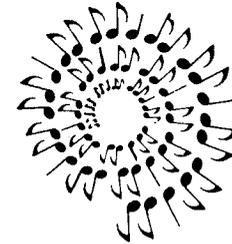


И. Земцовский

ПО СЛЕДАМ ВЕСНЯНКИ

*из фортепианного
концерта
П. Чайковского*



*Историческая
морфология
народной песни*

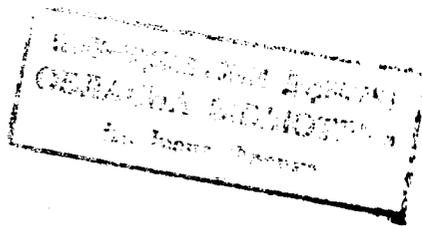
Исследование



ЛЕНИНГРАД · «МУЗЫКА»

1987

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ
ИМ. Н. К. ЧЕРКАСОВА



Земцовский И.

3-51

По следам веснянки из фортепианного концерта П. Чайковского. — Л.: Музыка, 1987. — 128 с., нот.

В книге известного советского ученого исследован обширный круг песен славянских народов, имеющих интонационно-ритмическое и структурное родство с главной темой финала из Первого фортепианного концерта П. Чайковского.

Автор использует новые методы исследования, раскрывает историческую морфологию ритма, опираясь на интонационную теорию Б. В. Асафьева, разрабатывает методологию и теорию системного анализа ритмоформулы и ритмоинтонаций.

Книга содержит уникальные примеры и обширную библиографию.

78.072

3 4905000000-648 38-87
026(01)-87

© Издательство «Музыка», 1987

ПРЕДИСЛОВИЕ

Литература по ритму огромна, в том числе и по музыкальному, и по фольклорному. Обычные сетования на слабую изученность ритма не вполне обоснованны. Количественные показатели в этой области музыкознания весьма внушительны: одна лишь англоязычная литература только за первую половину текущего века насчитывает 490 названий^{1*}. Существуют уже многочисленные теории и школы музыкальной ритмики². Сложился даже своего рода кастовый язык ритмологов, подчас вызывающий затруднения у «непосвященных» читателей. И все же проблема ритма в качественном отношении трудно поддается известным методам. Слишком легко соскользнуть при изучении музыкального ритма в чисто формальные выкладки и внеинтонационную логику музыкально-поэтической речи. Иногда кажется, что ритмологу вообще не нужны музыкальные примеры: со схемами ему нагляднее, проще, а реальная музыка всегда ведет куда-то «не туда», обесценивая столь дорогие сердцу ученого схемы. Незатрудненность выстукивания, сосчитывания и сегментирования ритма, составляя одну из его сильных сторон, в то же самое время вредит при его изучении, так как чревато аналитическим упрощением, когда именно эти его свойства выдвигаются на первый план, за счет других, не менее существенных свойств, делающих невозможным безболезненное, безнаказанное вычленение ритма. Тот факт, что природа ритма заключена не в схемах, после работ Б. В. Асафьева становится на словах очевидным для многих. Но необходимых методологических выводов из диалектики музыкально-фольклорного ритма все еще в полной мере не сделано. Интонационный подход к ритму разработан мало.

Воздержавшись от обзора соответствующей литературы (она приведена в конце книги), отметим здесь лишь непосредственного предшественника — В. И. Елатова^{(8)**}. Название его книги («По

* Здесь и дальше цифра означает отсылку к примечаниям в конце книги.

** Цифры в скобках указывают на порядковый номер по списку цитируемых источников, том (римская цифра), страницу (курсив), номер примера.

следам одного ритма») повлияло на название настоящего труда, хотя обе книги были задуманы параллельно.

В предлагаемой книге пойдет речь не о судьбе конкретной песни, а об ее морфологической структуре — в данном случае, ее ритмическом компоненте, рассматриваемом в историческом аспекте (история самой структуры и тех песенных типов, в которых она реализована). Автор убежден, что именно историческая морфология — тот необходимый для современного этномузыкознания аспект, который может органично сочетаться с самыми различными методиками и способствовать дальнейшему становлению этномузыкознания как науки.

Название книги по необходимости сокращено. Полностью оно выглядело бы так: «Историческая морфология народной песни. Проблема ритма. Историческая морфология пятисложника в музыкальном фольклоре Европы».

Сам термин «историческая морфология» в качестве музыкально-ведческого заглавия вполне нов, хотя и явно продолжает определенные научные традиции, идущие от Якоба Гримма и Гете³. Историческая морфология (в отличие от просто морфологии) по самому своему существу не может ограничиться описанием индивидуальных форм и систематизацией типов, хотя и включает их в себя, так как без типологии вообще невозможна. Но пафос ее в другом: она устанавливает историзм значимых структур и вскрывает их конкретную историю, увязанную с определенной системой форм и значений (предназначений). Образцовой фольклористической работой в этом направлении служит своеобразная диалогия моего незабвенного учителя проф. В. Я. Проппа — «Морфология сказки» (1928) и «Исторические корни волшебной сказки» (1946). Без нее настоящая книга не могла бы быть осуществлена. Поэтому данная работа посвящается светлой памяти Владимира Яковлевича Проппа. Принцип его диалогии развивается здесь на материале музыкального фольклора. Он сводится к тому, что сначала наличные данные систематизируются по структурным и функциональным признакам — с тем, чтобы получить необходимую базу для исследования их генезиса, исторической морфологии и исторической семантики в художественных произведениях, в конкретном историческом контексте, на типологическом уровне рассмотрения.

Чем сложнее задачи, которые мы перед собой ставим, тем более строгим должно быть исходное ограничение. В нашем случае это означает необходимость четкого отбора материала по наибольшему числу признаков, чтобы не утонуть в море фактов, так или иначе сопредельным избранным. Наши ограничения суть: 1) песни с пятисложным стихом, по норме 5 + 5, допускающей как сдвигание, так и тройной повтор и проч.; 2) этот пятисложник должен быть музыкально-ритмически прочитан трехдольником с затянутой серединой, по схеме две восьмые — четверть — две восьмые. Назовем его «ритмическим мотивом». В песнях рассматриваемого

типа он выступает в качестве ритмоформулы (в дальнейшем — РФ). Эта схема может приобретать те или иные ритмические (локальные) версии, типа неравнодольных (в центре четверть, укороченная или удлинненная на восьмую); 3) эта РФ должна быть единственной в строфе, то есть мелострофа изучаемых песен относится к моноформульным структурам, основанным на повторе (двух-, трех-, четырех- и более кратном) одной-единственной РФ пятисложника в трехдольнике. Исключения делаются только для строф с рефренными вставками-возгласами или припевами, появляющимися исключительно на месте ожидаемых межмотивных цезур, то есть не входящих в основной пятисложный стих и не нарушающих сам формульный мотив. Нормативная мелострофа при нашей РФ четырехмотивна (РФ × 4).

Из этих ограничений вытекает определение предмета исследования. Мы должны изучить не только РФ саму по себе, но РФ как компонент моноформульной строфы, изучить ее функцию в целостной художественной форме, то есть в единстве и временном (строфа, песня в целом), и синкретическом (формула одновременного «среза» стиха, напева, танца и их единства).

С одной стороны, налицо как бы самобытие и превращаемость РФ (при сохранении заданного формульного пульса интонирования как непреложного принципа), а с другой стороны, очевиден ее синкретизм, ее связанность со стихом и движением, и этот обязательный синкретизм выступает как другой принцип мелотворчества. Поэтому наш предмет включает, помимо самой РФ, соответствующие ей мелострофы (в дальнейшем МС).

МС, будучи художественной целостностью, не есть просто одна РФ, повторенная несколько раз. МС — художественная композиция, то есть результат творческого акта. Поэтому мы обязаны задуматься о ритме как формотворческом факторе, поставить вопрос о порождающей силе ритма. И тут выясняется, что одной РФ не объяснить все разнообразие и богатство соответствующих ей МС. Необходимо введение принципиально нового понятия из плана содержания. Оно должно отражать ту сторону ритма, которая позволяет говорить о его формообразующей и художественной силе в эстетическом и социологическом аспектах. Его можно найти только при обращении к интонационному подходу Асафьева: отталкиваясь от понятия РФ, мы естественно приходим к не менее фундаментальному понятию ритмоинтонации (в дальнейшем РИ). Взаимосвязь этих понятий составит тему заключительной главы книги.

Приравнивание РФ и РИ, выдавание их одно за другое, смазывание их диалектической связи так же непродуктивно, как и ограничение исследования одной из них. Осознание этого положения представляется совершенно необходимым. В исследовательских целях, однако, возможно временно отвлекаться от диалектического единства РФ—РИ. РФ выступает исходной точкой опознания: именно на основе РФ весь песенный материал систематизи-

руется по этносам, являясь своего рода лакмусовой бумажкой такого рода систематизации, однако за всеми этими песнями с одним ритмблоком РФ × 4 в основе скрывается разная музыка. В книге прослеживается качественная эволюция во внешне неподвижных рамках одной РФ, то есть во времени и в пространстве прослеживается эволюция социальности интонирования (например, через стадияльное движение соответствующих жанров).

Изучение реальной функции РФ в виде различных РИ способно показать не только выразительность песенной речи, но и историческую эволюцию художественного сознания: например, от синкретизма календарных песен до исторически более поздней (городской) лирики кантов.

В результате ограниченная исследованием одного единственного музыкально-ритмического рисунка, получившего значение РФ, предлагаемая книга априорно не ограничена ни временем, ни местом, ни стилем, ни жанром — она охватывает музыкальный материал различных эпох и народов, различных стилей и жанров народной и даже профессиональной музыки (поскольку в последней используется этот фольклорный ритм). Если первоначальной конкретной целью исследования является установление жанровых и территориальных границ употребления данной РФ и соответствующих ей МС, то тем самым создается почва для последующего исторического анализа и вскрытия этнического генезиса материала, обнаруживаемых в нем этнических связей и отношений. Одновременно возникает возможность для постановки вопроса о музыкально-интонационной семантизации (или семантических предпосылках) исследуемых структур. Так историческая морфология смыкается с этномузыковедческой семасиологией.

Обилие материала покажет повторяемость и некие типы, что всегда неизбежно в культуре вообще и в фольклоре в частности. Но здесь нельзя спешить, дабы ложной типологической экстраполяцией не повести исследование по неверному пути.

В ритмике, как и во всех других компонентах музыки, можно констатировать главное — постоянное смещение, явную и скрытую борьбу идеи и ее реализации, рационального и иррационального, инвариантного и вариантного, абстрактно типового (модели) и исполнительски живого, непосредственного, и т. д., что находит естественное отражение в науке о ритме — в ритмологии. Имею в виду, во-первых, противоречия между условностью фиксации и попытками отразить все детали живого ритма, между нотными схемами и всегда противоречащими им исполнительскими стихиями; во-вторых, методы изучения: изучение схем, моделей, редуцированных и заведомо упрощаемых форм, лишенных столь необходимой им художественной избыточности, — и изучение реального богатства ритмической жизни фольклора, попытки найти диалектический компромисс между всегда взаимосвязанными схемами и феноменами.

Смещение точек зрения ведет в конечном счете к подмене

предмета исследования, что чревато крупными исследовательскими потерями. Главным, всеопределяющим должно оставаться ощущение-понимание ритма как процесса интонирования. Ритм — вовсе не модель мелодии и не ее костяк, хотя он может быть и моделью, и костяком. Ритм — это обнаружение ритма в процессе синкретичного, реального музицирования как формотворчества. Поэтому мы должны изучать природу и технику формотворческого, интонационного становления ритма.

Исторической морфологией ритма актуально заниматься во всей ее системной целостности, то есть в диалектическом единстве РФ с РИ, в единстве двух сущностей всякого ритма — пульса и дыхания (кстати сказать, большинство теорий касается ритма-пульса, оставляя в тени не менее важный ритм-дыхание), с учетом всех основных факторов ритма, а также его ячейкового характера в реальном мелотворческом процессе, со вскрытием главного в художественном ритме — его формообразующей функции. Тогда окажется, что даже ограничившись одним и будто бы частным вопросом, мы в действительности предпринимаем исследование целостное, то есть гораздо более широкое, чем традиционное рассмотрение ритмики в узком смысле слова.

