэты остаются часто с самыми примитивными музыкальными вкусами, а известные композиторы спокойно «кладут на музыку» самую антихудожественную стряпню ремесленников-«текстовиков».

Показательно, что относительно недавно С. Михалков\*\*\* даже печатно ополчился на музыковеда, посмевшего раскритиковать ряд томных и манерных песенок за их музыку. Показателен и тот единственный «довод», который был при этом высказан поэтом: известность в широком смысле слова, заявил он, приходит лишь к истинно художественным произведениям, а сама мысль, что массовый слушатель может ошибиться, — порочна. Но, исходя из этого утверждения, следует признать высокохудожественными все халтурные схематизированные песенки, вплоть до «Кирпичиков», которые быстро завоевывали «успех»,

\* Об этом также упоминал Д. Шостакович в цитированном выше докладе: «Порой нам преподносят, — говорил он, — под видом новой русской музыки пассивные перепевы далеко не лучших образцов старой бытовой песни».

\*\* Разумеется, и у лиц с неразвитым художественным вкусом нет единства во взглядах на музыку разного типа. В зависимости от развития слуха, давних привычек существует много категорий слушателей с самыми противоречивыми вкусами и потребностями.

\*\*\* См. его статью в «Комсомольской правде» от 28/IV 1959 г.



повсюду пелись, «страшно нравились», а потом живо забывались\*. Вновь надо напомнить, что с весьма близкими по типу томными и манерными напевами вели ожесточенную войну наши композиторы-классики, борясь за реализм, и мы в данном случае лишь пытаемся следовать их заветам. Нетрудно понять, что тезис, будто бы массовый слушатель не может ошибаться в своих симпатиях (высказываемый уже не раз), является, по сути, категорическим отказом от самой идеи воспитания художественного вкуса. Ибо воспитание художественного, в частности музыкального вкуса — это не только развитие способности понимать всякую истинно художественную музыку, но и разбираться в фальши псевдореалистической музыки. Умение ценить искреннее, подлинное выражение в музыке человеческих чувств, порывов неотделимо от умения распознавать фальшь, подделку под искусство. Это две неразрывные стороны одного и того же подхода. *Почти всегда художественное воспитание является и художественным перевоспитанием* (за исключением, быть может, художественного воспитания детей).

Перевоспитание своего вкуса, умение понять, что нравившаяся ранее песня фальшива по словам, убога и схематизирована по мелосу, кажется, нелегкая задача. В области музыки она еще более трудна, чем в области поэзии: одними лекциями здесь мало можно помочь. Развитие поэтического вкуса, понимание подлинной поэзии, воспитание любви к ней, умение отличать ее от ремесленной подделки, романтику подлинную от мнимой — все это в пределах возможности общей школы и вполне достижимо в ней при правильной постановке курса литературы. Развитие музыкального вкуса, ныне достигаемое (в основном) только в музыкальной школе, могло бы быть получено также в стенах средней школы при введении (в течение всех классов) планомерного и умело поставленного курса музыкального воспитания. Несомненно к тому же, что все виды художественного развития должны развивать вкус не только «пассивно», но и «активно»; иначе говоря — не только воспитывая на прекрасных образцах поэзии, музыки, приучая любить, ценить все подлинно прекрасное, но и разъясняя на конкретных примерах фальсификацию в искусстве, приучая различать всякий «нажим», всякое злоупотребление эффектами, отличать подделку от подлинного чувства и в самом произведении, и в его исполнении.

Превосходный пример здесь дает работа с актерами К. Станиславского — неутомимого борца за правду и реализм в области актерской игры. С первых шагов обучения студийца он помогал ему отличать правду от фальши, наигрыша в игре ак-

тера (чужой и собственной) и продолжал эту борьбу «за правду» с «законченными», казалось бы, мастерами, имеющими мировое имя. Станиславский прекрасно понимал, что никакой опыт и долголетняя школа не могут предохранить от срывов вкуса, от наигрыша, от замены подлинного чувства испытанным «приемом» — штампом. К сожалению, многие композиторы и поэты не осознают важности этого завета Станиславского: не осознают, что ни талант, ни опыт, ни имя никак не гарантируют их от срывов в области художественного вкуса.

Мы уже указывали, что русские композиторы-классики своим примером дали нам образцы последовательной, напряженной борьбы за требовательный вкус, борьбы с малейшими отзвуками псевдонародности. К сказанному следует добавить, что им тоже приходилось уже на пороге зрелости перевоспитывать свой вкус. В юности и Мусоргский был увлечен томной манерностью салонного музицирования. И в том, что талант Мусоргского, композитора-реалиста, неутомимого борца за «музыкальную правду», быстро расцвел, несомненно, громадная заслуга принадлежит Балакиреву и Стасову, которые помогли ему осознать дефекты своего вкуса, радикально перевоспитать его.

Надо ли доказывать, что и сейчас, в борьбе за подлинно реалистическое искусство, атакуемое ныне с разных сторон (и весьма ожесточенно), надо бороться с пережитками пошлости, мещанства, дурного вкуса и воинствующей художественной малограмотностью еще более последовательно и непримиримо.

Развитой художественный вкус — это ключ, открывающий двери в область прекрасного; ключ этот должен быть добыт во что бы то ни стало, ибо без него бесполезна вся пропаганда художественной музыки.

В воспитании музыкального вкуса народно-песенная классика может сыграть крупнейшую роль. Значение этой классики не в отдельных приемах, привычных интонациях, попевках, как пытаются уверить подчас фольклористы и теоретики\*. Главная

\* К сожалению, именно на этот бесплодный путь становятся теоретики и критики, которые «почвенность», «народность» произведений какого-либо композитора обосновывают единственно использованием в его произведениях разных фольклорных приемов (ладов, «интонационного словаря», попевок, приемов напевов. Забывается при этом, что такие приемы можно найти и у модернистов, принципиально чуждых народному искусству, и просто у бездарных авторов, которым приемы эти никак не помогут. Если бы значение народной песни исчерпывалось «знакомостью», привычностью ее оборотов, попевок, приемов, ценность ее оказалась бы под большим вопросом. Каждый композитор, добившийся того, что песня его, не использовавшая ни одного фольклорного приема, все же проникла в массы, с гордостью указал бы на этот факт и «доказал» этим, что может с успехом обойтись без фольклора.

\* «Есть читатель — и читатель», — указывала недавно В. Инбер, справедливо отказываясь ориентироваться на вкусы отсталых слоев читателей, с неразвитым художественным вкусом.



ценность лучших образцов народно-песенного искусства — это, разумеется, их огромная эстетическая содержательность, «духовная значительность». Необыкновенно богатый (и далеко еще не освоенный) мир чувств, порывов, наблюдений, размышлений накоплен в лучших образцах народных песен; в них, повторяем, дан как бы художественный портрет народа, итог долгих веков его истории, его культуры.

Применительно к тем песням, которые послужили основой данной работы, можно сказать, что в них запечатлены духовные портреты русского и украинского народов, во многом близкие, во многом и различные, как близка и различна была их история в прошлые века.

При минимальных масштабах народных мелодий они сумели сконденсированно запечатлеть в себе облик народа — благодаря своей предельной сжатости и отшлифованности. Все эти признаки, взятые совместно («духовная значительность», лаконичность и отшлифованность), и определяют неувядающую красоту народных песен. Разговоры об устарелости, «архаике» народного музыкального языка (применительно к народно-песенной классике) несостоятельны\*. Пора осознать, что лучшие напевы, созданные неизвестными крестьянами сто, двести, триста лет назад (а некоторые и значительно ранее), так же прочно противостоят времени, как противостоит ему безрукая статуя женщины, изваянная греческим скульптором почти две с половиной тысячи лет назад; как незаконченный женский бюст, изваянный египтянином еще тысячелетием ранее; как изображение босой женщины с ребенком — картина, написанная итальянским живописцем более четырех веков назад; как сонаты и симфонии, созданные полуглухим немцем полтора столетия назад...

Помимо богатого художественно-идейного содержания, народная песенная классика\*\* ценна и другим: она необычайно развивает и оттачивает музыкальный вкус. Здесь уместно вспомнить слова А. Луначарского, который правильно указывал на путь развития музыкального вкуса масс: «Не от худшего к лучшему, конечно, — писал он, — а от прекраснейшего, но более простого, к тому же прекрасному, но более сложному». И действительно, безупречность музыкального вкуса крестьян и крестьянок, создавших когда-то свои шедевры, служит зало-

\* Тех, кто заявляет, будто темпы, ритмы, интонации народных песен «безнадёжно устарели», «никак не соответствуют стремительным темпам современной жизни», ее ритмам, интонациям, следует спросить: посмеют ли они утверждать, что новые ритмы, лады, созвучия, оркестровые краски Шостаковича и Прокофьева должны и способны, по тем же основаниям, вытеснить из нашего музыкального быта творения классиков прошлого века — Бетховена и Шопена, Римского-Корсакова и Мусоргского, Листа и Чайковского, также «устаревших»?

\*\* Мы всюду повторяем и подчеркиваем, что имеем в виду лишь лучшие произведения народного музыкального гения.

гом того, что подлинное освоение созданных ими ценностей — естественный путь к освоению богатств музыкальной классики. Народная мелодия это, действительно, «прекраснейшее» и в то же время наиболее простое по средствам своего выражения, доступности.

С высокой содержательностью и художественностью народно-песенной классики тесно связано и высокое мастерство народных «песенников» — создателей песни.

## ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ НАРОДНОГО ОПЫТА В СОВРЕМЕННОМ ПЕСЕННОМ ИСКУССТВЕ

**Общие замечания.** Общий принцип народности советского искусства предполагает, в частности, всемерное использование достижений народного творчества во вновь создаваемых произведениях. В рамках данной работы нет необходимости касаться такой необъятной темы, как использование народного музыкального искусства в симфонической, оперной, камерной музыке\*. Но проблему использования народного творческого опыта в массовых песнях затронуть, конечно, необходимо.

Прежде всего надо упомянуть о довольно частом внешнем подражании общему колориту народных песен. Оно сказывается в усиленном (нарочитом) использовании народной лексики — характерных народных слов, оборотов речи, местных выражений, «провинциализмов», как, например: «вышла статья», «лебедь белокрылая», «лебедушка», «знакомое место», «братаны», «ласточка-касаточка», «ратное дело», «парень бравый», «в дальнем куреню», «с поволокою глаза», «порушил нашу силу» и т. п. (не упоминая уже о заезженных штампах, касающихся места действия, описаний наружности и т. д.).

В музыке этому соответствует «музыкальная лексика» — усиленное использование старинных оборотов, интонаций, характерных для народного мелоса или народного многоголосия, как, например: унисонное или октавное окончание хоровой песни, квартные нисходящие заключительные ходы, параллелизмы хоровых голосов, использование натурального минора, характерных ладовых оборотов и целых попевок, взятых из народных песен, и т. п. Как уже указывалось, приемы такие систематизированы А. Д. Кастальским в его работах «Об особенностях народно-русской музыкальной системы» (1923) и «Основы народного многоголосия» (1948).

Пренебрегать такими приемами или отождествлять их с речевой стилизацией, разумеется, нельзя: они, действительно, придают музыке национальный колорит — облегчают ее усвое-

\* Теме этой посвящен целый ряд исследований, начиная с журнальных статей и кончая обширными монографиями.



ние народными массами, создают ощущение чего-то своего, родного, хорошо знакомого. Это уже весьма важные достоинства музыки. Несомненно, что некоторые из этих приемов связаны и с весьма глубокими, коренными чертами народного песнетворчества.

Вместе с тем нельзя забывать, что обычно эти приемы воссоздают только общий национальный колорит музыки. Произведение, насыщенное ими, может в то же время быть ремесленным, бледным, бесцветным. Настойчивые попытки распространять такие произведения (по существу стилизаторские) только дискредитируют идею народности, вызывают неприязнь ко всему связанному с фольклором.

Сопоставляя стилистические основы современных массовых песен и народного песнетворчества (в частности, по образцам, приведенным в предыдущих разделах этой работы), нетрудно заметить, что в лучших песнях, созданных советскими композиторами, успешно, творчески развиты самые коренные принципы народного песнетворчества. Каждая из представительниц советской песенной классики ярка, содержательна, «окристаллизована» и своеобразна по своим очертаниям (имеет «свое лицо»), подобно образцам народно-песенной классики.

Два основных источника питали советскую массовую песню: старая революционная песня (городская) и крестьянский песенный фольклор. В произведениях отдельных авторов оба источника скрещиваются, но часто одна из этих струй явственно преобладает над другой. Так, например, в песнях В. Захарова, А. Новикова (большой части), в «Полюшке» Л. Книппера, некоторых песнях А. Александрова и А. Давиденко преобладают интонации крестьянской песни; у М. Блантера, И. Дунаевского, Д. Покрасса более явственны отзвуки городских песен, порою прямо примыкающих к старым революционным\*.

В своих лучших образцах советская массовая песня стала новой народной песней нашей эпохи. Общеизвестно также, что многие из наших песен уже давно перелетели через рубежи родины, приобрели популярность в других странах: советская массовая песня стала голосом новой, социалистической эпохи в культурной жизни человечества.

Высокое положение обязывает. Именно поэтому ныне надо с удвоенной требовательностью относиться ко вновь создаваемым песням, борясь со всеми проявлениями в них фальши, пошлости. Среди достижений и заветов народно-песенного искусства, на которые можно опереться в этой борьбе, далеко не все еще осознано и используется в полной мере. Помимо недооценки самого важного — реалистичности народно-песен-

ной классики, отсутствия в ней следов дурного вкуса, наигранности, фальсификации чувств, существуют еще два пробела на этом пути. Как мы могли видеть из предыдущих разделов и из обзора принципов народного многоголосия, поныне слабо осознаны и мало используются: 1) методы синтезирования музыки и слова в песне и 2) принципы, методы народного творческого многоголосного пения. Рассмотрим, чем обуславливается это и каковы перспективы в данных двух направлениях.

**Проблема синтетичности песен.** Изучение народных форм синтезирования слова и мелоса нужно, конечно, не для музейного реставрирования их, но для творческого освоения и дальнейшего развития в новых условиях. Не подлежит сомнению, что достижения народного искусства в этой области могут быть далеко превзойдены и в условиях отдельного сочинения музыки и слов песни композитором и поэтом. Единство авторов не обязательно, но обязательно, видимо, условия тесного контакта — совместной работы обоих авторов над песней, обязательно умение их вторгаться в смежную область, хорошо понимать взаимные требования. Первоочередная задача состоит в том, чтобы уточнить формы совместной работы поэта и композитора.

На пути к разрешению этой проблемы стоит препятствие, вероятно, ныне самое главное: убеждение, распространенное среди многих, будто единственно правильным методом создания песни является писание музыки на готовые тексты.

Естественность такого пути очевидна. Все мы очень ярко чувствуем слово, привыкли выражать словами мысли и чувства: поэзия всегда будет вдохновлять и композиторов, и художников других родов искусства — живописцев, скульпторов и т. д. Вместе с тем это не означает, что данный путь является единственно возможным или наилучшим. В равной мере законен и противоположный метод создания песни: сначала музыка, потом текст. К сожалению, такой метод и поныне встречает нарекания, признается неполноценным, ремесленным. «Труд подтекстовщика (так иронически называют поэты авторов, пишущих стихи на готовую музыку. — Л. К.) всегда дедуктивен, то есть направлен на воплощение заранее заданного, в то время как природа истинной песни требует живой непосредственности, поэтического чувства», — вот с каких позиций поэт А. Коваленков\* презрительно третировал написание текста на готовую музыку. Работу эту он понимает крайне упрощенно: «дан точный размер, указано на желательность применения той или иной краски — и уж здесь поэт, приступая к работе, вряд ли вспомнит слова А. Фета: «Не знаю, что я буду петь, но только песня — зреет». «Под-

\* История советской песни наиболее полно прослежена в работах И. Нестьева и А. Сохора.

\* См. его статью «Песня, стих и подтекстовка», в журнале «Советская музыка», № 9, 1956.



текстовки, — утверждает Коваленков, — за малыми исключениями, бесформенны, эклектичны, бедны по словарю». Часто поэты считают их «сниженными стихотворениями», а «подтекстовщиков» — «поэтами третьего и четвертого сорта», сетуют, что исполнение указаний композитора «засушивает фантазию», «лишает свободы» их творчество.

Разобравшись в существе дела, нетрудно понять неосновательность подобных обвинений. Изложенные выше взгляды (весьма распространенные среди литераторов) свидетельствуют, что защитникам их даже не приходит в голову мысль о возможности для поэта *вдохновиться музыкой* песни, подобно тому как композиторы вдохновляются словами поэта. Ведь и они — композиторы — могли бы также назвать свою задачу «технической», «ремесленной»: требуется, мол, создать период, эмоциональный тон которого уже подсказан содержанием слов, число и размер фраз — структурой строфы, а ритм — стихотворным размером.

Таким образом, вся аргументация Коваленкова — это аргументация человека, не чувствующего музыку. Для таких поэтов подтекстовка, действительно, задание внешнее, ремесленное. Но для поэтов музыкальных, живо чувствующих, любящих музыку, это эмоциональнейшее из искусств будет всегда источником поэтического вдохновения, а аргументация, приведенная выше, такой же смешной, как смешным было бы для композиторов заявление, будто создание ими музыки на стихи поэтов — также работа «дедуктивная», «лишающая их свободы творчества», а поэтому «чисто ремесленная».

Практический вывод из всего сказанного только один: поэты-песенники являются теми, кто должен в первую очередь ликвидировать свою музыкальную безграмотность, а главное — нечуткость к музыке.

Из материалов, приведенных в предыдущем разделе, можно осознать разницу между «декламационным» стихотворением и текстом куплетной песни. Уточним, каковы эти различия:

1) Различия эмоциональной окраски отдельных строф, произвольно широкие в художественном чтении, в песне ограничены выразительностью мелодии, ее глубиной.

2) Все средства «инструментовки» стиха (рифмы, аллитерации, ассонансы) теряют в песенных текстах свое самодовлеющее значение: порою скрадываются, порою резко выпячиваются мелодией.

3) Детали ритма стихов, их размер деформируются в пении, вследствие чего в песенных текстах недопустима обычная свобода «полуударений» в стихе, а, с другой стороны, допускаются, порой даже рекомендуются отклонения от правильного размера стиха, в соответствии с акцентами мелодии, числом ее звуков и пр.

4) Строение строфы песенного текста прямо предопределяет-

ся структурой мелодии, соотношением ее частей (и наоборот).

5) Выбор средств поэтического выражения (метафоры, сравнения и т. д.) должен соответствовать стилю мелодии (и наоборот).