Исследование по сути одной РФ — далеко не формально, как сам ритм — отнюдь не формальный фактор в фольклоре. В этой связи следует преодолеть две крайности — атомизацию ритмики и ее растворение в мелодике. Изучение ритма на уровне РФ и представляется возможным выходом из двух этих опасных крайностей. Необходима разработка типологии ритмических фигур и ритмического синтаксиса в их единстве и в контексте стиля, жанра. Вычленение ритмики без ущерба для целостности песенного организма возможно на уровне порождающих моделей. Музыкальный ритм для нас не только и не столько производное, сколько производящее и, в частности, интегрирующее (в себе и собой) всю исполнительскую фактуру пения как акта порождения-коммуникации. Реальный ритм всегда тембрален и фактурен, и в понятие ритмической фактуры следует включить разные компоненты живого исполнения (голос, инструмент, жест, соотношение музыкальных и немзыкальных интонаций, и проч.).

Избранная РФ в контексте ее МС — внешне однообразна, даже монотонна, но и при этом, как мы сможем убедиться, чревата разнообразнейшей выразительностью: этот ритм виртуально полисемантичен, и это дает ему силу исторического и стилистического многократного образного переинтонирования.

Перед нами материал, в самом себе содержащий целый комплекс существеннейших факторов и — загадок. В самом деле, избранная РФ и соответствующая ей МС (моноритмическая) показывают тесную связь со структурой стиха, с движением различного типа (речевого, моторного, музыкально-интонационного), дают образец ритма, «отстоявшегося», доросшего до формулы, до яркого образца гомогенной РФ, причем имеющего межнацио-

нальное распространение среди песен самых различных жанров, связанных с разностадиальными формами стиха, сюжетов, стилей, складов музыкального изложения и проч. Таким образом, наше первое же ограничение данного стиха данной РФ выявляет ряд ее загадок — структурных, функционально-семантических, этнических. Не все загадки избранного ритма мы пытаемся разгадать в одной книге, но многие из них ставим в качестве проблемных вопросов.

Материал настоящего исследования оказывается на поверку столь сложным и пестрым (несмотря на всю узость объекта — РФ), что необходимо будет применить к нему особый метод рассмотрения, который, в рабочем порядке, можно назвать методом входящего штопора: спираль за спиралью, все ближе к цели... Хотя реальная сложность действительно велика, она требует не упрощения, а осознания. Так, лингвистические и стиховедческие изыскания говорят в пользу исключительно большого места пятисложников с ударением посередине в русско-белорусском песенном фольклоре, и особенно парных (ср., напр., явление энклизы и проклизы в таких словосочетаниях, как «рано-раненько», «отца-матери», «добрый молодец», «красна девица», «чисто полюшко», «шелкова трава» и т. п.). Тем не менее один и тот же стих 5+5 с ударением на третьем слоге представлен в рамках только восточно-славянского фольклора тремя разными музыкальными РФ. Обобщая, можно с известной долей условности утверждать, что этот стих в русском фольклоре представлен преимущественно музыкальной РФ  в белорусском,

наряду с нею, типичной РФ  и в украинской, наряду

с этими двумя, РФ . Получилось, что «украинской» РФ посвящена 2-я глава книги В. А. Гошовского (5) и обзор Ф. А. Рубцова (36), «белорусской» РФ — специальная книга В. И. Елатова (8), а «русской» — настоящая работа. Этническое название пишу в кавычках, так как распространение этих РФ не совпадает с основной территорией расселения названных народов, что для нас принципиально.

Тот факт, что пятисложник может быть реализован не одной музыкальной РФ, говорит о принципиальной потенциальной множественности реализации одной стиховой формы в разных музыкальных РФ даже в рамках одной языковой системы.

Пятисложник получил в русской музыке несколько стилистически характерных воплощений: музыкальная РФ, созданная композиторами на основе стиха, — искусственный пятидольник из пяти ровных четвертей: так называемая «цыганская» РФ, опробованная во множестве романсов и городских песен той поры (типа «Очи черные»); поздняя лирическая песня крестьянской

традиции и песня-кант рубежа XVIII—XIX вв. (тип «П-синтагмы» Елатова); наконец, подлинно фольклорная РФ, раннетрадиционная, идущая от обрядовых песен, позднее неоднократно переинтонированная (вплоть до смычки с цыганским романсом и кантом, частушкой и вальсом), со срединным упором. Фольклору известны и другие музыкально-ритмические прочтения пятисложника⁴. Но стоит нам выйти за пределы славянства, как эти формулы становятся уникальными: например, в венгерском фольклоре моноформульный пятисложник 5+5 обнаружен в двух (!) случаях из 495 в представительной антологии З. Кодая (92), и при этом в специфическом музыкальном облике (см. № 261 и 479). Поэтому без предварительной типологической раскладки исходного материала не обойтись. Особое сочетание объекта, методов и целей исследования потребовало выработки соответствующего плана.

Итак, отправляясь по следам веснянки «Выйди, выйди, Иваньку», мы начнем с ее интерпретации, данной П. И. Чайковским (Введение). Затем обратимся к фольклорным аналогам, выявленным в процессе многолетнего исследования. В первой главе мы пойдем от пятисложника к РФ, чтобы осознать ее сущность, а в третьей и четвертой главах — от РФ к МС (на материале полистадиальной и разножанровой песенности славян). Для того чтобы в самых общих чертах обрисовать пути исторической морфологии исследуемого ритма, целесообразен следующий план обзора: сначала показывается как бы предыстория «классической» МС (четырёхмотивной) на всем доступном нам материале — МС двух- и трёхмотивные. Затем песни группируются по народам, от восточных славян к южным; внутри каждой этнической традиции материал распределен по жанрам, начиная с обрядовых. В конце приведены необходимые статистические выводы и первоначальные обобщения собранного впервые под таким ракурсом материала. Последовательно проводя историко-морфологический принцип, в Интермеццо мы рассмотрим формы, гипотетически предшествовавшие четырёхмотивному ритмоблоку (МС), наиболее известному в славянской песне. Четвертую главу специально посвятим собственно исторической морфологии МС, основанной на данной РФ. В пятой главе сделаем переход от РФ и МС — к РИ. Здесь будет предложен опыт семантической интерпретации выявленной эволюции и всего разноцветья нашей РФ. В заключение сформулируем пять фундаментальных парадоксов фольклорного ритма: в них и своеобразный итог данной работы, и актуальные исследовательские перспективы.

ВВЕДЕНИЕ

Если веснянка «Выйди, выйди, Иваньку» по сборнику А. Рубца исследована (17), то ее художественное переосмысление, данное П. И. Чайковским в финале Первого фортепианного концерта (opus 23), не привлекало внимание специалистов. Для нас принципиально: Чайковский, сняв неестественную лигатуру Рубца, обнажил чисто музыкальную природу РФ в своей инструментальной теме. Композитор сам шел как бы по следам веснянки, ибо в теме своего финала он не просто цитирует, а по существу реставрирует народную мелодию, освобождая ее музыкальную стихию от несвойственного ей внутрислогового распева, искажающего музыкально-ритмическую форму МС, и — что еще более важно, ибо уже не обусловлено лишь инструментальным характером использования песенной мелодии, — отсекая преобразующий эту РФ каданс, в целом данному мелодическому типу (в дальнейшем — МТ) не свойственный (имею в виду так называемый украинский каданс с долгим предпоследним и кратким последним звуком). Однако Чайковский, подчеркивая неудержимую полетность, присущую народной мелодии, все же сохраняет ее завершенность, хотя и другим кадансом: в системе европейской мажорно-минорной системы это было неизбежно. И народной традиции известны МС с той же РФ, на определенной стадии развития получившие завершенность (см. четвертую главу).

Благодаря Чайковскому этот ритм получил поистине мировую известность. Сравним версию Рубца и тему Чайковского:

1 г **Скоро**

Вий_ди, вий_ди, І_ван_ку, за_спі_вай_нам вес_нян_ку.

Зи_му_ва_ли, не_спі_ва_ли, вес_ни_до_жи_да_ли.

1 д **Allegro con fuoco**

Ф-п.

1 е [Второе проведение]

Ф-п.

1 ж [Третье проведение]

Оркестр

Крайне существенно, что Чайковский в своем концерте трижды по-разному пересоздает народную мелодию. При этом поразительно, что его «версии» народной темы ближе к типовой МС, основанной на изучаемой РФ, чем запись Рубца!

В первом же проведении темы снят каданс из записи Рубца (ср. такт 8). Это принципиально, ибо тип каданса в народном мелосе (особенно песенных жанров) имеет подчас решающее значение — структурное и образно-семантическое. Например, сохранение каданса равноценно сохранению облика народнопесенной МС в целом; усечение же его требует досказывания, преодолевающего куплетную замкнутость песенного напева в инструментальном претворении (так делает обычно Римский-Корсаков); преобразование же его (без досказывания) ведет к переосмыслению-переинтонированию первоисточника. В данном случае веснянка заметно динамизируется, лишается песенно-кантиленного характера, приобретает характер массового пляса (даже не «пляски»!) — особенно в третьем проведении — очень акцентного, четкого и одновременно бесшабашно кружашегося... Мелодия записана не в 3/2, а в 3/4. Фактурой подчеркнута моноформульность темы (см. паузы на второй четверти каждого такта) и ее внутренняя симметрия (см. соотношение первых звуков каждого такта: фа-фа си-бемоль — си-бемоль). Средняя доля отмечена акцентом (тактовая черта — не акцентная, а количественная, показывающая РФ, на что обратил внимание М. Г. Харлап⁵), третья доля — форшлагом.

Во втором проведении отсутствие первой доли РФ у солиста воспринимается как исполнительская (и тембровая) синкопа: «раз» дает только оркестр. РФ, образуемая в партии фортепиано (без начальной паузы это пятидольная формула), неизвестна не только фольклорному прототипу этой мелодии, но восточно-славянскому музыкальному фольклору вообще. Однако она имеется в народной музыке южных славян (о чем ниже), и это позволяет считать данную метаморфозу Чайковского органичной — с учетом всего этнически вариативного поля данного ритмического типа (в дальнейшем РТ).

Третье проведение — оркестровое тутти, без солиста, — наиболее интересно для нас, так как, с одной стороны, дальше отходит от источника (публикации Рубца), а с другой — ближе подходит к целому массиву действительно фольклорных аналогов этой темы.

Очевидно, что все три проведения одной темы Чайковского отличаются друг от друга как три разнокачественные варианта (версии) одной типовой мелодии, — то есть нечто аналогичное тому, что встречается и в фольклорной практике. Прочтя вселянку как моноритмическую структуру, основанную мелодически на вызове (первый секстовый заброс) и ответе-откате (в трех последующих тактах), Чайковский тем самым направил наш исследовательский поиск по чисто музыкальному руслу. Но мы, фольклористы, не можем позволить себе, как это сделал композитор, снять лигатуру внутрислогового ритма. Мы поступим иначе — покажем, какие фольклорные образцы (и фольклорные мелотворческие идеи) существуют в рамках этого чисто музыкального ритма, высвобожденного Чайковским.

Из просмотренного нами огромного евразийского музыкально-фольклорного материала — по всем доступным разнонациональным публикациям и частично архивным записям — удалось выявить порядка 500 песен, чья МС представляет собой моноформульный тип, основанный на рассматриваемой РФ пятисложника в трехдольнике. В числе 500 образцов обнаружено только 7 аналогов теме Чайковского, то есть в системе МТ, связанных с этой РФ, тема Чайковского стоит несколько особняком. Главным ограничением оказалась МС, состоящая из четырех мотивов, первый из которых противопоставлен всем остальным, имея схему *abbb*. Такая МС зафиксирована только среди белорусских и болгарских песен. Перечислю эти уникальные варианты: «Мы на сена йдом» (гомельская весенняя из обряда «Стрелы», по архивной записи 1979 г. Г. А. Барташевич), южнобелорусская колядка из Поозерья «Ай, калядачки, бліны ладачки» (65, № 17) и ее вариант (57, № 85), песни Северо-Западной Болгарии «Я бре Йоване» (62, 76), «Чакайма, Янко» (72, № 3731), лазарка (72, № 352) и Юго-Восточной Болгарии (Странджи, близка тракийскому диалекту Восточной Болгарии) еньовденская хороводная «Ой, Стойко, Стойко» (78, № 252) и купальская игра с Ивановой невестой во главе (64, 403, № 45)

Во всех этих записях есть замечательные подробности: например, при одноосевой МС, где все мотивы с нашей РФ имеют один ладомелодический упор, звуковысотная фразировка явно членит МС на две неравные части: *a + bbb* (нормативно первая имеет восходящую интонационную волну, а три последующих — нисходящую). Мы считаем возможным включить сюда и одноосевые мелодии, так как и тема Чайковского сама, в сущности, может быть трактована как одноосевая — если принять первую сексту за терцовую втору к последующей кварте.

Особого внимания, в связи с темой Чайковского, заслуживает следующая среднезападноболгарская юмористическая песня в записи Н. Я. Кауфмана (60, 124, № 198).

2 *Rubato* $\text{♩} = 126$

Е Два ко_ня во_дя, ми_ла ма_мо, два ко_ня во_дя, те та_ка е... и т. д.

На первый взгляд, здесь нет ничего общего с известной темой: ни по форме, ни по ритму, ни по интонации, ни по жанру. В самом деле — двухголосная гетерофонно-секундовая фраза сменяется скандированным речитативом-скороговоркой, и все! Фраза «Два коня вода» предваряется еще междометным возгласом-вставкой, не входящей в структуру фразы и потому нами опускаемой. Но вслушаемся в ритмику фразы:

$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ Что это, как не пяти-сложник с упором-удлинением посередине, как не исполнительская версия нашей РФ?! Но если это так, тогда перед нами уникальный случай — МС, состоящая из одной неповторяемой РФ! Эта песня безусловно имеет отношение к структурным примитивам и как таковая представляет особый интерес для исторической морфологии изучаемого ритма. Суть этого «одноклеточного» организма — как художественного целого! — все-таки не в одной клетке, а в целом, которое явно родственно динамике темы Чайковского: один начальный толчок-вызов — и все остальное (речитация) как ответ на этот вызов. Тем самым настоящая болгарская запись может быть, с известными оговорками, трактована как своего рода прототип МС, представленной темой Чайковского.

Что касается фольклорных аналогов второму проведению темы Чайковского, то удивительную параллель удалось обнаружить среди южно-славянских коляд — хорватских, болгарских и македонских. Их типологическая ценность особенно возрастает от того, что эти образцы чрезвычайно редкие. Хорватская (далматинская) колядка имеет даже МС типологически сходного строения — основанную на моноритме, на четырехкратном повторе одной РФ, явно родственной нашему пятисложнику, только как бы усеченной до четырехсложника (восьмая — четверть — две восьмые). Не менее любопытно и то, что по своему мелодическому

строению эта МС аналогична теме Чайковского — *abbb*. Заключение продление на одну восьмую никак не нарушает общую структуру, сообщая ее стройность⁶:

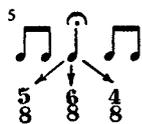


Есть у Чайковского и еще один ритм, явно связанный с «прочтением» пятисложника, хотя и в инструментальной версии: две восьмые — половинная — две восьмые («Времена года», «Ноябрь»). Эта РФ (назовем ее РФ2), повторяемая неоднократно, внешне явно близка РФ пятисложника в трехдольнике (назовем ее РФ1), только здесь пятисложник в четырехдольнике — с вдвое большей продолжительностью срединного тона. Для музыкальной семантики это обстоятельство немаловажное, и мы не можем формально приравнять эти две РФ, выдав их за одну. Задержимся на этом, так как здесь скрыто нечто фундаментальное для теории фольклорной ритмики.

Видимо, срединный тон нашей РФ может иррационально удлиниться (и реже укорачиваться). Эти изменения его долготы, обычные для спонтанного исполнительства, фиксируются далеко не всегда. И в РФ2 соотношения восьмой и половинной могут быть достаточно гибкими в реальном интонировании. Поэтому следует в анализе учитывать всю амплитуду колебаний длительности срединного тона — например, от восьмой с точкой до половинной с точкой. Немаловажное обстоятельство заключено в том, что РФ2 встречается в той же типологической МС, что и РФ1. Конечно, в РФ2 меньше полетности, чем в трехдольной, и значительно возрастает общекпозиционная роль опорных тонов, чем и объясняется тенденция к переинтонированию РФ2 в другую: четыре восьмых плюс половинная.

Трех- и четырехдольные РФ со срединным удлинением (затяжкой вдвое или вчетверо) составляют, по сути устно-народного музыкального мышления, с учетом того, что можно назвать вероятностным полем ритма, не две, а одну РФ, которая в темперированной системе ритмики разделилась на две разные, не смешиваемые, не коррелирующие между собой РФ.

Яркой иллюстрацией, подтверждающей идею об иррационально затянутой средней доле пятисложной РФ, является белорусская «А кылядачкі, вы пабліжайце» (57, № 79), где сосуществуют несколько вариантов длительности срединного тона:



Множество болгарских орнаментированных песен представляет собой этот же пятисложник с чрезвычайно затянутым (распетым) средним слогом: например, при восьмых, окружающих его, в центре может быть $\frac{8}{8}$, $\frac{11}{8}$ или $\frac{7}{4}$ (78, 29 и 32).

Наконец, что особенно показательно, обе РФ — трех- и четырехдольные пятисложники — встречаются в вариантах одной песни (напр., 60, 116, № 188а, 188б) и на протяжении одной и той же песни, хотя в этих случаях может иметь место и сознательное противопоставление (сопоставление) разных РФ. Тем не менее наличие вариантов РФ, отличающихся только протяженностью срединного тона, показательно для нашей гипотезы. Так, среди смоленских веснянок и троичных есть образцы, основанные на чередовании обеих РФ, например, (РФ1 + РФ2)2 или РФ1 + РФ2 × 2 (публикуется впервые):



Подобное изменение одной ритмической фигуры на протяжении песни — явление, фиксируемое в образцах разной структуры (ср. 77, № 421 и 87, № 40/48). Известно и полуторное удлинение срединного тона той же РФ, что представляет особый интерес, так как песня такой структуры использована Чайковским в музыке к «Снегурочке» (Пролог, танцы птиц). Удалось обнаружить и прямые ритмические аналоги мелодии «Ноября» Чайковского на уровне РФ⁷:



Качельная (7б) состоит из РФ2 плюс рефрен с другой РФ, типичной для качельных песен (синкопа). Снова перед нами, как в примере 2, песня-эмбрион, нечто вроде прарформы изучаемого МТ (там скороговорка, здесь качельная синкопа). Запомним эту песню: в ней столь характерные две РФ — пятисложная и

синкопированная — разделены на два структурных мотива. Ниже мы познакомимся с западнорусскими образцами, где обе эти РФ соединены в единый монокомплекс как еще одна версия рассматриваемого пятисложника.

Но что представляет собой нотная фиксация РФ? Не является ли она, как всякая нотная запись, своего рода моделью реального исполнительства — аналогично слогоритмической модели звучащей пульсации слога? По отражению действительности обе формулы — и ритмомызыкальная, и слогоритмическая — равноправны, так как обе слышимые, воспринимаемые, а не искусственно конструируемые. Они исполнительски реализуемы. Просто в одних версиях (стилях) они совпадают на уровне слог-нота, а в других — на уровне слогоритма, то есть с распевом, наполняющим РФ изнутри, а иногда раздвигающим ее — при сохранении и главного принципа мотивной (фразовой) отчлененности РФ друг от друга в составе МС. До Стравинского в русской профессиональной музыке использовались по сути модели песенного фольклора, иначе говоря — темперированные нотации, своего рода темперированные интерпретации, «переводы» музыки устной традиции на композиторский (письменный) язык. Темперация ритма (о чем писал В. И. Елатов) — факт бесспорный. Она связана со всей системой темперированных выразительных средств. Чайковский, который использовал темперированную запись Рубца, естественно, подчеркнул ее темперированность как основу виртуозной разработки в системе концерта для фортепиано с оркестром.

Что же касается пятисложника в трехдольнике, то по крайней мере в живой фольклорной традиции восточных славян он существует в стилистически определенном интонационном поле вероятностной реализации РФ как модели (в данном случае уже не нотной, а существующей в сознании этнофоров): она может приобретать различные ритмические выражения — от срединных $\frac{3}{16}$ до $\frac{5}{8}$ и больше с тонкой градацией реальных ритмико-исполнительских единиц. Заметим, что имеются в виду не столько агогические отклонения от РФ, сколько именно равноправные версии — ипостаси одной РФ (как бывают разновысотные версии одной ладовой формулы — в дальнейшем ЛФ — и даже одного тона в многоголосном исполнении одной песни).

По сути, обе формы ритма, использованные Чайковским (с четвертью и с половиной в центре, при пульсации восьмыми) являются в известном смысле равно темперированными, то есть моделями многообразных воплощений одной РФ пятисложника (и в трехдольнике, и в четырехдольнике, и в других метрах), — будь то чисто музыкальный ритм или слогоритм — важно лишь, чтобы это была РФ реального, слышимого и воспринимаемого пульса синкретичной музыкально-поэтической (вокальной) речи.

Фиксация живого ритма оказывается делом очень трудным,

подчас даже более сложным, чем фиксация звуковысотности, в чем не всегда отдают себе отчет фольклористы, привыкшие к сглаженности классических нотировок. Ферматы и прочее не спасают положения: речь идет о тончайшей нюансировке-подвижности всей ритмической системы, всего ритмического языка и мышления музыки устной традиции, не рассчитанной на буквально воспроизводимую точность. Это свобода не «от» чего, а свобода самого «чего», самой ритмической материи фольклора. Любая нотная фиксация ее условна, даже при указании постоянно подвижного метронома или секундомерных помет: все наши средства точечны, тогда как все фольклорные средства процессуальны и существуют только в пластике исполнительского интонирования.

В 1894—1895 годах, уже после смерти Чайковского, в опере «Ночь перед Рождеством» Римский-Корсаков прямо обратился к той же веснянке из сборника Рубца 1872 года, но не ограничился ею и сумел соединить ее с другой песней близкого ритма. Что это за песня и как соединил их композитор, имеет для целей нашей книги исключительное значение. РФ пятисложника в трехдольнике появляется в опере неоднократно. Кульминационно расцветает она в последней большой арии Оксаны из 9-й картины IV действия.

8

Летела стрела

Вряд ли есть дру_гой та_кой па_ру_бок, что бы был при_гом, как Ва_ку_ла мой,

Выйди, выйди, Иваньку

что бы так, как он, ба_ло_вал ме_ня, чтоб жа_лел ме_ня да лю_бил.

Но интерес выдающийся имеет для нас начало арии (пример 8): в один мелодически слитный восьмитакт объединены фрагменты двух народных напевов — песни «Летелá стрела» и «Выйди, выйди, Иваньку». В одно композиционное целое объединены две разные песни тождественного ритма, но не тождественной мелодии. Композитор заметил, что веснянка представляет собой как бы мелодический распев «Стрелы» — по вариантам Рубца. В его цельной мелодии Оксаны развивается так, что мелодически веснянка как бы продолжает (развивает, раздвигает) «Стрелу», а первые их такты воспринимаются (по соотношению) вообще как терцовая втора.

Нам особенно дорого то удивительное откровение, какое засвидетельствовал своей оперой Римский-Корсаков, в то время знавший не сотни публикаций, проясняющих сложную историю данного ритма, а несовершенный сборник Рубца, но, тем не менее, сумевший интуитивно ощутить глубинную связь этих двух различных мелодий, буквально породненных им в прекрасной арии Оксаны. Это объединение-породнение двух песен звучит символично: в нем — своего рода композиторское предвосхищение той музыка-

ведческой концепции, согласно которой именно «Стрела» является одним из правдоподобных восточно-славянских истоков изучаемого РТ. Подтверждение близости веснянки и «Стрелы», данное Римским-Корсаковым, не менее знаменательно, чем наличие именно болгарских параллелей к теме Чайковского.

Пятисложник распет и русским романсом — авторским (варламовско-гурилевская традиция) и так называемым цыганским, бытовым. На это уже обращалось внимание⁸. Эта традиция жива и до сих пор, и не только в бытовом романсе, но и в песнях советских русских композиторов, использующих стихи аналогичного сложения, например, у В. Гаврилина.

Ни в коей мере не отождествляя все упомянутые здесь мелодии и даже не ставя в один ряд, — более того, подчеркивая их независимость друг от друга, — мы, тем не менее, имеем все основания объединить их рассмотрение на уровне РФ. Стоит нам это сделать, как сразу возникает минимум четыре группы вопросов.

Первая: что это за РФ, столь устойчивая в разных стилях и в разные эпохи? что позволяет ей роднить столь далекое? какова ее природа?