Вдумываясь в эти различия, нетрудно понять, что *они прямо предопределяют и необходимый метод работы авторов над песней*. Некоторые из характерных особенностей песенных текстов (например, эмоциональный диапазон отдельных строф, одинаковая структура их) поэт может предусмотреть и не зная музыки, но полностью учесть их все возможно только *при уже известной мелодии*, то есть после ее сочинения.

Отсюда следует неизбежный вывод: *всякое стихотворение, даже высокохудожественное, на которое создается музыка песни, и композитор, и сам автор его, поэт, обязаны рассматривать лишь как предварительный эскиз песенного текста — не более*. Оба автора должны осознать, что они отвечают не только за свою часть работы, но и за всю песню как художественное целое.

Автор текста песни должен ярко воспринимать музыку — уметь учитывать мелодию при переработке исходного наброска в окончательный текст; должен отчетливо осознавать музыкальный подтекст к каждой строфе песни, считаться с ним.

Композитор, со своей стороны, должен понимать опасность пассивного подчинения схеме строфы, ее четкой квадратности, толкающей часто на создание схематизированной мелодии.

В зависимости от логического соотношения отдельных фраз мелодии (когда последняя создана и может быть признана удачной) должны быть пересмотрены (и, если потребуется, переработаны) отдельные строфы текста: их логико-грамматическое построение, их художественные средства (например, метафоры, сравнения и пр.), детали их ритмики.

Даже целые строфы могут быть признаны излишними, если мелодия «не покрывает» их содержание: если строфа по своему эмоциональному тону выходит за пределы, допускаемые мелодией, она должна быть исключена из песенного текста.

Некоторые поэты, вероятно, отнесутся к таким выводам отрицательно, сочтут их покушением на свое вдохновение, свободу творчества и т. п. Разумеется, подобные претензии безосновательны:

Во-первых, следует напомнить, что и в других синтетических искусствах — кино, театре — писатель-драматург и композитор также вынуждены учитывать общий замысел произведения, сокращать свои наброски, переделывать всю свою часть работы для достижения наилучшего общего эффекта.

Во-вторых, поэтам следует напомнить о чисто техническом моменте в их творческой работе; достаточно упомянуть признания Маяковского о его многократных переделках каждого сти-



ха, каждой строфы, часто продиктованных рациональными ображениями\*. В этой связи следует заметить, что весьма жесткие и гораздо менее разнообразные, чем схемы мелодий, канонизированные схемы стихотворений (например, «сонет», «рондо», «терцины» и пр.) не считались до сих пор канонами, сковывающими фантазию поэтов, «иссушающими» их творчество. С другой стороны, общеизвестно, какое множество разнообразнейших поэтических произведений было создано и создается в однотипной схеме четырехстрочного, четырехстопного ямба. Все это доказывает, что жалобы на «сковывание фантазии» заранее данной схемой мелодии, в сущности, безосновательны.

В-третьих, совершенно безосновательно считать «подтекстовку», приспособление стихотворения к музыке, технической работой: она такая же творческая, как и работа поэта «в одиночку». Ибо «подтекстовщик» не должен механически выполнять задания композитора, но должен слышать музыку, вдохновляться ею; перерабатывая стихи в песенный текст, он должен выйти из рамок своего «литературного цеха» — ощутить музыку песни как свою. Только тогда поэт будет не «текстовиком», а одним из создателей песни.

Наконец, в-четвертых, никто не собирается ставить поэзию ниже музыки в песне. Совместная работа обоих авторов песни должна быть построена на товарищеских началах. Поэт — в достаточной мере музыкальный — должен указывать композитору на все дефекты его музыки, добиваться создания мелодии, способной оправдать тему стихотворения, выраженные в нем эмоции и пр.

Скептические высказывания насчет «подтекстовок», их якобы неизбежно низкого качества опровергаются всей историей революционной и советской массовой песни. В советских массовых песнях подтекстовка (точнее, создание слов песни после ее музыки) — широко распространенный, полностью оправдавший себя метод, о чем мы уже упоминали выше. Разумеется, удачные тексты получались лишь тогда, когда поэт умел вдохновиться мелодией, а не подходил к заданию ремесленно.

Следует вновь подчеркнуть, что создание мелодии ранее текста имеет и свои преимущества: однообразные штампы стихотворной строфы, стиха, сила рифмы — все это, несомненно, в какой-то мере является причиной аналогичных схем мелодий, их однообразия, а порой и схематизации.

Совместная и равноправная работа обоих авторов исключает

ет, с другой стороны, и встречающееся еще «самоограничение» роли композитора: созданную им мелодию он считает иногда некой «болванкой», которую поэт, видимо, самостоятельно должен облачить в подходящие «одежды» текста.

Очевидно, что композитор, живее других ощущающий музыкальное содержание созданной им мелодии, может помочь поэту и в уточнении темы песни, «поворота» ее, порой может даже дать эскиз будущего текста песни. Тем более он может — и должен — определить «подачу» мелодии, напевность или стaccатность отдельных ее частей, мотивов, указав, в каких местах мелодия терпит легкие смещения акцентов, где возможно раздробить один звук на два, на три или, наоборот, где даже желательно исполнить несколько звуков на один слог и т. п.

Редкая мелодия не таит в себе таких возможностей, раскрыть которые легче всего, конечно, ее автору. Так, «прокомментировав» свою мелодию, композитор сможет предложить поэту не жесткую схему метrorитмики, но гибкую, насыщенную разнообразными возможностями интерпретации. Это облегчит работу поэта и, возможно, обогатит его стихотворную технику, раскрепостит от привычных узких канонов квадратной строфы, строго периодичных акцентов и пр. Уже сейчас, изучая песенные тексты, созданные на готовые мелодии, можно обнаружить нередко непривычное разнообразие ритмики стиха и строения строф.

Практика песнетворчества дает и хорошие образцы нормальной совместной работы поэта и композитора над песней. «Песню «Если завтра война», — вспоминал один из ее авторов, Дм. Покрасс, — мы писали втроем, совместно обсуждая каждую строчку текста, переделывая и изменяя музыку в поисках лучшего варианта». Крайне характерно, что автор текста этой песни, В. Лебедев-Кумач, — именно тот поэт-песенник, который чуть ли не лучше всех осознал законы построения песенных текстов; не случайно и то, что структура его песенных текстов в ряде случаев до удивительности напоминает тексты народных песен, с их характерным сходством построения отдельных строф, использованием «словесных вариаций», повторов и т. д. Творческое использование им народного опыта в этой области совершенно несомненно.

В истории создания некоторых массовых песен встречаются и другие весьма поучительные примеры. Так, неоднократно бывало, что текст, созданный на одну мелодию, приобретал известность только позднее — уже с новой мелодией. Постепенное улучшение песни при таких «многоступенных» превращениях вполне закономерно: сочиняя слова на готовую мелодию, поэт невольно создавал уже не декламационное стихотворение, а подлинный песенный текст, пригодный для многократного повторения. С новой, яркой мелодией текст этот давал уже более удачную песню. В свою очередь, слабый текст, но привлека-

<sup>1</sup> См. его статью «Как делать стихи».



тельный своей темой, идеей, не раз позволял композитору создать яркую музыку, которая заслуживала в дальнейшем лучших, равноценных ей слов.

Таким образом, *не следует смешивать стимул к творчеству с его результатом*. Поэтический текст может быть стимулом к созданию яркой мелодии, но это не означает, что она лучше всего подходит именно к тому тексту, который стимулировал ее сочинение. Вполне возможно в этом случае, что подлинно яркая песня сможет быть создана лишь с текстом, написанным заново\*.

Поэзия, литература издавна является важным стимулятором художественного творчества, в частности музыкального. Великие стимулирующие возможности музыки многим еще неясны. При общей ликвидации музыкальной неграмотности, повышении восприимчивости к музыке ее вдохновляющая сила необычайно возрастет. Только в этом случае будут преодолены все отрицательные последствия отделения поэзии от музыки, преодолены существующие поныне предрассудки насчет «нормального» создания песни. Только тогда будет полностью освоено и опыт синтезирования слова и музыки, накопленный народом.

**Об использовании народного многоголосия.** В отдельных песнях, созданных советскими композиторами (например, В. Захаровым), можно заметить порой явные черты народного подголосочного многоголосия; в целом же советская массовая песня и поныне чуждается его, как и вообще всякого развитого многоголосия. Уже указывалось (в последнем разделе первой части), что массовые песни создаются чаще всего в расчете на исполнение двухголосное с простым, большей частью терцовым подголоском, слегка «ретуширующим» мелодию. Добрая половина массовых песен, в том числе исключительно удачных, ярких, заслуженно приобретших всенародную популярность, вообще одноголосна, рассчитана на унисонное исполнение. Пение такое, казалось бы, предназначено для исполнения песен массовыми хорами, когда многоголосие затруднено; фактически же оно рассчитано на малоразвитых в музыкальном отношении исполнителей, способных лишь к механическому повторению неизменного «мотива». Разумеется, *положение такое нельзя признать нормальным в стране с богатейшими традициями народного хорового многоголосия*. Тем более, что все принципы русского народного многоголосия оказываются глубоко созвучными основным установкам советской массовой песни.

Действительно, массовое пение — это пение для себя, пение

\* Стихотворение может иметь не только один «музыкальный перевод», как и, наоборот, одна и та же мелодия может иметь целую группу равноправных «конкретизаций» ее в разных текстах. История песен и других вокальных произведений многократно подтверждала верность этого положения.