Вторая: какие композиционные закономерности сложились в мелострофике, основанной на этой РФ, — в МС моноформульного типа, то есть, что позволяет повтору одной и той же РФ перейти в ранг законченной, художественно цельной композиции — МС? какова ее историческая морфология?

Третья: что делает эти мелодии, основанные на одинаковой идее композиции ритмически моноформульного типа, столь разными, что даже не сразу возникает мысль о какой-либо их общности? почему они, имея столь фундаментальное сходство, подчас так разительно отличны друг от друга?

Четвертая: где и в музыкальной традиции каких народов встречается МС такого именно моноформульного типа? насколько она распространена? кому присущи эта РФ и ее МС? есть ли основание считать ее исключительно славянской или, во всяком случае, порожденной именно славянской музыкальной традицией?

Понятно, что за каждой группой этих вопросов стоит множество других не менее существенных для музыковедения и этномузыковедения проблем, к части которых предстоит обратиться в настоящем исследовании.

Глава первая

ПЯТИСЛОЖНИК И РИТМОФОРМУЛА

Характеристика стихового пятисложника необходима здесь в той мере, в какой необходимо ограничение исследуемого песенного типа пятисложным ритмическим мотивом, обычно входящим в строфу из одного или двух десятисложных стихов 5+5. Естественно, что стиховедческой проблематикой заниматься здесь неуместно: стихотворный ритм — не музыковедческая проблема. Кроме того, разное стиховое строение может обобщаться и одинаковой музыкальной РФ, и иметь разные музыкальные РФ, при этом даже вовсе не обязательно соответствующие стиху. Поэтому мы должны прежде всего охарактеризовать свой предмет — РФ, интонирующая стих 5+5, точно соответствующая ему по протяженности и цезурованности (членораздельности) в МС, но интонирующая по своей ритмометрической модели. И вот эту модель, в конечном счете подчинившую себе стиховую интонацию пятисложника (кстати, не только сдвоенного, но и строенного и др.), мы и должны изучить как вокальное, музыкально-словесное целое, как системообразующий компонент соответствующих структур художественных систем.

Нет необходимости уничтожать своеобразие ритмической организации песенного текста, отказываясь от изучения реального музыкального «тела» песни. Первоочередной задачей должно быть изучение слышимых, воспринимаемых как таковые, интонационно конкретных, работающих в реальном формотворчестве ритмических конструкций, в том числе РФ. И пусть нас не смущает то обстоятельство, что в опубликованной версии Рубца веснянка, использованная Чайковским, имеет другую вокальную лигатуру, не соответствующую рисунку музыкальной РФ, — Чайковский своей интерпретацией, как мы видели, практически исправил Рубца, дав апофеоз подлинно славянской РФ. Кстати сказать, Чайковский как бы реализовал своей темой самую популярную, начиная с 1830-х годов, русскую стихотворную схему — кольцовский пятисложник (см. стихи Н. Цыганова, И. Никитина, А. К. Толстого и других) и тем самым подхватил ярчайшую линию

фольклоризации русского литературного стиха, талантливо отразив ее в своей инструментальной музыке.

Внутреннее строение стиха 5+5 и десятистопника как его основной ритмико-строфической единицы не должно тревожить музыковеда. Мы еще не раз сможем убедиться на конкретных примерах в том, что преобразует (корректирует) стих не только сложное развитие соответствующей ему в песне мелодии или большой хоровой распев, но даже простая РФ. Поэтому в музыкально-формульном стихе важна не столько его внутренняя структура, не столько речевые тонкости стиха, сколько его структурная значимость — членимость и осмысленность выделенности. При этом даже количество слогов внутри РФ может иногда варьироваться — за счет дробления отдельных долей РФ или за счет стяжения их, но в общей динамической устремленности РФ в рамках МС это микроварьирование (своего рода игра звуками и слогами) не воспринимается как нарушение целого. Целое ведут не эти детали — ведет главное: сила РФ, ее порождающая энергия, заданность ее продвижения. Стих здесь лишь основа для нормативной РФ, которая в свою очередь становится движущей нормой для стиха, например, не допускает в пятистопном стихе длинных слов, ибо нормой исключены словообрывы на грани ритмических мотивов, равно как не допускаются переносы (*enjambement*) и т. п.

Существует весьма значительная литература о пятистопнике, которую невозможно здесь ни исчерпать, ни тем более обозреть аналитически⁹. Многие авторы упорно повторяют мысль о том, что пятистопник — характерная черта русского эпоса. Его распространение в обрядовой и лирической поэзии остается практически без внимания. Отдельные точки зрения сами по себе подчас и не вызывают возражений, но между собой согласуются плохо. В вопросе о русском и — шире — славянском фольклорном стихосложении многое еще остается неясным, недоказанным всесторонне, попросту темным.

Вспомним концепцию М. П. Штокмара. Он объяснял это пятистопное сочетание с ударением посередине, зафиксированное им в древнерусском и народном русском языках, а также в русской народно-песенной поэзии, лингвистическими причинами и в особенности «требованиями своего рода динамической гармонии речи» (46, 355). Пятистопник известен эпосу и песенной лирике (395; остается только пожалеть, что автор не знал музыкальной РФ, соответствующей этому пятистопнику, — она оказывается, в духе его концепции, самой естественной и исконной для русской народной музыки!). По гипотезе Штокмара, древнейшая тенденция пятистопности регулировала структуру народно-песенного стиха на стадии, «наиболее близкой эпохе первобытного синкретизма» (401). Его материал — эпос и лирика. Однако искать отражение эпохи первобытного синкретизма в русском музыкальном эпосе и тем более в русской протяжной песне (кстати, стадильно не совпадающих явлениях) вряд ли продуктивно. Гораздо очевиднее

такой первобытный синкретизм (если уж вообще пользоваться этим термином) сказывается в обрядовых песнях, Штокмаром не учтенных. Между тем именно здесь, как мы убедимся, пятистопник со срединным (по требованиям динамической гармонии языка) ударением массово зафиксирован в чистом виде как самый продуктивный тип синкретической ритмики. Именно здесь он господствует, так как служит моноритмом строфы. Именно здесь, при различных видах сдваивания, проявляется разнообразная симметрия пятистопников (Штокмар упрощенно сводит симметрию до кратности четырехстопников). Такая пятистопность, сближающая русские обрядовые песни с болгарскими, доказывает их стадильную архаичность, безусловно превосходящую собой древность известных нам других славянских песенных жанров.

В музыкально-формульном (раньше всего — обрядовом) стиле ритм и стиха, и напева выступает основой для разнообразного мелодического становления художественной формы в ее реально синкретическом исполнительском контексте. Вычленив музыкальную РФ, мы, однако, изучаем РФ, в основе своей не просто мелодическую, а именно вокальную, то есть определяемую в единстве напева и текста. Фрагменты разных МС, внешне и частично совпадающие с изучаемой РФ, не являются предметом нашего анализа.

Рассматриваемая РФ1 многими исследователями выводится из каких-либо иных РФ: они не считают ее самостоятельной. Она не имеет прямых аналогов в античной метрике, к которой по сложившейся филологической традиции (частично перешедшей в западно-европейское этномузыкальное знание) апеллируют стилисты и фольклористы. С. Джуджев, например, называет ее «опосредованным ритмом», связывая с античным минорным (нисходящим) иоником, что оспаривается как форма «вторичного ритмообразования» (получена в результате удлинения третьей доли)¹⁰.

В «гербарии» ритмов пятистопника — на уровне схем — рассматриваемая РФ кажется словно повисшей в воздухе, незаконченной, гибридной, несамостоятельной. Однако это не так: она обладает не только тенденцией к сдваиванию и парности, но и особого рода связностью — то есть способностью как сцепляться друг с другом, так и входить в состав иных, более сложных РФ с устойчивым ритмическим кадансированием. Для непредвзятого исследователя самостоятельность РФ1, ее фольклорная «автохтонность» очевидна. Пятистопник в трехстопнике — порождение истинно фольклорного синкретизма на стадии речетанца-музыки. Это формула ритмо-стихо-музыкально-хореографического жеста как интонации (скорее всего «кругожеста», но не только). Это доказывается множеством моментов и, в частности, исполнительским своеобразием трактовки РФ, зафиксированной в современной живой фольклорной традиции — например, в Брянской и Ульяновской областях РСФСР, среди календарных

хороводных и свадебных величальных. Так, брянская исполнительская акцентировка обоих крайних звуков РФ — восьмых! — поразительно вычленяет самое РФ вопреки, казалось бы, всякой логике трехдольного размера: РФ существует здесь как бы в ярко акцентной «обертке»! Ср.: 

Повторенная четырежды в МС, эта РФ становится самостоятельным ее строительным «кирпичиком». (Полную запись см. в примере № 111.) Может быть, даже с точки зрения античной теории она допускает цельную трактовку как двойной ионик (так называемый анаквасис). Но суть не в этом. Если считать РФ1 молекулой ритма, то эта молекула довольно сложна. В ней есть несколько микросистем, несколько корреляций. В самом деле, на 5 слогов в ней приходится 5 звуков (по схеме), но эти пять слогов распеты на формулу из шести счетных единиц (при море, по античной терминологии, в одну восьмую). Очевиден в ней и принцип амфибрахия — дыхания на три со срединным акцентом или долготой. В этой молекуле одновременно существуют биения на 3, на 5 и на 6. Важно и то, что они представлены в одновременности, и то, что они в принципе удвоены.

РФ1 — прекрасный образец того, что В. А. Цуккерман называет типом метрической волны как основы мелодии¹¹. Именно волны, а не статичной схемы: «...само постоянство их формы, — говоря словами А. Бергсона, сказанными по другому поводу, — обрисовывает собою движение»¹². В скрябинской терминологии РФ1 трактовалась бы как порыв.

Поражает симметричное строение этого бескадансового пяти-сложника: В. Н. Холопова отметила симметрию его РФ со ссылкой на Штокмара: «...пятидольник может быть представлен как зеркально-симметричный ритм вокруг константы» (26, 171). Но при бескадансовости, благодаря симметрии (по две восьмых вокруг четверти), РФ1 представляет собой в то же время редкий тип замкнутой микроформулы, которая, обладая и элементом асимметрии (пять слогов!), требует повторения. Самодостаточность сочетается в ней с формотворческой чреватостью.

Пятисложная слоговая группа образует ритмическую единицу цезурованного 10-сложного стиха, причем анакруза и клаузула, отличаясь функциональной позицией во времени, входят в РФ. Даже при звуковисотной тождественности или близости они интонируются различно. Благодаря ритмическим тяготениям восьмых анакрузы в центральную четверть и волновому откату восьмых клаузулы от четверти, мы имеем дело с РФ внутренне иррациональных величин: все восьмые математически не равны друг другу, и сама четверть в разных проведениях РФ может отличаться своей продолжительностью — в зависимости от места в МС. (Вопрос о смене темпа остается пока открытым.) Как уже показано в ряде этномузыковедческих работ (напр., О. К. Леданга

в Осло, Д. Голого в Брно, Т. Джиджева в Софии, П. Стоянова в Кишеневе и др.), в сознании народного певца отношение между краткими и долгими ритмоединицами не является математически определенным, но движется в известных границах, что подтверждается и электронной аппаратурой. Поэтому не будет преувеличением постановка вопроса об иррациональной основной ритмической единице музыки устной традиции. Если мы примем ее, тогда все наши зафиксированные варианты РФ пятисложника окажутся условно темперированными версиями одной и той же, по природе нетемперированной РФ, основанной на иррациональной ритмической единице, не допускающей метрономического счета. Тем не менее, учитывая огромное количество повторения данной РФ и связанный с ними закон больших чисел, можно предположить наличие у народного исполнителя внутреннего ощущения константной нормы ритмических отношений. Диалектика нормативного и иррационального безусловно существует в сознании этнофора*: в его мышлении не дискретные точки, а вероятностные поля.

К сказанному добавлю, что ударение в РФ может быть приравнено к удлинению соответствующего слова (звука) на одну мору. Поэтому, как показал недавно Л. Г. Герценберг¹³, закрытый слог с долгим гласным и ударением составляет 4 счетных единицы (моры). Хотя стих и «подминается», интонационно может нивелироваться в своих деталях в рамках музыкальной РФ, все же продолжительность центрального ударного тона попадает в известную зависимость от качества слога, на который он приходится. Вот эту зависимость необходимо исследовать, конечно, инструментальными методами. Но учесть относительность наших наблюдений в этой сфере соотносимостей мы, конечно, обязаны.