без дирижера — так же, как и в народных хорах. Естественно, что творческая инициатива участников и их равноправие в хоре приобретают в этих условиях особое значение; творческий стиль многоголосия оказывается оправданным, нужным. Мы не можем мириться с быстрым «выпеванием» замечательных песен, с быстрым прискучиванием. Уже указывалось, что именно творческое участие певцов в исполнении несомненно содействовало долгой жизни народных песен, никогда не надоедавших народу. Надо ли подчеркивать, как важно обеспечить такую долговечность советским массовым песням?

Надо ли вновь указывать, что творческий подход к исполнению прямо соответствует общей установке социалистической культуры, направленной ко всемерному развитию творческих данных человека во всех его начинаниях?

Стремление народа к созданию максимально ярких, лаконичных песенных образов в равной мере созвучно устремлениям советской массовой песни; тексты ее, как известно, предельно сжаты; и народный принцип «из песни слова не выкинешь» в полной мере реализуется именно в предельно кратких современных песнях.

В той же мере созвучной установкам советской песни является глубокая синтетичность народной песни, обрисованная в предыдущих разделах, от которой зависит эффективность воздействия, то есть идейно-воспитательная роль песни.

Исходя из всех этих данных, следует внимательно продумать и проблему творческого варьирования вновь создаваемых массовых песен. В настоящее время поспешные попытки разрешить эту проблему были бы, конечно, преждевременными и принесли бы поэтому один только вред. Можно заметить, что и приписанный к мелодии терцовый подголосок в массовом пении сейчас часто игнорируется — песня поется в унисон, исполнители поют лишь основную мелодию. Гармонический стиль (к которому нечувствительно подводит такой терцовый подголосок), действительно, не имеет перспектив развития в массовом исполнительстве. Но народный, творчески-вариационный стиль имеет такие перспективы, разумеется, при условии существенного повышения музыкального уровня широких народных масс. Правда, советская массовая песня часто по своему характеру не подходит для распевного, вариационного стиля; это, однако, нельзя считать нормой — скорее это недостаток, который в будущем, возможно, будет преодолен. Следует заметить попутно, что коллективная шлифовка массовых песен в ряде случаев может оказаться вполне уместной: она сможет значительно улучшить некоторые из вновь создаваемых песен.

Серьезными доводами, говорящими о желательности использования народного опыта в данной области, следует признать, во-первых, также и то, что творческое варьирование повышает увлеченность исполнителей песней, а значит, и яркость исполне-



ния песни, во-вторых, что при варьировании песни может видоизменяться в зависимости от вкуса, навыков исполнителей, может окрашиваться местным колоритом и, таким образом, находить живой отклик в самых разных аудиториях; наконец, в-третьих, при творческом варьировании может быть достигнута более тесная связь музыки с каждой строфой текста, то есть повышена сила воздействия всех строф.

Пусть эти возможности массового хорового исполнительства еще впереди, — их надо знать и иметь в виду. Большие достижения и перспективы, намеченные в народном искусстве еще в прошлые века, должны быть полностью раскрыты, проведены за жизнь и творчески разработаны.

### ЗНАЧЕНИЕ НЕПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА, ЕГО ПЕРСПЕКТИВЫ

Неясное или искаженное понимание значения народного творчества, о котором выше шла речь, отрицательно сказалось и на отношении к такой важной, актуальной проблеме, как роль постоянного контакта искусства непрофессионального и профессионального. Остается неясным, неразрешенным также вопрос о возможности и необходимости сохранения фольклора (точнее — искусства непрофессионалов) в наши дни и в обществе будущего. А проблема эта, несомненно, одна из самых важных проблем музыкальной культуры нашей эпохи. Подлинное цветение массового музыкального творчества отнюдь не является и не может быть каким-то добавочным украшением музыкальной культуры, ведомой вперед целиком и полностью только профессионалами. Интенсивное музыкальное творчество масс может стать стимулом к изменению ныне существующих отношений между музыкантами-профессионалами и самодеятельными, непрофессиональными авторами. Это и было бы началом подлинно коммунистической культуры в области музыкального искусства, культуры, развивающейся в направлении, прямо предсказанном Марксом и Лениным.

Значительность этой цели, ее далеко идущие перспективы требуют максимальной трезвости в оценке существующего положения и имеющихся препятствий на пути к ее достижению. В равной мере непростительными здесь были бы и недооценка имеющихся достижений, всех сил, действующих в нужном направлении, и, с другой стороны, — переоценка уже достигнутого: легкомысленное сужение задания и еще более легкомысленное, оптимистическое отождествление чаемого с сущим; первых, еще слабых ростков нового — с пышными, яркоцветущими гроздьями культуры, которые всё еще в будущем.

Выше уже было указано на важный, в сущности почти беспрецедентный факт: возрождение народных хоров, сохраняющих

песенно-фольклорное наследие своих районов и областей, более того, возрождающих частично утраченные традиции творчески-вариационного подголосочного хорового пения. Вполне естественно, что хоры эти становятся порой не только центрами национального по языку и творческой манере хорового пения, но и центрами творческой самостоятельности: коллективного и индивидуального создания новых песен, подобно старой народной песне — в среде непрофессионалов. Нельзя замалчивать успехи таких хоров — и украинских, и русских, — создавших немало новых песен; из русских достаточно назвать Омский хор, выдвинувший А. Оленичеву, из украинских — Лугинковский хор Житомирской области. Некоторые из созданных ими песен пользуются заслуженной любовью и известны очень многим.

Нельзя также игнорировать факт быстрого роста числа самодеятельных композиторов, для которых музыкальное творчество не становится основной профессией.

Ни на мгновение не забывая обо всех этих показательных фактах — красноречивых ростках нового, немислимого до Октябрьской революции, надо с полной трезвостью и откровенностью отметить все недостатки, даже внутренние противоречия в этом новом и, безусловно, прогрессивном движении.

Желание представить данный процесс в возможно более выгодном виде, а также крайне упрощенный, примитивный взгляд на сущность художественного творчества повели к усиленному, часто неверному по методам стимулированию «нового фольклора». Хуже того, они содействовали явному стилизаторству: наивным попыткам художественно отобразить тематику и образы наших дней языком и приемами, неразрывно связанными с удаленным на многие века от нас полусказочным эпосом. Это вело к эпигонской стилизации древних жанров; фальшь ее особенно отчетливо сказывалась на многочисленных попытках создавать эпос наших дней языком и образами древних былин в сочиняемых по их образцу «новинах». Непростительной была и теоретическая поддержка такой фальсификации (рядом литературоведов-фольклористов), и шумное одобрение подобных упражнений, их публикация, захваливание авторов, присуждение им наград и т. п.

Вся эта кампания только дискредитировала важную идею; вполне понятен поэтому был успех резко обличительной статьи Н. Леонтьева «Волхование и шаманство»\*, в которой автор, приводя ряд разительных образцов полуграмотного эпигонства разных сказителей и сказительниц (публикуемого и расхваливаемого), верно отметил нелепость попыток «предста-

\* «Новый мир», № 8 за 1953 г.



вить близкую фольклорную весну — на основании бумажных подснежников»\*.

Вред дискредитации и фальсификации народного творчества такими подделками отчетливо сказался на той же статье Н. Леонтьева: приведя убедительные примеры нелепого фольклорного стилизаторства, он пришел в результате к ошибочной концепции — о невозможности и ненужности существования советского фольклора в наши дни. Взгляды его требуют рассмотрения не только потому, что их придерживаются и многие музыканты-профессионалы, но и потому, что среди доводов о неизбежности «отмирания фольклора» имеются и новые, серьезные соображения, исходящие из условий советской художественной культуры.

Мы уже указывали на скептическое отношение к фольклору и его перспективам со стороны ряда музыкальных деятелей капиталистического мира; этот скепсис в значительной мере питался общим затуханием истоков народного творчества в их странах. Воздействие урбанистической культуры — вытеснение городом народного самобытного искусства — там, как известно, процесс, зашедший весьма далеко.

Наши скептики (в том числе и Н. Леонтьев), отрицающие возможность нового расцвета фольклора, выдвинули и новые аргументы в пользу своего мнения. Серьезнейший из них — это указание на созданные в СССР новые, небывало благоприятные условия профессионализации народных талантов. У нас, действительно, каждый творчески одаренный человек имеет полную возможность стать профессионалом — музыкантом, поэтом и т. д. Вне профессионализации, указывают скептики, у нас остаются только малодаровитые люди; это в корне отличается от дореволюционных условий, когда народным талантам некуда было податься, и они в итоге питали своими дарованиями фольклор.

\* Вот два исключительно показательных образца подобного стилизаторства (из числа приведенных в статье Н. Леонтьева):

Описание жизни Героя Социалистического Труда Дегтярева:

«Непосредственные же начальники  
Его часто компенсируют,  
Компенсируют и премируют.  
Живет он в своем домике,  
В комфортабельной обстановочке...».

Картина современного боя:

«Наехал проклятый Сладков-генерал,  
Сам чудище да престрашное:  
Голова большущая, как пивной котел,  
Ножища, будто дубины стоялые,  
Ручища, будто больша хоботы,  
А глазища, будто у тигра лютого...».

Другим серьезным доводом является указание, что в эпоху радио и звукового кино пришел конец вековой замкнутости окраин, «глухих углов», которая якобы только и позволяла расцветать самобытному местному искусству.

Далее, в стране всеобщей грамотности становится анахронизмом такой, казалось бы, характерный признак фольклора, как устность творчества, коллективность шлифовки его.

И, наконец, само появление массовой «серятины», явного эпигонства в форме «нового фольклора» также как будто доказывало «методом от противного» нелепость попыток возродить фольклор в нашу эпоху.