В этой же связи полезно воскресить забытое понятие тонкого французского исследователя «устного ритмического слога», который вообще избегал пользоваться по отношению к фольклору понятиями «стих» и «поэзия», предпочитая термины «ритмическая схема» и «устный слог»¹⁴. Еще П. Богатырев и Р. Якобсон в своей известной совместной статье восхищались тем мастерством, с каким М. Жусс вскрывал мнемотехническую функцию таких «ритмических схем». Его позиция перекликается с точкой зрения А. Лорда: «...можно предположить, что сами по себе формулы не так важны для понимания этой устной техники, как различные модели, лежащие в их основе, и возможность создавать фразы по этим моделям» (96, 44). Признавая справедливость этих наблюдений, мы должны все же признать, что обозначенная здесь функция «ритмических схем» или, как мы говорим, РФ, имеет место, но отнюдь не является единственной. И, тем не менее, понятие «устного ритмического слога» (или «стиля») перекликается с фундаментальным для этномузыковедов понятием «музыка устной традиции»

* Та современная этнография называет «носителя этнического».

со всеми присущими только ей чертами творчества — исполнительства — восприятия.

Исходя из наличия разнообразного в жанровом отношении материала, можно говорить о двусторонней природе рассматриваемой РФ, оставляя пока в стороне трудно разрешимый вопрос о том, какая из сторон проявилась раньше и не появились ли они одновременно. Имеется в виду речевая и моторная природа нашей РФ как основа для понимания ее структурного своеобразия и семантического богатства. (Кстати, органичность именно этого симбиоза — речевой выразительности с моторной, часто хореографической пластикой — в принципе глубоко присуща мелосу Чайковского.)

Начнем с безусловной связи РФ с ритмом речевого заклинания — формулой неоднократного, связного, настойчивого, периодического обращения. На почве многих славянских языков (во всяком случае, восточно-славянских и некоторых южно-славянских) эта формула естественно отливается в пятисложник — равномерный или с затягиванием средней доли. Такой РФ свойственна исключительная историческая стойкость: она действительна и в архаических заклинаниях, и в лирических песенных обращениях, и в декламационно выразительных образцах русской классической и советской музыки. Очевидно, бытие ритмического типа обладает определенной самостоятельностью, может в известном смысле прерывать границы некогда сросшейся с ним интонации, жанра и даже стиля, может быть старше их и способно объединять фольклорные (а через них и профессиональные) произведения разных исторических эпох. Одна и та же РФ, будучи объективным объединяющим элементом многих и разных по стилю и жанру песен, в то же время служит надежной основой для их интонационных различий, — той основой, на которой эти различия наиболее очевидны.

Обратимся к речевой стихии РФ. Представим для начала песенку типа детского заклинания дождя (бывшего когда-то вполне взрослой функцией):

Дождик, дождичек! Дождик, дождичек!
Лейся пуще ты! Лейся пуще ты!

Такая фраза могла интонироваться и без определенной звуковысотности, но могла быть и весьма примитивной интонационно, например:

10

Дождик, дождичек! или Дождик, дождичек! или Дождик, дождичек!

Очевидная здесь тенденция отмечать срединный тон проявляется и в звуковысотном понижении или повышении именно на этом слоге. Существование таких песен подтверждается очень

близкой мелодией, основанной на аналогичном повторе секундовой ячейки в рассматриваемом ритме и лишь естественно отклоняемая в заключительном мотиве припева, — это болгарская подблюдная песня ладуване (72, № 173), образец безусловно архаичной речитации в РФ1:

11

$J = 160$

Оф - чар ми о - ди по - див - но мла - до,
ой па - до, ла - до, мо - ми - че мла - до.

Впечатление архаичности может возникнуть не только из-за интервальной узости интонации, но и благодаря ее неразвитости. Такова мелодия русской рязанской свадебной (19, № 83):

12

Ай на той го - ре ка - ли - на сто - ит, ой лю - ли лю - ли, ка - ли - на сто - ит.

О ней пишет Квитка в своем этюде о пятисложной РФ: «Архаический характер... обнаруживается не только в узости и скудности звукоряда, но еще и в крайней неразвитости мелодического движения по трем ступеням, из которых этот звукоряд состоит. Из рассматриваемых здесь примеров это единственный, в котором все ритмические центры появляются на одной и той же звуковысотной линии, — все они приходятся на *соль*» (11, I, 210). Единство осевого тона на протяжении всей МС нам еще встретится неоднократно.

Что касается «подтекстовки» таких примитивных формул, то она может быть разной, и с простым повтором полустушии (параллельно мелодическим повторам, как в примере 22), и с припевом в третьем мотиве МС при повторе второго стиха в заключении (как в примере 12), и без такового повтора, с введением нового текста, могущего быть и продолжением припева (как в примере 11). Не обсуждая меру архаичности того или иного вида подтекстовки, можно утверждать, что мелодическая манера интонирования такого типа старше любых конкретных слов, фиксируемых в настоящее время. Существуют и типологически близкие данной формуле, хотя мелодически более развитые песни-обращения (пример 13).

Очень ярко эта звательная интонация проявляется в русских и белорусских весенних песнях соответствующего содержания, например: «Пойдем, девушки, во лужки гулять!» и т. п. (ср. 39, № 17). И даже в сложной по ритмической структуре поздней лирической песне белорусов, основанной на иной ритмике, данная РФ

появляется как раз на слове обращения. Аналогично и в болгарских песнях (72, № 786; ср. 71, № 232):



Пятидольник с затягиванием третьей доли служит одним из естественных музыкальных воплощений речевой звательности интонации, отличительное свойство которой состоит в том, что ударный поднятый слог сравнительно долго задерживается¹⁵.

Однако речевая интонационность, несмотря на очевидность и принципиальную важность, не определяет еще все существо РФ1. Ритм вообще не может быть исчерпан речевой стихией — даже если это стиховой ритм, а не синкретичный, песенный. Вспоминается позиция Ю. Н. Тынянова, который утверждал, что «не акустическое понятие времени, а моторно-энергетическое понятие затраченной работы должно быть поставлено во главу угла при обсуждении вопроса о ритме»¹⁶. Тынянов имел в виду справедливо это по отношению к песенным стихам и ритмам. Даже в трудовых припевках — самых явных выразителях энергетической основы стиха — мы встречаем РФ1 как органический их компонент¹⁷. Она воспринимается как РФ трудового движения, то есть как след древней функции, участвовавшей в происхождении данной ритмоструктуры. Нашей РФ безусловно свойственна моторность особого рода. Это как бы вторая сторона ее природы. Ярче всего проявляется она в песнях, связанных с движением, и, видимо, не случайно большинство мелодий, основанных целиком на этой РФ, принадлежит жанру хороводных. Ниже мы познакомимся с многими из них. Не исключено, что и русские свадебные величальные (типа примера 12) исполнялись в форме своеобразного хоровода-кружения-похаживания-топтания-раскачивания вокруг величаемого (или, как говорят на Рязанщине, «припеваемого»), то есть непременно с тем или иным, пусть минимальным, но движением. В подобных песнях мелодическое оформление РФ представляет собой не что иное, как «хореографическую фразу» (выражение А. Илиевой). Кстати, в болгарском фольклоре РФ1 так же наиболее известна среди хороводных (так наз. хорó). Но если у русских и белорусов РФ1, строго говоря, не танцевальная, хотя и связанная с движением, — в лучшем случае это «проходная», «шаговая» РФ, причем синхронность с музыкальным тактом в таких песнях совершенно факультативна: их принципиально ходят под песни, — то у болгар картина другая. В болгарском фольклоре, где вообще очень сильна танцевальная стихия и существует целая хореографическая система, и эта РФ оказалась отанцованной. Они ввели ее в свою систему музыкально-ритмического восприятия, всегда неразрывно связанного

с моторным (буквально ножным) ощущением музыкального ритма. К сожалению, хореография этих песен почти не изучена, особенно у восточных славян, но не исключено, что она могла быть не только в виде массовых хороводов (как в обряде «вожде-ния стрелы»), но и в виде небольших приплясываний, круговых обхаживаний и притоптываний, как при исполнении свадебных величаний.

Допустима такая гипотеза: некогда (условно говоря, изначально) эта РФ, будучи синкретичной, существовала в контексте целостного восприятия — стиховой, хореографической и мелодической фразы. Однако в разных этнических традициях она получила различную хореографическую оформленность. В частности, четкую танцевальную оформленность (чтоб не сказать кристаллизацию!) она получила только на Балканах, у южных славян и в первую очередь у болгар. Может быть, для болгарских версий нашего ритма (внешне — подчеркиваю! — ничем и не отличающегося во многих случаях от русских) подходит то определение РФ, которое дал Харлап танцевальным формулам (определенным последовательностям длительностей, допускающим в известных пределах варьирование): они должны рассматриваться не как ритмический рисунок, заполняющий такт, а как метр квантитативного типа: «Такая формула аналогична стопе метрического стихосложения»⁵.

Не исключено, что в пору активной веры в магическую силу пения обе отмеченные стороны нашей РФ — и речевая ритмоинтонация, и моторная, хореографическая — сочетались органично, усиливая одна другую, и были в основе своей синкретически неразрывны: песенный текст одновременно произносился и протанцовывался, интонировался ритмически организованным звуком и соответствующим ему хореографическим движением, жестом, и обе формы интонирования не существовали друг без друга в песнях рассматриваемого типа.

Преобладание РФ1 среди традиционных песен весеннего календаря (у восточных и южных славян), для которых типично сочетание речевой и моторной сторон интонирования, а также среди песен, связанных с движением, подтверждает предложенное здесь толкование ее двусторонней природы: речевой заклинательности, обращения и моторности интонирования. Существенно, что в образцах, донесших до нас традицию, гипотетически близкую исконной, обе стороны неразрывно слиты в едином моторно-заклинательном интонировании, в котором речевое обращение и пластическое движение как бы совпадают — и функционально, и структурно.

Обращает на себя внимание интонация заключительного мотива строфы большинства болгарских песен. Здесь можно усматривать своего рода интонационный прообраз изучаемой РФ, близкий самым примитивным интонациям, предположительно исходным

(речеплясовым). Таковы кадансы коляд и лазарских (весенних)¹⁸:



Штокмар безоговорочно утверждал: «Древние формы ритма русских народно-поэтических текстов, по многосложности своих слогударных сочетаний, представляют явление уникальное и неповторимое даже в пределах русского же языка нового времени. Ни одна из метрик европейских народов не обладает подобными ритмами» (46, 402). Насколько истинно это утверждение, мы убедимся в нижеследующем обзоре материала, в котором есть, во-первых, и не русский материал, причем массовый, а во-вторых, жанры поздней русской народной песенности, вполне отвечающие понятию языка нового времени.

ИНТЕРМЕЦЦО

«Предклассические» формы

Фольклорист не в состоянии — по самой природе своего предмета — исчерпать материал полностью, однако на уровне типов он обязан представить все необходимые данные с предельно возможной полнотой, включая те версии, которые проясняются исключительно в итоге выхода за территорию основной фиксации и за рамки исходного жанра. Только тогда проясняется историческая морфология фольклора.

Учитываются как песни, в которых музыкальная РФ совпадает со слогоритмической (т. е. вокальное движение идет по принципу «слог-нога»), так и песни, в которых РФ присутствует только в виде четкого, формульного же слогоритма (т. е. с мелодическим распевом той же РФ, где на отдельные слоги текста может приходиться не один, а несколько звуков). В последнем случае музыкальная РФ, взятая по опорным (слоговым) тонам, та же самая, но ее конкретный музыкально-ритмический рисунок может быть самым разнообразным — за счет внутрислоговых распевов.

Уместно заметить, что наша РФ не знает варьирования как принципа своего существования: для этого она не столь примитивна, как, например, плясовые формулы, вся жизнь которых — это бесконечное варьирование. Версии же РФ1 — это не варьирование, как способ ее выявления и утверждения: она сама ведет форму, ее собственная кованная динамическая структура лежит

в основании МС. И наличие или отсутствие внутрислогового распева не нарушает ритмическое существо РФ1 как формулы.