Музыканты, правда, не выступали с аналогичными критическими статьями, но нет нужды скрывать, что охарактеризованные выше взгляды имеют среди них немало сторонников и что к самодеятельным композиторам часто сохраняется скептическое отношение. «Песни народные создаются ныне не бухгалтерами, а профессиональными композиторами!» — безапелляционно и нравоучительно заявил совсем недавно с трибуны один из видных музыкальных деятелей, и эта точка зрения, безусловно, вполне разделяется очень многими музыкантами-профессионалами.

Каждый из этих доводов требует внимательного рассмотрения.

Доводу о свободной профессионализации в Советском Союзе всех художественно-одаренных лиц (принципиально, конечно, бесспорному) можно противопоставить следующее:

Прежде всего, жизнь уже показала, что новых песен, создаваемых советскими композиторами-профессионалами, нам явно не хватает\*. Уже это обстоятельство заставляет подумать о желательности использования творчества непрофессионалов. В пользу последнего говорит и другое соображение: начала нового быта, новой социалистической культуры возникают в самых разнообразных условиях, во всех уголках нашей страны, очень часто вне поля зрения профессионалов, замкнутых в относительно узком кругу. Уловить, художественно оформить эти ростки нового в нашей жизни — необычайно трудная задача и в то же время предельно актуальная. Именно поэтому привлечение к песенному творчеству широких масс любителей было бы ныне особенно важным: оно позволило бы художественно оформить, запечатлеть жизненный опыт многих тысяч активных строителей коммунизма. Нетрудно понять, какое значение это имело бы для успешного развития всей советской музыки. Создаваемая высококвалифицированными специалистами, она не может пол-

\* Разумеется, речь идет о художественно-ярких песнях: общее количество издаваемых песен достаточно велико.



ноценно развиваться, используя в качестве «фольклорной основы» одни лишь старинные народные песни, хотя неиспользованных фольклорных богатств имеется еще, действительно, много.

Нельзя согласиться и с тем, чтобы профессиональная музыка развивалась в дальнейшем уже совсем «автономно», своими путями. Опыт истории (в особенности нынешнего века) показывает, как много опасностей таит в себе такой «автономный» путь и как обкрадывает сам себя композитор, игнорируя массы, их запросы, их творчество. Неразвитый художественный вкус слушательских масс дает таким композиторам видимость оправдания, но этот единственный довод их будет, надо надеяться, опрокинут, отвергнут жизнью по мере массового развития музыкального воспитания. И правильный выход только один: тысячи нитей должны связывать творчество будущих композиторов с искусством народных масс, с новыми песнями, возникающими во всех концах страны.

Думается, что активное творчество масс не только желательно, но и возможно уже в ближайшем будущем. И несомненно, что музыкальная школа не сможет вместить всех, способных к музыкальному творчеству. Всесторонность развития людей социалистического общества, развертывание всех творческих задатков (часто весьма разнообразных), наряду с необходимостью относительно узкой специализации, уже теперь приводит к тому (это сохранится, конечно, и в будущем), что люди с несомненными музыкально-творческими задатками будут специализироваться в иных областях, более привлекающих их, отдавая музыкальному искусству только досуги, не рискуя или не желая стать на путь композитора-профессионала. Среди множества самодеятельных музыкантов есть, несомненно, немало творчески одаренных, которые не пытаются развить эти творческие устремления только из искреннего убеждения, что эффективное развитие их — даже для самого «невзыскательного» песенного жанра — возможно только в рамках музыкальной школы (вплоть до консерватории), то есть при прохождении в течение многих лет целого ряда дисциплин и практических занятий, опять-таки при полной специализации.

Необходимо разъяснить неверность такой бесперспективной альтернативы. Опыт народного творчества доказывает, во всяком случае, что песенные мелодии, прекрасные настолько, что талантливые композиторы считали их недостижимыми шедеврами, способными украсить симфонии, оперы, создавались «музыкально-неграмотными» певцами и певицами.

В ответ на этот довод музыканты-профессионалы заявляют обычно, что лучшие народные мелодии — итог «шлифовки» их рядом поколений, или же утверждают, что безвестные авторы — это потенциально талантливые композиторы, которые, если бы получили музыкальное образование, были бы способны

создавать прекрасные произведения крупного масштаба. Нетрудно понять, что оба эти довода ничего не опровергают, так как, чтобы поколения певцов (также сплошь музыкально неграмотных) могли «шлифовать» и доводить до совершенства мелодии, а доведя, — передавать их из поколения в поколение устно, не ухудшая, необходим такой же композиторский талант: вместо одного создателя напева требуется уже много таких талантов; второй же довод — что неведомый создатель мелодии был потенциальным крупным композитором — ничего по существу не опровергает, так как песню свою он создал ведь, так и не получив никакого музыкального образования!

Не мешает вспомнить также историю музыки последних веков: она многократно напоминает нам, что создатели лучших революционных песен во главе с авторами знаменитых революционных гимнов (конца XVIII века — «Марсельезы» и конца XIX века — «Интернационала») были музыкантами, не получившими специального композиторского образования и не прославившими себя в других жанрах.

Сказанное заставляет полагать, что более вероятна другая гипотеза: музыкально-творческая одаренность бывает строго «избирательной». Чуткостью к мелосу, мелодической изобретательностью могут обладать люди со слабыми способностями в области гармонии, оркестровки (а следовательно, даже неспособные стать композиторами-профессионалами), точно так же как исключительную чуткость к гармонии и оркестровому колориту часто проявляют композиторы, нечувствительные к мелосу, неспособные создавать яркие мелодии (история музыки прошлого и нашего веков дает достаточно примеров этого рода).

Так или иначе, но, несомненно, и ныне и в будущем за бортом музыкального профессионализма останутся (по разным причинам) многочисленные люди, способные создавать прекрасные песенные мелодии, но либо не желающие быть композиторами-профессионалами, либо не имеющие возможности пройти, одолеть весь трудоемкий, многолетний курс дисциплин и практических занятий, обязательных для композитора.

Путь к созданию песен не должен на этих основаниях закрыться для них; наоборот, мы должны им всемерно помогать, как помогаем всей исполнительской самодеятельности.

Рассмотрим теперь другой довод: об унификации вкусов и местных особенностей фольклора в наши дни, об устарелости устного, интуитивного творчества (всецело господствовавшего в народе) в эпоху всеобщей грамотности, широкого распространения радио и звукового кино.

Довод этот, понятно, в значительной мере правилен; игнорировать новые условия никак не приходится (в частности, разительные примеры эпигонства, стилизации, приведенные Леонтьевым, были как раз порождены нелепыми попытками отмахнуться от этих условий и в середине XX века возродить



практику древних неграмотных рапсодов\*). Ликвидация былой замкнутости художественного быта любых, в прошлом самых глухих «медвежьих углов», достигнутая благодаря радио и звуковому кино, знакомство с произведениями композиторов разных национальностей, эпох, разного стиля и художественной ценности, действительно, ставит народное (точнее — массовое-самодеятельное) творчество в совершенно новые условия. Консервативное «цеплянье» за местные традиции, сочинение новых песен по образцу старого фольклора своего района, старыми методами, несомненно, обречено, бесперспективно. И темпы современной художественной жизни также никак не позволяют ждать шлифовки новых произведений рядом поколений. Однако устарелость старого метода никак не означает бесплодности, бесперспективности самого творчества местных любителей-непрофессионалов. Она означает только, что ныне, в эпоху радио, кино, телевидения и грампластинок, творчество это должно основываться на определенном уровне знаний и опираться на воспитанный музыкальный слух масс, которые научатся различаться в том, высокохудожественная или бледная, схематичная пошлая песня звучит из репродуктора, сумеют полюбить тонкое, искреннее исполнение и с отвращением реагировать на всяческую фальшь, манерность, ходульный пафос и т. п.

Близкое уже музыкальное воспитание во всех классах общеобразовательной школы будет, надо полагать (при правильности своих методов), достаточным для приобретения такой «музыкальной сознательности». Разумеется, и само сочинение песен должно в будущем покоиться на ином основании. Здесь вполне уместна аналогия с уже происшедшими сдвигами в сельскохозяйственной деятельности. Вместо земледелия по дедовским традициям, «по старинке», наша колхозная деревня перешла к новым методам, основанным на достижениях передовой науки и техники. И ныне всюду, во всех областях деятельности выдвинут правильный принцип: чтобы каждое, даже самое простое дело было сделано по-научному. Этот принцип относится и к художественной деятельности, в частности к сочинению песен; он означает, что сочинительство «по старинке» (безразлично — индивидуальное или коллективное) в современных условиях является очевидным анахронизмом\*\*.

\* Дело доходило до того, что учителя, всю жизнь проработавшие в школе, став в позу древних слагателей песен и былин, начинали сочинять их «устно», как бы позабыв о собственном педагогическом опыте и грамотности (см. ту же статью Н. Леонтьева).

\*\* Следует, однако, отметить, что коллективность творчества, не являясь обязательной чертой самодеятельного искусства, сохранит, несомненно, и в будущем свое значение в подлинно коллективных жанрах и видах искусства: в самодеятельном хоровом пении, в групповом танце (когда будут, наконец, созданы танцы подлинно творческие, исходящие из музыки) и, разумеется, в театральном искусстве.