Однако, не будучи примитивной, пятисложная РФ не является и столь архаичной, чтобы претендовать на статус универсалии. Хотя она и широко известна обрядам, и, может быть, зародилась в недрах обряда, она, тем не менее, выступает в истории фольклора как формула междужанровая и межстилевая, а тем самым и полистадиальная, и — в известных пределах — полиэтническая.

Во Введении уже приводился образец «одноклеточного» существования РФ (пример 2). Типологически подобная «песня» могла стоять у истоков классической (четырёхмотивной) МС, хотя нам важнее здесь не эта гипотеза, а сам факт существования художественного образца с однократным проведением РФ1. Обнаружив образцы с двухкратным проведением РФ, мы ощущаем азарт охотника, напавшего на долгожданный след. Перед нами словно самой традицией созданная модель искомой МС.

Уже Елатов высказал мнение, что одиночные синтагмы — «предыстория искусства» (7, 52; ср. 50—51, 88), а принцип парности — основной принцип организации музыкальной формы белорусского (и, шире, восточно-славянского) народного искусства: вся народная поэзия восточных славян тяготеет к дистиху. Однако есть и «народные терцины». Автору этих строк посчастливилось обнаружить и трехкратные повторы РФ в одной МС. Всего таких «предклассических» образцов у нас теперь порядка сорока.

Русская двухмотивная МС в чистом виде — смоленская кумитная¹⁹, записанная С. В. Пьянковой в пос. Глинка Ельнинского р-на в 1970 году:



Чистые двухмотивные формы единичны: чаще встречаются двухмотивные МС с краткими рефренными вставками или припевами на месте возможных цезур, особенно межстрочных. Такова смоленская подблюдная с синкопированным припевом²⁰:



Аналогична болгарская коляда:



С краткими срединными рефренами-возгласами, как бы размыкающими двухъядерную МС, обычны болгарские хороводные. Как правило, величина вставки равна одной трети величины РФ (если РФ записать в 3, то вставка-рефрен будет равна $\frac{1}{3}$)²¹.



Болгарский фольклор, как лучше сохранивший архаичные образцы, представляет двухмотивную МС полнее всего: в нем больше зафиксировано «предклассических» образцов, помогающих приоткрыть практически недоступную на восточно-славянском материале картину становления четырехмотивной МС.

В трехмотивной строфике ситуация та же: болгарские песни преобладают. Но здесь удастся впервые привлечь и русские образцы, в основном свадебные, место которых в системе русских свадебных напевов еще не вполне ясно из-за недостаточного количества соответствующих данных²². Наличие сходной структуры среди южно-славянских свадебных в этом смысле очень важно, хотя и там трехмотивные образцы в меньшинстве.



Судя по всему, это самостоятельный песенный тип, что подчеркнuto строением стиха. Даже наличие четырехмотивных МС в некоторых близких вариантах, зафиксированных в других локальных традициях России, не опровергает его самостоятельности. Конечно, зная всю эволюцию МС с РФ1, можно увидеть и относительность этой самостоятельности: мы понимаем теперь, что в трехмотивных свадебных песнях оказался зафиксированным не только диалектный вариант, но и стадийный этап МС. Во всяком случае, это подтверждается и наличием трехмотивного варианта свадебной лирической²³:



Тот факт, что трехмотивные свадебные песни, весьма редкие, фиксируются в достаточно ограниченном регионе русского Северо-Запада, заслуживает специального внимания этномузыковедческой диалектологии. Поиски этого типа необходимо продолжить специально. Пока же замечу, что кроме типологически близкого болгарского материала имеется любопытный образец поволжской игровой «ходячей» песни «Я качу кольцо», записанной М. А. Енговатовой в Мелекесском р-не Ульяновской обл. в 1973 году (левобережье Волги):



Для исторической морфологии представляет интерес записанные там же и четырехмотивные варианты этой песни (с повтором первого полустаха), то есть с МС классического типа:



Очевидно, именно полный четырехмотивный блок РФ является нормативным для этой песни как хороводной, требующей своей привычной симметрии. Доказывается это и наличием четырехмотивных вариантов²⁴, и тем, что исполнители трехмотивного варианта в процессе исполнения непроизвольно перешли, начиная с третьего куплета, на четырехмотивную структуру (благодаря повтору первого мотива). Тем самым связь трех- и четырехмотивной МС проясняется со всей возможной наглядностью. Это же лишний раз говорит о том, как важно иметь в своем распоряжении полные нотировки всех песенных строф без исключения. К сожалению, такой материал редок. Даже если перед нами не устойчивый переход от трех к четырем мотивам в рамках одной МС, а погрешность исполнителей, ими же по ходу исправленная, то и тогда данный пример от противного подтверждает уникальность трехмотивной структуры для русской народной песенности, ибо она оказывается строго ограничена несколькими свадебными и только свадебными песнями русского Северо-Запада. Вятская запись (пример 20) может оказаться на проверку тоже исполнительской версией, а не типом.

Среди белорусских песен трехмотивная МС с РФ1 известна лишь в колядках со схемой напева и текста *abb* (57, № 78—79);

№ 79 хорошо иллюстрирует мысль об иррациональной длине центрального звука РФ:

23^a $\text{♩} = 168$

Вы ка-ля-доч-ки, вы па-бли-жай-це, вы па-бли-жай-це!

23^b $\text{♩} = 144$

А ка-ля-доч-ки, вы па-бли-жай-це, вы па-бли-жай-це!

вариант

На Белорусском Полесье (Пружанский р-н) есть колядки, в которых РФ пятисложника чередуется с трехсложным припевом «коледо!» по схеме: *abPbP*, где *P* — рефрен (22, № 28). Нечто сходное, с иным местоположением рефрена, мы встречаем среди македонских хороводных, по схеме *aPbPb* (66, 81, № 88).

Если в Полесье пятисложник в трехдолбнике — РФ календарных песен, то на большей части русской территории это РФ свадебных и хороводных (факт территориально-жанровой предпочтительности — обычное явление в фольклоре земледельческих этносов). Учитывая гипотетическую, но вполне вероятную вторичность болгарского пятисложника по отношению к восточно-славянскому, РФ1 можно было бы вообще назвать РФ «полесского пятисложника», если бы не факт ее устойчивого и специального применения в системе русских свадебных песен. С нашей точки зрения, которую мы не можем аргументировать здесь специально, именно свадебный мелос, свадебные структуры составляют наиболее национально-характеристическое звено в системе русского музыкального фольклора вообще. В русской свадебной песне есть специфические черты, составляющие ее существо, и при этом не имеющие аналогий даже в фольклоре белорусов и украинцев, не говоря о других народах. РФ пятисложника представлена в русской свадьбе как в классическом четырехмотивном виде, так и в особом, трехмотивном. Всесторонне оценить последний трудно ввиду малочисленности материала. Тем не менее его место в системе русских свадебных типов вполне определено (и структурно, и жанрово, и регионально). Нечто сходное отмечено в территориальном распределении русских свадебных песен по соотношению длительности слогот (1/3 или 1/2): одно встречается в той части псковской свадьбы, которая соответствует исторической территории заселения кривичей, второе — в тех местах русского Северо-Запада, где некогда жили словене²⁵.

Картографирование свадебного мелоса чревато многими от-

крытиями. Пока оно не проведено, не будем спешить с выводами. Не будем спешить и с отнесением трехмотивной к более архаичному типу свадебных песен, чем четырехмотивные. Несмотря на убедительные типологические соответствия в болгарской народной музыке, локализация русских свадебных песен РФ×3 в пространстве и времени славянского фольклора продолжает оставаться во многом загадочной, как вообще до сих пор загадочна — в аспекте имеющихся в ней над-диалектных структурно-интонационных схождений и признаков — музыкальная система русской свадьбы, взятой во всем ее этническом массиве. Укажу лишь в качестве дополнения на важную структурную аналогию русским свадебным тремотивам РФ×3 при схеме соответствующей мелодической фразировки *abb* среди ижорских песен — при стихе 4+4+4 и той же схеме текста *abb* (96, № 370; даю в своей трактовке. — И.З.):

24

Кок-ко lin - tu, Kor-ven lin - tu, Kor-ven lin - tu.

Судя по имеющимся данным, это типичный для ижорской песни стиль, хотя повтор по схеме *abb* не типичен и может быть трактован как русское влияние. Однако музыкальная РФ «русского пятисложника» (назовем его так) оказалась здесь переинтонированной по нормам ижорского четырехсложного стиха.

Болгарские параллели к этой трехмотивной структуре весьма разнообразны. Начнем со свадебных — ввиду прояснения русского трехмотивного свадебного типа. Кауфман специально указывает на редкость стиха 5+5+5 среди свадебных песен: он зафиксирован только в Пирдопско и Панагюрско (61, 132; ср. 79, II, 104/344). Третье проведение РФ приходится на рефрен, последняя восьмая под фермой. РФ в неравнодольном выражении. Два свадебных хоро из Самоковска опубликованы Е. Стоин (77, № 457, 458). В № 458 МС прерывается дважды: рефреном после первой РФ (рефрен, как всегда, равен трети РФ) и апокопой в конце второй:

25 $\text{♩} = 152$

Пу-на гар-ди-на пи-ле Я-но, бе-ли ла-ле..., бе-ли ла-ле-та

Среди болгарских хороводных, седенкарских (посиделочных) и, реже, коляд трехмотивная МС встречается свыше 10 раз²⁶.

26^a Умеренно быстро

Йой До-че, До-че, бре-ве-зир До-че, бре-ве-зир До-че.

266 $\text{♩} = 110$

Спро_вик_на _ ла се мо_ма Гер_ки_ня, сла_ва тай те_бе!

26a $\text{♩} = 152$

(и) Сно_щи е Ян_ка, сно_щи _ е Ян_ка, низ го_ра сле_ла.

Замечательно, что песня 26 в опубликована в двух разных вариантах, отличающихся прежде всего структурой: один — трехмотивный, второй — четырехмотивный. Пример 27 — моноформульная ритмомелодическая строфа, вся состоящая из буквального повтора одного мотива!

27

Сно_щи _ е Ян_ка низ_го_ра _ сле_ла, сно_щи _ е Ян_ка низ_го_ра сле_ла.

Там же (№ 609) — четырехмотивная версия той же песни, но со сменой РФ по схеме *abab* (*a* — РФ1, *b* — РФ пятисложника с упором не в середине, а в конце). Выясняется, что в рамках одного хорошо сохранившегося и отчетливо выраженного по местной специфике локального стиля легко сосуществуют разные структурные версии одной и той же популярной песни, отличающиеся как количеством мотивов внутри МС, так и качеством их ритмического строения, даже при известной интонационной близости, как в данном случае.

При таком материале было бы рискованно говорить о предшествующих и последующих формах одной песни как структуры, но на фоне большого сопоставительного материала по данному жанру и стилю можно утверждать, что и здесь четырехмотивные формы выступают как типовые, классические, а трехмотивные как более редкие, как отклонения от общего стиля. Тем не менее эти отклонения носят не случайный характер, а тоже по-своему типовые, что доказывается строфами, включающими в себя рефренные вставки на месте цезур между проведениями мотивов с нашей РФ: такие вставки как бы узаконивают эту структуру, придавая ей монолитность канонической для данного стиля формы. Такие микровставки не разрушают МС, а наоборот, подчеркивают способ ее «спайки», уместность каждого мотива.

Вставка бывает обычно после первого же мотива, невзирая на текстовое решение строфы; это может быть трехкратный повтор одного стиха, или стих *aab*, либо *abb*: рефренная вставка размером

в одну треть РФ неизменно отделяет первый мотив — своего рода экспозицию РФ — от последующих двух ²⁷:

28 $\text{♩} = 152$

Бил_бил_че пе_е, ма_ле мо, бил_бил_че пе_е, бил_бил_че пе_е.

Ощущение законченности трехмотивной МС очень важно, так как оно может свидетельствовать о мере самостоятельности этой структуры. Мы видели уже, что МС с РФ $\times 3$ существуют и при простом повторе РФ с одним и тем же текстом, и при различных «наполнениях» музыкальной формы стихами разной лексической композиции, со вставками и без них, — то есть правомерны трехмотивные МС, где РФ не преобразуется, а функционирует, как и в обычном четырехмотивном блоке. Но есть трехмотивность, где отсутствие четвертого мотива и вносимой им симметрии ощущается как неполнота и компенсируется изменением заключительного — третьего — мотива как следствием осознания новой законченности трехмотивной структуры, которая не обладает внутренней симметрией четырехмотивного блока. Здесь же, в трехмотивных МС, осознание новой законченности формы привело к новому типу каданса (его допустимо назвать лирическим; так как он протянут по типу кадансов лирических песен), и этот каданс стал показателем свершившегося осознания художественной целостности трехмотивной МС. Разумеется, это связано и со смысловым изменением музыкального целого, с его переинтонированием, но обсуждение этого выходит за рамки главы, посвященной предварительному обзору материала для построения исторической морфологии ритма. Тем не менее привести хотя бы один наглядный пример необходимо, чтобы читатель воочию убедился, как осознание новой целостности привело к новому кадансированию типовой МС с типовой схемой стиха и напева *abb* ²⁸:

29

Тур_чин си ка_ра чер_на
ро би_ня, чер_на ро_би_ня.