Остается рассмотреть тот довод, который позволил Н. Леонтьеву назвать свою статью «Волхвование и шаманство»: его указание, что усиленная пропаганда «нового фольклора» подняла на щит даже беспомощное эпигонство, грубейшие подделки под народное творчество, нелепые перелицовки старого эпоса на новый лад. По существу мы уже ответили на этот довод. Было бы самой печальной ошибкой считать, что верные идеи и устремления дискредитируются из-за нелепых результатов, к которым приводят шаблонные, негодные методы работы, в данном случае — методы «внедрения в быт» массового «творчества». Дискредитированными оказываются только самые методы, чего так и не поняли отрицатели нового фольклора. Можно хотя бы вновь напомнить об интенсивности, массовости попыток творчества, о первых — пусть еще редких и относительно небольших — успехах в создании новых песен непрофессионалами.

Наиболее трезвые и требовательные к себе певцы и певицы, создатели новых песен, словно чувствуя устарелость своих методов, хорошо понимают, что стоят лишь в самом начале пути. Внешние песни их, утверждают они, — «это только припевки. Большие песни будут потом — большие песни. Дайте срок!». Как подлинные мастера-художники, они считают, что лучшая их песня — «та, которую они еще не сочинили».

Трудно отрицать закономерную связь между затуханием народного творчества в ряде капиталистических стран, потерей интереса к нему со стороны композиторов и явлениями распада и оскудения в их собственном профессиональном искусстве. Река, самая могучая, всегда питается множеством безыменных родников, ручейков; если бы эти родники и ручейки иссякли, она недолго бы продолжала свой гордый бег.

Все это заставляет с особой настойчивостью обсуждать поставленную проблему — проблему систематической помощи массовому творчеству непрофессионалов-любителей в новых условиях середины XX века. Разумеется, на этом пути следует проявлять максимальную чуткость, избегать любых шаблонов, насаждения стереотипных, хотя бы и новых форм работы. Пробуждение массового музыкального творчества — процесс такой же органический, как и цветение растений: их надо терпеливо поливать, а у нас до сих пор часто предпочитали тормозить цветочные почки и бутоны. Нечего и удивляться, что такие вымученные «цветы» были часто чахлыми и увядали, не успев распуститься!

Нахождение новых, правильных методов работы с самодеятельными авторами, систематическая помощь им может привести, несомненно, в будущем к созданию новых высокохудожественных песен, которые с полнотой и чуткостью, быть может, недоступной для профессионалов-композиторов, отразят новые веяния жизни. Поток новых народных песен станет могучей си-



лой, с которой вынуждены будут считаться композиторы любого масштаба, которая будет питать и в какой-то мере *даже направлять* профессиональную музыку всех жанров.

Так осуществится принцип постоянного взаимодействия музыки профессионалов и непрофессионалов в коммунистическом обществе.

#### УСЛОВИЯ ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ НАД ПЕСНЕИ КОЛЛЕКТИВОВ И ОТДЕЛЬНЫХ ЛЮБИТЕЛЕЙ

Выше было указано, что творческая работа музыкантов-непрофессионалов ведется и одиночками, и в коллективах, в основном в хорах народной песни.

Каковы же перспективы этой работы? Каковы условия ее плодотворности и характерные опасности, препятствия, мешающие ее правильному и плодотворному развитию?

В наилучших условиях, конечно, находятся хоры народной песни. Правда, в некоторых из них, и малых и крупных, весьма сильны музейные тенденции: стремление к показам старинных песен в кристаллизованно-неподвижных, застывших формах. При этом песня, часто прекрасная сама по себе, предстает по внешности в том же виде, в каком ее раньше певал народ. Подголоски вьются вполне по-народному; сохранен даже «белый звук» у певиц, одеты они в старинные костюмы, стоят в хоре по-народному — не по голосам (как в академическом хоре), и даже не видно дирижера на эстраде — поют «сами». А на деле все партии разучены хормейстерами и точно фиксированы по указаниям художественного руководителя, и он сам стоит тут же за кулисами. Никакой творческой импровизационности у певцов нет и в помине, и поют они не для себя, а для слушателей и зрителей, переодеваясь в специально заказанные пышные старинные костюмы, которых вне выступлений никогда не носят. Все «понарошку»!

Это и есть музейная имитация народного хора. Для слушателей показы таких хоров могут, конечно, представлять большой познавательный интерес, развивать их вкус, знакомить с лучшими произведениями народно-песенной классики\*. Однако основная особенность и ценность народного пения, так чудесно описанного Е. Линевой\*\*, импровизационно-творческого пения

\* В наши дни, когда некоторые композиторы заявляют, опираясь на успех своих песен, о якобы полной устарелости «крестьянского песенного языка», сознательно игнорируют его, — роль таких хоров и ответственность, падающая на них, особенно велики.

\*\* См. ее «Великорусские песни в народной гармонизации», выпуск I, 1904 (предисловие).

для себя и по всему этому небывало проникновенного, в таких показах начисто утрачивается.

Причины утраты творческой импровизационности, этой важнейшей особенности народного исполнительства, весьма разнообразны. Местами старая импровизационная традиция (предполагающая особую, высокую культуру певцов) прервалась, забыта, утеряна. Заучивая песни по нотам, исполнители привыкают к точной фиксации каждого голоса; в том же направлении действует и гомофонный стиль хоровых обработок, несовместимый с творчески-вариационным стилем исполнения. Часто точно фиксированный стиль утверждают и насаждают дирижеры, привыкшие не к «анархической» самостоятельности хористов и хористок, но к беспрекословному выполнению своих указаний. Сами они считают непререкаемой догмой каждый голос, написанный автором, хотя бы это и было элементарное движение параллельными терциями. К тому же ведут и попытки пополнить местный репертуар популярными песнями либо по нотам, либо по памяти, с радио: все эти песни обработаны со строго фиксированными партиями, не изменяющимися от куплета к куплету. И, наконец, как уже говорилось, сам характер выступлений народных хоров — для эстрады, большое количество повторений той же программы мало способствуют импровизационности, наоборот, предопределяют строгую фиксированность каждой партии, точно повторяемой большое количество раз.

Вся совокупность вышеуказанных причин действует разрушающе на традиции импровизационного творческого исполнительства; сохранить такие традиции в этих условиях, действительно, трудно. И тот факт, что хотя бы в некоторых народных хорах творчески-варьируемое исполнительство все же существует, глубоко отраден и важен\*. Ибо, как мы уже указывали выше, от творческого варьирования подголосков один только шаг до творчества самой мелодии, песни: вариационная манера исполнения растормаживает творческие способности певцов, замороженные при исполнении фиксированных партий. Глубоко показательно поэтому, что ряд народных хоров, русских и украинских, стали центрами, в которых возникают новые песни. Другое дело, что творимые в народных хорах песни создаются пока «по старинке» и что в этом кроется большая опасность для успешности данного начинания.

Оценивая перспективы творчества в народных хорах и изучая уже созданные в них песни, можно прийти к следующим выводам. В активе этих песен, во-первых, — живое сохранение

\* Руководители лучших народных хоров (например, Омского, Волжского) хорошо сознают значение творческого исполнительства (свободно вариационного). К сожалению, в ряде случаев именно такие профессиональные народные хоры «академизируются». И одно из первых печальных последствий — ликвидация импровизационного пения их участников.



национального колорита, который, как известно, в значительной мере утрачен во многих песнях наших композиторов. Второе преимущество их — отсутствие «нажима» на те или иные приемы, отсутствие схематизированности напевов. Это уже сохранение одной из стержневых, стилистических основ народного песнетворчества, его реалистичности. И наконец, третья — песни эти вполне пригодны для многоголосного, творчески-вариационного исполнения.

Так же четко следует осознать и недостатки песен, создаваемых в народных хорах. Думается, что важнейший из них — известная однотонность, недостаточная художественная яркость. Песням этим не хватает значительного музыкального содержания, порождающего оригинальность, своеобразие облика каждой мелодии. Причины этого недостатка разнообразны. Во-первых, отрицательно сказывается, видимо, относительно узкий круг местного мелоса, питающего народные хоры. Ими не освоена общенациональная народно-песенная классика, такая разнообразная по своим музыкальным образам и такая высокая по художественному уровню. Это ведет к снижению требовательности в отношении новых песен; горячий прием их аудиторией, благодарной хору за народный колорит и новую тематику, также отнюдь не подстегивает требовательности хоров.

Еще более очевидна художественная неполноценность текстов песен (за редкими исключениями).

В неумении отличать подлинную поэзию от ее суррогатов более всего повинна, видимо, средняя школа, в которой должны были бы закладываться основы понимания поэзии, любви к ней. Эпигонское подражание внешним приемам древнего былинного эпоса (заслуженно высмеянное Н. Леонтьевым) — по существу, только наиболее наглядный вид фальсификаторства, основанного на непонимании самой сущности поэзии. Менее наглядным и поэтому более опасным является подражание самым заметным, внешним признакам стихотворений последних веков; авторы песенных текстов часто сочиняют их по самым упрощенным «способам». Основное отличие поэзии от прозы они видят лишь в том, что поэзия пользуется четкими размерами, делениями на стихи, эмоциональными восклицаниями, а главное — рифмами. С помощью этих приемов перелагают в рифмованные строфы (обычно хорейские) наборы лозунгов, газетную информацию. (Самое печальное при этом, что авторы таких произведений могут ссылаться на аналогичные произведения «текстовиков»-профессионалов, к тому же положенные на музыку и изданные.)