Так метаморфозы формы выступают показателями конкретно исторической эволюции песенного стиля, песенных структур, музыкального мышления, психологии восприятия традиционной среды.

Собранные здесь образцы двух- и трехмотивных МС с нашим моноритмом, будучи призваны продемонстрировать в своем роде предысторию полного классического типа изучаемой МС (РФ $\times 4$),

ваемое словами отличие масленичных (карнавальных) песен сказывается и в метаморфозе РФ (ср. 41, № 9):

34 $\text{♩} = 176$

А мы мас_лен_цу про_ка_та_ а_ли, про_ка_та_ли, лю_ли, про_ка_та_ ли.

Веснянок в этом ритме очень много, особенно на родине Глинки, и все они варьируют один МТ, одну МС классического типа РФ $\times 4$. Приведу 6 образцов из неопубликованных смоленских записей Пьянковой:

35 а $\text{♩} = 88$

А вес_на крас_на, теп_ло_е ле_теч_ко, при_хо_ди, вес_на, ты к нам с ра_до_стью.

35 б $\text{♩} = 94$

А в по_ле, в по_ле под о_леш_ко_ю служил поп о_бед_ню бла_го_ве_щень_е.

35 в **Скоро**

Ай вес_на_крас_на, теп_ло ле_теч_ко, ой да лю_ли, лю_ли, теп_ло ле_теч_ко.

35 г $\text{♩} = 88$

Ты вы_ле_ти, вы_ле_ти.

гал_ка ключ_ни_ца, ле_ли, ой ле_ли, гал_ка клю...

35 д $\text{♩} = 76$

А вес_на_крас_на, да что

вы_нес_ла? Дев_кам на чаш_ку круп, ре_бя_там пряж_кой в пуп!

35 е $\text{♩} = 78$

Ты вес_на_крас_на, теп_ло_е ле_ти_це, ой ли ой лю_ли, теп_ло_е ле_ти_це.

Первые два записаны в поселке Глинка! Третья, опубликованная в виде листовки Областного научно-методического центра Смоленска в 1980 году в обработке Пьянковой, содержит явно близкие глинковской опере «Руслан и Людмила» интонации! Четвертая знаменательна варьированием зачина, не нарушающим общей протяженности РФ, а лишь дробящим ее анакрузу, а также финальным словообрывом. Пятая интересна регулярной неустойчивостью срединного тона РФ (только 1 и 4 совпадают). Шестая любопытна сознательным противопоставлением в МС двух ритмических версий РФ — трех- и четырехдольной (с четвертным и половинным упорами), что сообщает МС логическую законченность. Знаменательны функции РФ1 среди весенних качельных песен — особенно в свете гипотезы о ее моторной природе. Приведем качельную Гомельской губ. (31, № 7), напомнив о брянской (23, № 40 такты 3, 5), и македонскую в записи Вл. Джорджевича:

36 **Скоро**

В бо_ру со_сен_ка ко_лы_ха_ла_ся, ах и я ле_ле, ко_лы_ха_ла_ся.

В записи З. Ф. Радченко на $\frac{3}{4}$ с затактом наша РФ скрыта. Мы перетактировали ее, выявив припев по типу хороводных весенних, с которыми она явно связана. Каданс с апокопой вполне понятен в веснянках и качельных; привлекает тонкая микросинкопа во втором проведении РФ на слове «колыхалася» — даже если она случайна, все равно это замечательная художественная находка — своего рода функциональное оправдание специфики нашего ритма.

Наконец, РФ $\times 4$ встречается среди троицких. Классический тип обнаружен Римским-Корсаковым (32, № 50; ср. пример 12):

37 а **Подвижно**

Ну_ка, ку_муш_ки, мы по_ку_мим_ся, ай лю_ли, лю_ли, мы по_ку_мим_ся.

37 б $\text{♩} = 76$

Ты не ра_дуй_ся, ель_о_си_муш_ка, ой лю_ли, лю_ли, ель_о_си_муш_ка.

Центральной песней русско-белорусского календарного цикла, основанной на РФ1, оказывается «Летелá стрела» — главная песня весьма архаичного обряда «вождения стрелы», приуроченного к пасхальной неделе или Вознесенью (но обязательно до Троицы) на русско-белорусско-украинском пограничье, в Полесье.

Автор располагает в настоящее время почти тремя десятками музыкальных записей этой песни и самой разнообразной инфор-

мацией о ее бытовании. За последнее 20-летие район Полесья активно обследуется и комплексными экспедициями Академии наук БССР, Института славяноведения и балканистики АН СССР (под рук. Н. И. Толстого), и индивидуальными экспедициями В. Е. Гусева, В. В. Дубравина, В. И. Елатова, Л. М. Ивлевой, А. А. Правдюка. Ограничимся тем, что относится к РФ, и воспользуемся собственным и знанием этой песни в ее живом звучании.

Сумские, гомельские и брянские певицы поют громко, гетерофонно, с гуканьем, часто перекликаясь и наслаиваясь несколькими хорами, исполняющими одну «Стрелу» или даже разные песни этого обряда одновременно, асинхронно. Поют очень плотно: так и хочется сказать — будто зубами вгрызаясь в плоть звучащего тела песни. «Стрела» идет не быстро (по метроному четверть равна от 50 до 80 ударов!). Перед очередным гуканьем кадансовые тоны тянутся очень долго, насыщаясь шагом всего хора. Глядя же в ноты, мы слишком легко отключаемся от мощной материалности (даже вязкости, особой плотности и насыщенности) живого музыкального (и особенно ритуального) звука. Такое естественное для народных исполнителей соответствующих традиций, для нас, исковерканных температурой, это очень сложное, в чем-то даже недоступное искусство... Во всяком случае, каждый, кто слышал хоть раз такое пение, уже не будет с былым доверием относиться к самым тщательным нотировкам соответствующих фонограмм, а иногда и сам, пытаясь записать песню, в бессилии опустит руки: что-то необычайно важное и великое, ничем незаменимое — ускользает, и ускользает безвозвратно...

В исполнении же весенних песен типа «Стрелы» существует не одна голосовая артикуляция, но и хореографическая, благодаря которой в живое «действие» вносится дополнительная или параллельная периодичность или аперидичность. Каждая РФ существует поли-артикуляционно, и для фиксации ее, даже условной, нужна партитура.

Наиболее полноценные записи — с описанием — мы имеем из Белорусского Полесья²⁹. На мотив «Стрелы» исполняется несколько песен. Захоронение «Стрелы» — хоровод-шествие. По свидетельству З. Я. Можейко, участники движутся шеренгой, рядами (по два либо более), произвольно нестрого ритмизованным шагом, в темпе четвертного шага — при мелодии, идущей восьмыми. Попадание в такт совершенно факультативно: ходят спокойно, даже как бы независимо от музыки...

На Брянщине женщины, «взявшись за руки и вытянувшись стрелой, плавно, словно гордые птицы, идут через всю деревню и поют» (23, 19). Вся МС поется на одном дыхании; цезуровка не ощущается не только между мотивами, но и между запевом и припевом: интонирование песни напряженное, даже кричащее.

Антифонное исполнение «Стрелы» известно на Гомельщине и в Болгарии. В так называемых «летних и колядных хоро» антифонное пение зафиксировано с «наступлением» начала 2-й группы

на конец пения 1-й группы еще В. Стоиним (74, № 1497; расшифровываю согласно объяснению Е. Стоин — 78, 299):

38 $\text{♩} = 152$ I группа

Ой ма - ле, ма - ле, ти ста - ра ма - ле,
II группа
ю гла - ва ми се дра - гов - ни - ца - та.

Необходимо вдуматься и вчувствоваться в семантику ритуальных хороводов, представить себе их реальное бытие в реальной сельской обстановке, на территории родного села или деревни. Проход по всей — именно по всей! — деревне есть символическое овладение (осмотр, охват, художественное «поглощение») всей своей вселенной. В этом смысле, кстати, образы стрелы и кольца (см. ниже о хороводных) не противоречат друг другу: оба они символично охватывают целостность «мира». Описывая хоровод, мало задумываются о том, что важна не только конкретная цель хороводного пути (напр., закапывание куклы, ленточки и проч.), — важен и сам путь, важна семантика собственно хоровода, его типа и характера, его формы и шага, его обогащения драматической игрой и т. п. Может быть, потому и ритм «Стрелы» отличается от ритмики других хороводных песен того же коллектива (как, напр., на Сумщине, где довелось работать автору). В «Стреле» это особо значимый ритм — символ племенной (родовой) мощи, некий ритм-оберег. С этим ритмом, как с заклятием на жизнь, как с оберегом от молнии и грома и т. п., проходят по всей своей территории, демонстрируя этим свою силу.

Воистину, хоровод — не просто хореография, сочетание тех или иных движений, шагов, па. Хоровод — это культура, это стихия — поэтичнейшая стихия народной жизни, мощный компонент того синкретического единства реальной и художественной действительности, которое питало народное творчество исстари. И неспроста эту стихию Асафьев называл «экстазом». Он пытался определить «русский смысл экстаза», когда ритмоинтонационное единство вовлекает всех, вызывая «экстатическую одержимость масс»³⁰.

Образ «Стрелы» может быть и хореографическим, метафорически развитым в сюжет, позднее контаминированный с мотивом оплакивания молодца. Этот хореографический образ — и образ «игры в ворона». Вот в текстовом смысле не совсем ясная запись черниговской «Стрелы» (9, № 29):

39 $\text{♩} = 96$

1. лі - ті - ла стры_ла у ка - нэц сэ_ла, ой ра - но, ра - но у ка_нэц сэ...[ла]
2. У_бы - ла стры_ла чор_на во - ра_на, ой ра - но, ра - но, чор_на во - ра...[на].

Для возможного прояснения его приведу запись, осуществленную мною совместно с В. В. Дубравиным 9 июля 1981 года в русском селе Очкино С.-Будского р-на Сумской обл. УССР в исполнении 5 женщин в возрасте от 66 до 75 лет:

40 $\text{♩} = 120$ одна все, постепенно ускоряя $\text{♩} = 184$ $\text{♩} = 184$ $\text{♩} = 10$

Ой ля_те стре_ла у в по_дол се_ла, ох и во_ро_на, у в по_дол се...и!

Запись, конечно, условная: пение было в основном нетемперированным, гетерофонным: слышалось своего рода секундовое биение унисона, если так можно выразиться. Слушая этот ансамбль, хотелось ввести понятие «гетерофонный унисон». Гетерофония 5 голосов усиливается к концу МС, в основе своей двухголосной. Начало — у запевалы — всегда чуть завышено и заторможено по темпу. Затем, после вступления всех и особенно к припеву, темп заметно ускоряется: звуковой поток скатывается в финальную фермату унисона и последующее общее гуканье. Одновременно с темповой заторможенностью в запеве наблюдается и своего рода ладовый «тормоз» — в виде подчеркнuto нетемперированного пения. Внутри песни, если требует текст, РФ раздвигается, чтобы затем также органично, естественно «войти в свои берега». Темповая динамика МС весьма существенна: например, в 1-й строфе от восьмой в 120 до восьмой в 184; во 2-й строфе от 128 до 208, в 3-й от 100 у запевалы через 160 в момент вступления хора до 216 в припеве. Соответствующая «темповая модуляция» и в 4-й строфе: 124—172—212. Финальный звук тянется также по-разному: $\frac{12}{8}$, $\frac{14}{8}$ и др. Увеличение темпа в хороводе хотя и редко фиксируется у нас (39, № 14), но, по признанию авторитетного знатока южно-славянских хороводов О. Младеновича (67, 162), это обычное явление, особенно в болгарских и македонских хоро, то есть снова в тех культурах, которые наиболее близки восточно-славянским в области исследуемого ритма!