Однако важнейшим препятствием на пути создания высокохудожественных песен надо признать, безусловно, то, что методы сочинения мелодий их остаются интуитивными, как в давно прошедшие времена. Если в отношении поэзии школа дает все же кое-какие сведения, расширяет кругозор изучением поэтов-

классиков, то в сочинении и шлифовке музыки песен, мелодий всецело господствует древний интуитивный метод. По существу, здесь действуют совершенно «вслепую», основываясь лишь на приобретенном песенном опыте, как указывалось, большей частью узком\*.

При публикации таких песен-эскизов часто приходится прибегать к помощи профессионалов, «дорабатывающих» и «обрабатывающих» эти эскизы мелодий. Не приходится сомневаться, что подобное творчество «на помочах», извинительное, а иногда и полезное на первых порах (для стимулирования творческих опытов), в принципе неприемлемо. Ибо, во-первых, при «доработке» песен не может быть гарантии, что профессионал заметит и оценит те зерна норого, которые содержатся в эскизах мелодий, полученных им от любителей, сумеет правильно развить их, а не заглушит стандартными схемами, приемами. Во-вторых, сознание неполноценности своих песен-«полуфабрикатов», постоянное, а порой и неумелое вторжение чужих рук в их творения, может травмировать создателей, отбить у них всякую охоту к сочинению песен. Такая «доработка» профессионалами не имеет, конечно, ничего общего с равноправной коллективной работой хора над общей песней. Вывод отсюда один: все авторы песен, безусловно, должны сами «шлифовать» свои мелодии, сочинять для них подголоски, отрабатывать тексты (конечно, в тесном контакте с авторами текстов).

Разумеется, для такого умения необходима сознательность в работе, известный комплекс навыков, сведений, возможно большая отточенность, развитость музыкального слуха и вкуса. В отношении объема сведений по мелодике для начала, вероятно, достаточен тот минимум, который дан в этой книге (разумеется, при методически облегченном изложении); для освоения его, в свою очередь, необходимо знание музыкальной грамоты, умение играть на каком-нибудь инструменте, сольфеджировать.

Народные хоры (в частности, творческие бригады в них), таким образом, никак не должны ориентироваться на воскрешение традиций древних «песенных артелей». (Как уже указывалось, в дальнейшем они будут так же глубоко отличаться от них, как передовые колхозы отличаются от древнерусских крестьянских общин.)

Каждый участник народного хора не только должен ликвидировать свою музыкальную неграмотность, научиться петь с листа, — он должен овладеть мастерством народного творческого голосоведения, уметь разбираться в достоинствах любой

\* Описание такого метода сочинения песен можно найти в недавно опубликованной, живо и тепло написанной брошюре М. Молдавина «Льонарки складають пісні» («Льноводы создают песни») — о творческих опытах житомирских льноводов (Київ, 1959).



песни, выбирать самые яркие варианты ее, понимать стиль, развить свой музыкальный вкус, уметь отличать все подлинное в музыке от фальшивого — подделки под чувство, схематизации.

Задачи эти хотя и покажутся, вероятно, трудными, далекими, фактически вполне осуществимы при правильном понимании цели и хорошей постановке музыкального воспитания.

Утверждение, что каждому, желающему сознательно работать над песней, необходимо изучить мелодику, соотношение мелодии и текста, легко может быть понято превратно, извращено. Его при желании можно истолковать как призыв к «рациональному творчеству», расчетливому комбинированию разных приемов, интервальных ходов, ритмов, интонаций и т. п. Именно поэтому надо точно разъяснить: одно знание приемов, использованных в лучших мелодиях прошлого, ни в какой мере не может помочь сочинению новых мелодий; наоборот, оно легко может притушить творческое начало, засушить фантазию, подменить живой процесс сочинения холодным, надуманным комбинаторством. Изучить мелодику — это отнюдь не значит запомнить выразительное значение всех ее элементов, схем, интонаций и т. п. Все (возможно более детальные и многочисленные) анализы мелодий — это прежде всего внимательнейшее вслушивание в каждую деталь мелодии; оно должно постепенно, систематически развивать мелодический слух и вкус, обострять восприимчивость к музыке. В свою очередь, обостренное, ярко эмоциональное восприятие музыки содействует творчеству, стимулирует его. Музыкальное творчество немислимо без обостренной чуткости к музыке, яркого восприятия ее; между творчеством и восприятием всегда существует тесная взаимосвязь. С другой стороны, внимательная и неутомимая «шлифовка» собственных мелодий, то есть творческая работа, — одно из лучших средств развития восприимчивости к мелосу, развития своего вкуса.

Таким образом, систематическое и правильное освоение мелодики во всех случаях плодотворно: если музыкально-творческой фантазии обучающегося будет недостаточно для создания подлинно прекрасных напевов, итогом работы окажется, во всяком случае, тонко развитый мелодический слух, музыкальный вкус, восприимчивость к музыке, то есть приобретение заветных «ключей» к овладению всеми богатствами музыкального наследия\*. Импровизационно-творческое исполнение народной песни, а также тесная связь музыки и текста в ней воспитывали у певцов именно такое глубоко эмоциональное восприятие музыки; об этом неоднократно писали и фольклористы, и писате-

\* Более подробно и систематично я писал об этой проблеме в статье «О восприятии музыки» в журнале «Советская музыка», № 6 за 1956 г., а также в брошюре «Музыка как искусство», М., 1960.

ли — вспомним хотя бы знаменитую картину соревнования певцов у И. Тургенева или путевые зарисовки Е. Липовой.

Одного знания средств выразительности мелодии недостаточно. Создание подлинно художественного музыкального образа — это творческий акт, когда все навыки действуют подсознательно, внимание же целиком направлено на целостное и полное выражение «музыкальной мысли», когда автор забывает о всех своих упражнениях и знаниях.

Теория музыки поныне в совершенно недостаточной степени направлена на развитие восприимчивости слуха к выразительности элементов музыки и целых музыкальных образов. Видимо, отчасти поэтому можно порой встретить музыкантов, которые превосходно слышат музыку, но слабо реагируют на нее; они легко споют с листа любую мелодию, запомнят ее, сопоставят с другими и т. п., но в то же время останутся почти равнодушными к выразительности мелодии, к ее переделкам.

Обострить восприимчивость к мелосу можно, конечно, только глубоко «погружаясь» в каждую анализируемую мелодию, вслушиваясь в каждый звук ее, оценивая последствия замены этого звука другим, и т. п. Это, понятно, длительный процесс тренировки слуха. Вполне очевидно в то же время, что работа такая по силам творческому активу музыкальной самодеятельности: как участникам «творческих бригад» в народных хорах, так и участникам музыкально-самодеятельных коллективов, наконец, — отдельным любителям.

Последние, в отличие от участников народных хоров, стоят перед дополнительными затруднениями в своей творческой работе. Произведения их очень часто свидетельствуют, что авторы не ориентируются на народную песню и находятся во власти современных инструментальных танцевальных жанров, хотя бы мелодии их и предназначались для пения, были написаны на определенные тексты. Кроме того, напевы их нередко схематизированы по своему мелосу. Таким образом, отдельным авторам-любителям, в отличие от участников народных хоров, приходится чаще обращать внимание на преодоление схематизма своих мелодий, их инструментального характера, на необходимость овладения песенностью и органичностью подлинно народных мелодий.

В заключение следует коснуться творческой работы в музыкальных самодеятельных коллективах. В настоящее время, как известно, они проявляют себя почти полностью в рамках исполнительства. Усилия руководителей музыкальных и хоровых кружков направлены в одну сторону: научить участников петь и играть все более и более сложные пьесы, хоры. Проблема систематического развития творческих задатков участников музыкальной самодеятельности поныне остается вне поля зрения почти всех ее руководителей.

Разумеется, в области музыкального искусства исполнитель-



ство играет огромную роль, требует неусыпного внимания, непрерывных, настойчивых усилий. Проводить аналогии с литературными кружками, в которых самостоятельные попытки творчества занимают почетное место, было бы неправомерным. И все же надо признать неправильным такой односторонний уклон музыкальной самодеятельности, тем более учитывая наши перспективы.

Ближайшая задача — организация в самодеятельных коллективах «творческих бригад», растормаживание творческих навыков их участников. Попытки сочинять песни, танцевальные мелодии встречаются, как известно, не так уж редко. В большинстве случаев им не придают серьезного значения, они не завершаются созданием законченных песен, пьес, и авторы их, естественно, теряют интерес к самостоятельному творчеству.

В задачу руководителя входит всячески стимулировать такие творческие опыты, помогать авторам доводить их до конца; постоянно разъяснять, что на первом этапе работы следует считать большим достижением сочинение мелодии, хотя бы и невысокого качества. Только таким образом возможно создать и укрепить привычку к музыкально-творческим опытам; привычка же такая — необходимый и важный шаг на пути к созданию самостоятельных произведений.

В настоящее время, после недавнего опубликования интереснейших писем Н. Римского-Корсакова своему сыну, идею эту можно подтвердить и авторитетом великого русского композитора и педагога. С радостью узнав, что сын его (игравший на виолончели) решил заниматься сочинительством, Н. Римский-Корсаков прежде всего порекомендовал ему растормозить свои творческие навыки. «Могу посоветовать тебе, — писал он сыну, — следующее: когда ты гуляешь и голова свободна... пробуй сочинять напевы, простейшие мелодии; пусть они будут напоминать что угодно, — это все равно, пусть они будут эстетическим достоинством равняться всемирно известному «Чижику», это тоже все равно. Пусть это будут короткие фразы или песенки, но только чтобы они были ясно ритмичны. *Надо понемногу приучить голову к такому, хотя бы элементарному и несамостоятельному творчеству*»\* (подчеркнуто нами. — Л. К.).

Наряду с созданием и укреплением такой привычки к сочинению мелодий руководитель музыкальной самодеятельности должен начать (разумеется, весьма осторожно) изучение средств выразительности мелоса, его структуры, осваивая мелос лучших народных и советских массовых песен и тем самым воспитывая музыкальное восприятие, вкус участников самодеятельности.

\* Из письма сыну Андрею от 6/XI 1902 г. — Журнал «Советская музыка», № 6 за 1958 г.

Помимо организации творческих групп, руководители музыкальной самодеятельности должны обеспечить повседневную помощь ее участникам, систематические занятия с ними, консультирование, непрерывное стимулирование творческой инициативы, а в дальнейшем — организацию творческих соревнований (например, написание песни на один и тот же текст). В их возможностях, наконец, увенчание первого, всегда так окрыляющего успеха исполнением новой песни всем коллективом и ее дальнейшее совершенствование; если песня такая будет хорошо принята слушателями, роль ее в творческом развитии автора может оказаться весьма важной.

Резюмируя содержание данного раздела, следует вновь подчеркнуть принципиальную важность подлинного развертывания массового музыкального творчества. Такое капитальное по потенциальному значению начинание не должно, конечно, проводиться упрощенными методами. Дискредитация его примитивным подходом, сниженными требованиями, уже послужившая, как мы видели, основанием скептических выступлений, совершенно недопустима. Успешное развитие этого начинания, зародыши которого уже имеются, способно глубоко затронуть очень многие и важные стороны музыкальной культуры, стать составной частью строительства искусства коммунизма.

Проблемы, возникающие в связи с этой важнейшей темой, требуют, разумеется, для их успешного решения углубленной и разносторонней подготовки, теоретического обсуждения. Настоящая работа — лишь первый этюд, частично посвященный этой теме. Проблемы массового музыкального творчества потребуют, конечно, дальнейших исследований, которые углубят наше понимание разных песенных жанров и их характерных черт и поставят проблему изучения мелоса разных народов СССР: данная книга, как указано, основана почти сплошь на русском и украинском песенном творчестве. Очевидна и необходимость дальнейшего расширения круга сведений, требующихся для композитора-непрофессионала: приобретение навыков по обработке песен для хора, создание к ним аккомпанемента и т. д. Темы эти, однако, выходят за пределы задач данной работы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изложение наше окончено. Напомним кратко основные задачи, разрешению которых мы хотели содействовать данной работой.

Первая задача — познание песни как целого: ее музыки, слов, их общего синтетического объединения, которое, собственно, и есть песня. Последовательное углубление методов изучения песни, критика ошибочных методов, которыми еще поль-



зуются исследователи, — все это может и должно постепенно привести к выявлению содержания мелоса, вероятно, самого массового и лаконичного языка, которым уже тысячелетия пользуется человечество.

Вторая задача вытекает из первой. Изучение песни не может быть чисто рационалистическим процессом: оно является одновременно и процессом развития музыкального вкуса и, наконец, растормаживанием музыкально-творческих задатков. Цель здесь очевидна: воспитание художественного вкуса и таланта людей коммунистического общества — такого, в котором преодолены все мещанские пережитки и максимально развиты творческие возможности человека.

Участие в создании песен, прекрасных и могучих, должно стать доступным самым широким массам людей, всем подлинным любителям песенного искусства, чутким и к поэтическому слову, и к душе песни — ее мелодии.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора . . . . .	3
Введение . . . . .	5
Значение народной песни. Общее понятие о мелодии	

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

#### МЕЛОДИКА

##### 1. ОСНОВНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ МЕЛОДИИ

Лад, его роль . . . . .	17
Вступительные замечания. Об эволюции ладов. О формообразующей роли лада. Октавность, «октавное эхо». О роли лада в эмоциональном тоне мелодии. Роль интервалов в мелодии. Интервалы первого и второго плана. Скрытые интервалы. О вероятной акустико-физиологической основе ладовой настройки слуха.	
Дополнение (критические замечания) . . . . .	44
О важнейшей ошибке в понимании лада.	
Мелодическое движение, его роль . . . . .	48
Основные понятия и закономерности. Мелодическое движение и длительность звуков. Роль лада в мелодическом движении. Мелодический рисунок как целое. Усложнение деталей мелодического движения. О роли мелодического движения в песнях разных эпох.	
Метроритмика мелодии, ее роль . . . . .	66
Основные закономерности. Метр и темп. Метр и ритм. Роль двудольности и трехдольности метра. Метроритмика в моторных жанрах. Основные ритмы. Ритм и мелодическое движение. Метро-	



ритм и лад. Метроритм и ладовая интервалика. Метроритм и расчлененность мелодии, ее структура.

#### Заключительные замечания.

Понятие о песенном ритме. Соотношение песенного ритма и ритма мелодии.

### II. МЕЛОДИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ

#### Принципы построения мелодии . . . . . 87

Вводные замечания. Структурные схемы мелодии, их элементы. Элементарные логические соотношения частей мелодии; понятие о «зерне» мелодии, его развитии. Варьирование. Секвенция. «Ответ». Углубление представлений о структурных элементах мелоса. О целостных структурах мелодии. Схема и форма мелодии.

#### Анализы . . . . . 105

Анализ строения и выразительности мелодий. Сравнительный анализ вариантов. Примеры сравнительных анализов.

#### Живые и инертные силы мелодии. О схематизации ее . . . . . 126

Тезисы. Схемы и мелодические импульсы в отдельных элементах мелодии. В ритме и метре. Схемы и мелодические импульсы в мелодическом движении. Схемы и мелодические импульсы в ладу. Схемы и мелодические импульсы в их взаимодействии. Оголение схем; многослойность М. И. Мелодии схематичные и схематизированные. Схематизация логики изложения. Схематизация эмоционального тона. Общее значение схематизации мелодии, форсирования ее выразительности. Заключительные замечания.

#### Дополнение. Об изучении мелоса (критические замечания) . . . . . 155

### III. МЕЛОДИЯ И ПОДГОЛОСОК

#### Подголосок в массовой песне . . . . . 163

Вступительные замечания. Средства углубления выразительности мелодий подголоском. Мелодическое движение подголоска. Ладовые соотношения. Интервалика в двухголосии. Роль подголоска в структуре мелодии. Анализ образцов двухголосия.

#### Основы народного русского многоголосия . . . . . 178

Общая характеристика. Соотношение голосов русского народного хора. Самобытность народного голосоведения. Народное многоголосие как творческий процесс. Народное многоголосие как особый стиль.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

### ПЕСНЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ

#### I. ОБЩЕЕ СООТНОШЕНИЕ МЕЛОДИИ И ТЕКСТА В ПЕСНЕ . . . . . 201

Вступительные замечания. Положение проблемы. Взаимодополнение мелодии и слова в песне. Параллелизм. «Перекрытие» текста мелодией.

#### Мелодия и текст в повествовательных песнях . . . . . 213

Общий подтекст песни.

#### Судьбы синтезирования слова и мелоса . . . . . 227

В крестьянской песне. В старой революционной песне.

#### Причины художественной неполноценности песен . . . . . 237

О мещанских традициях в песенном искусстве. Неполноценность синтеза в песнях. Заключительные замечания.

### II. СТРОЕНИЕ ПЕСНИ КАК СИНТЕТИЧЕСКОГО ЦЕЛОГО

#### Вступительные замечания . . . . . 243

#### Мелодия и строфа в народной песне, их взаимодействие . . . . . 248

#### Синтетическая форма народной песни . . . . . 261

Общие замечания. Анализ. Принципы синтетической формы. Постепенное приведение к параллелизму. Итоги.

#### О форме современной массовой песни . . . . . 272

Общие замечания. Особенности текстов. Образцы анализов структурного параллелизма. Случай структурного «разнобоя» мелодии и строфы. Ошибки структурного расчленения. Несовпадение культурных традиций. Припев в современной массовой песне. Роль «инструментовки» стиха, рифмы в песне.

#### Метроритмика стиха и ее воздействие на мелос . . . . . 291

### III. НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЕГО ПЕРСПЕКТИВЫ

#### Достижения и заветы народного песенного искусства . . . . . 299

О судьбах фольклора и его нынешнем положении. Реализм народной песни; пережитки мещанской песни.

#### Об использовании народного опыта в современном песенном искусстве . . . . . 313

Общие замечания. Проблема синтетичности песен. Об использовании народного многоголосия.

341



Значение непрофессионального музыкального творчества, его перспективы . . . . .	322
Условия творческой работы над песней коллективов и отдельных любителей . . . . .	330
Заключение . . . . .	337

КУЛАКОВСКИЙ  
ЛЕВ ВЛАДИМИРОВИЧ

ПЕСНЯ, ЕЕ ЯЗЫК, СТРУКТУРА, СУДЬБЫ

Редактор Л. Бергер  
Художник В. Антипов  
Технический редактор М. Корнеева  
Корректоры: М. Хованова и К. Швецова

---

Подп. к печ. 4/XI-62 г. А 10421  
Форм. бумаги 60×92/16 Печ. л. («физич.») 21,5  
Уч.-изд. л. 21,323 Тираж 4345 экз. Изд. № 2694  
Цена 1 р. 07 к. + 20 к. переплет  
Всесоюзное издательство «Советский композитор»,  
Москва, В-35, Софийская набережная, 30.  
Заказ типографии 2093

---

Московская типография издательства «Советский композитор», Москва, Ж-88, 1-й Южнопортовый проезд, 17.

5



1p. 27K.