Запись в с. Очкино интересна и тем, что позволяет впервые логично объяснить включение в некоторые варианты песни «Стрела» образа ворона. Исполнительницы прямо объяснили, что «стрелу вести» — это по всей улице вести стрелой хоровод, а припев «Ох и ворона» поется потому, что этот хоровод сопровождался игрой в ворона. Одна женщина, изображающая ворона, ведет одну партию участниц хоровода в конец («подол») села и сразу же потом бежит быстро назад, чтобы взять и повести эту партию с другого конца, и так вот неоднократно бегают («летает») «ворон» вдоль «стрелы»... Невольно вспомнилась «Майская ночь» Н. В. Гоголя «...толпа вытянулась вереницею и быстро перебежала от нападения хищного врага... Кинули жребий — кому же быть вороном?»³¹.

Не будем вдаваться сейчас во все детали разноречивых объяснений обряда и песни «Стрелы» — это специальная тема. Осветим лишь конкретный вопрос, связанный с записанными в Шосткинском р-не Сумщины другими вариантами «Стрелы», интонирование РФ которой необычно³²:

41 $\text{♩} = 92$

Ле_те_ла, у! Стре_ла
ю по_доль се_ла, лу_ги, луг зе_ле_у! — [ные]

Аналогичные образцы имеются и среди болгарских обрядовых песен. На слух такие перерывы воспринимаются как преодоление РФ. Нетрудно реконструировать РФ в чистом виде, но почему она нарушается? Почему именно в «Стреле», которую допустимо считать одним из «эпицентров» этой РФ в ее наиболее архаичной по функции стадии, сама РФ может прерываться, чего практически в большинстве случаев, зафиксированных публикациями, не бывает? Не есть ли это показатель столь органичной степени осознанности единства нашей РФ, когда даже такие мощные («гукальные») прерывания не в силах это единство нарушить — как позднее в МС со вставными возгласами и рефренами на месте межмотивных цезур укрупняется и укрепляется идея цельной МС?! В этом есть элемент виртуозной игры стиля, когда ради идеи бесконечного «гуканья» может быть нарушена даже целостность РФ: в том сложном синкретичном целом, какое образует реальное исполнение песни в проведении соответствующего обряда, акценты могут переноситься с одного на другой компонент по законам, нам еще не ведомым. Важно сохранение осознанности ведущих функционально-художественных и д ей.

И последнее конкретное наблюдение технологического характера, связанное со «Стрелой» — по варианту из Речицкого р-на Гомельской обл. (22, № 55):

42 $\text{♩} = 76$

1. Ой пуш_чу стре_лу па_ся_лу, ся_лу, ай ля_ле, ра_на,
па_ся_лу_ся — [лу]. 2. У_би, стра_ла, доб_ра_га мо_под_ца...

Отчего нарушена РФ в начале второй МС? Такт в $\frac{5}{8}$ может быть трактован и как ошибка исполнителя или фольклориста,

настроенного на стереотип данного сюжета, и как следствие бытового забвения-переосмысления сюжета (образа) песни. Но допустимо и другое предположение. Для восстановления традиционного звучания РФ понадобится добавление еще одного слога в первом мотиве. Если принять трактовку песни, которую дала ей гомельская исполнительница А. Л. Фяськова, будучи в Ленинграде 8 апреля 1983 года, то следует прочесть не «убила стрела», что тоже правдоподобно, а «не убей, стрела!» — этот текст может оказаться одним из исконных. Вот эта удивительная трактовка, впервые здесь обнародываемая:

«Стрела? Знаешь ведь, когда гром гремит и молния стрелой в землю или в дерево бьет? Так вот в этой песне господь (!) и говорит: „Иди, стрела, да и вдоль села, не бей, стрела, добра молодца!“, чтобы от „стрелы“ молодец уберется...»

Воистину перед нами не простая песня: пограничное (весеннее) время, коллективный женский обряд закапывания в поле, магия и, для обеспечения хорошего урожая, коллективный оберег от молнии, песня, в которой «действует» буквально «глас божий» — в художественном образе добра молодца... и многое другое, что требует специального изучения.

Достаточно сказать, что возможна и трактовка хора «Стрела» как пути, где путь — символика жизни, жизни под знаком громовой стрелы. По предположению Т. А. Бернштам, за противоречием «убей — не убей» стоит и известный по литературе спор дьявола с богом: если дьявол вселится в любимого богом человека («добра молодца»), то он убьет его молнией, но зато отправит в рай.

Мы придаем этой песне столь большое значение, несмотря на то, что она имеет строго локализованное распространение — Полесье. Даже в соседней Смоленщине ее, по авторитетному свидетельству Пьянковой, нет. Благодаря концентрированной локализации на территории активного бытования эта песня во всей совокупности своих вариантов и версий дает науке образцовый материал для изучения реальной системы «песня в обряде» во всем разноцветье четко определяемого, сложившегося традиционного стиля.

Никем еще в нашей литературе не было замечено, что существует запись «Стрелы» в ее классической хороводной МС, но отнюдь не на территории Полесья, а в ... Болгарии! Эту запись, хранящуюся в Архиве Института музыковедения Болгарской Академии наук в Софии, частично опубликовал Кауфман (59, 158, № 187; у автора ошибочная тактировка в $\frac{6}{4}$ вместо $\frac{3}{2}$):



Песня пелась антифонно и сопровождала масленичную (!) игру «Пускать стрелу». Записана она у казаков-некрасовцев, с 1900 года живущих в с. Казашко Варненского округа. (Мелодии болгарских песен, в которых говорится о стреле, далеки от модели РФ1.)

На протяжении веков некрасовцы сохранили эту уникальную песню в безупречной форме, однако приурочили ее к масленице, что вполне объяснимо болгарским воздействием (известен болгарский масленичный обычай — пускание стрел). Тот факт, что РФ1 для некрасовцев не случайность, подтверждается и тем, что она известна им и в другой песне, очень у них популярной, причем у некрасовцев разного расселения: это песня-кант о самом Игнате Некрасове («Не бела заря занималась») ³³. «Стрела» настолько характерна для русско-белорусско-украинского пограничья, что одно наличие ее у казаков-некрасовцев дает основание предположить, что происхождение этой группы казачества так или иначе связано с Полесьем. Несмотря на переосмысление песни, ее напев не переинтонирован, а сохранение даже диалектного «у» неслогового, характерного для полешуков («па усему силу»), как яркая деталь, позволяет и эту запись, сделанную в Болгарии, условно, но с большей долей уверенности, отнести к типу, распространенному в полесском ареале.

Собственно хороводных в нашей РФ известно около 20 русских записей (охватывающей порядка 15 сюжетов), преимущественно из центрально-русских областей и Поволжья. Неслучайно РФ1 связывает восточных и южных славян: их объединяет и мощное развитие песенно-игровой (хороводной) традиции, в недрах которой и сформировалась, надо полагать, эта РФ.

Вспомним игровую «ходячую» Ульяновского Заволжья «Я качу кольцо», которая выступает своего рода символическим образом РФ1 — формулы «кольца», хороводного кружения, формулы бесконечности жизнепроявлений. Этот емкий пластический образ вызывает восхищение, а тот факт, что он нашел и свое адекватное поэтическое выражение, и соответствующий ему ритм, говорит об истинно художественном совершенстве русских хороводных рассматриваемого типа.

Яркий образец хороводных-величальных — песни дер. Сельцо б. Салтыковской волости Бронницкого уезда Московской губ. ³⁴:



44 6 $\text{♩} = 116$

одна все
ой чер_на, чер_на, чер_на я_го_да, ой лю_ли лю_ли, чер_на я_го_да.

Комментируя их, Е. В. Гиппиус писал: «...в ликующе-заливчатом, звонком и светлом звучании величальных песен чувствовались веселые, радостные движения, которые, казалось, вот-вот перейдут в удалую пляску» (47, 9). Там же Гиппиус обратил внимание на такую важнейшую деталь исполнительской насыщенности хороводного интонирования РФ, как обязательное «раскачивание» голоса, моторность звучания: без игрового момента нет и правильного интонирования! (На прямую зависимость точности фиксации песенного ритма от того, записывается песня с движением или без, указывал специально З. Кодай.)

Три классических хороводных известны по записям 1850-х—1870-х годов³⁵. Современная смоленская запись Пьянковой показывает, что в тех местных стилях, где МС с РФ $\times 4$ является стереотипной для хороводных, там даже популярные песни, основанные на других РФ, переинтонируются по нормам местного стиля в нашу РФ. Таков велижский вариант «Во пиру была»:

45 $\text{♩} = 128$

Не в пи_ру бы_ла, а в пи_ру шеч_ке,
ай да лю_ли, лю_ли, а в пи_ру шеч_ке.

Обращение к хореографии неизбежно для этномузыковеда, посвятившего себя проблеме ритма. Напомним, что «стих» значит «возвращающаяся речь», а «строфа» происходит от древнегреческого «вращаю», «возвращаюсь». Первоначально не «речь», а «танец» возвращался — вращалось тело, одержимое поэзией. «Основное время» древнегреческой ритмики было равно «одному притопыванию или повороту ноги или половине танцевального шага (прыжка) одной ногой» (14, 115), то есть оно было связано не только со слогом, как обычно отмечается, но и с движением, что чрезвычайно существенно для понимания структуры и выразительных возможностей песенных РФ рассматриваемого типа.

Имея в виду крестьянские обрядово-плясовые напевы, Асафьев говорил про «образно-пластическую выразительность ритма», считая их ритмосферу «осознательно образно прекрасной», писал о «ритмах интонированных движений». Согласно Асафьеву, поскольку «ритм непосредственнее всего познается через мускульномоторные ощущения, постольку те интонации становятся особенно

устойчивыми, которые тесно с этими ощущениями связаны: через жест и движение, следовательно, через танец, а в конечном счете и через слово»³⁶. Это объяснение устойчивости ритма прежде всего относится к феномену РФ рассматриваемого типа.

Асафьев же обратил внимание на органичность «взаимоконфликтности» ритмики «немой интонации» (т. е. танцевальной, пластической, жестовой) с ритмикой выразительного дыхания как основы музыкально-словесного интонирования (1, 352). Ясно, что музыкальный ритм — не отражение хореографического. На разноэтническом материале давно замечено, что определенные ритмические свойства мелодии не всегда следуют («идут в паре») за хореографическими чертами танца (82, 17). Музыкально-хореографическая «аритмия» имеет и опыт этнографического объяснения — якобы встречается в наиболее старых экзогамных группах (88).

Соотношение исполнительских версий одной РФ в различных этнических стилях различно, например, менее четкое у восточных славян и более четкое у южных, и связано это прежде всего с национальными традициями хореографии. Имею в виду явление, которое можно назвать танцевальной канонизацией ритмоформулы. При устойчивой пульсации болгарских хороводных напевов в $\frac{5}{16}$ или $\frac{11}{16}$ на протяжении одной песни РФ

не меняется, за исключением естественных исполнительских начальных затяжек, которые являются иррациональной модификацией одной и той же РФ, не нарушающей ее природу. У восточных же славян РФ не получает такого же, как у болгар, танцевального выражения (впрочем, и такого же инструментального выражения) и потому не знает столь отточенной неравнодольности, возведенной в ранг художественного закона формы. Это не значит, что восточно-славянские танцевальные (и, в частности, хороводные) формы художественно ниже южно-славянских. Отнюдь! Каждая из культур дала высочайшие образцы в своем неповторимом роде, и полесские танцевальные РФ с сопровождающими их нетанцевальными шагами образуют несказанное богатство художественной дипластии («единица-пара» — столь же составная, сколь и неразложимая). Выдающийся научный интерес представляет сопоставление одних и тех же музыкальных РФ в МС тождественного типа, реализованных в двух разных этнических культурах — при полной асинхронности напева и шага в «Стреле», например, и четкостью соотношения с таким же напевом танцевальных па в болгарской народной традиции. Говоря о последних, я пользуюсь исследованием А. Илиевой и И. Рачевой³⁷, а также личными разъяснениями А. Илиевой. (Подробнее см. в третьей главе.) Хороводы в РФ1 — связующее звено между календарными и свадебными, так как элементы хороводных наличествуют в песнях обеих жанровых групп.

Русские свадебные в МС с РФ $\times 4$ составляют не менее 30 об-

разцов, группирующихся вокруг четырех основных сюжетов свадебных величаний. Первый по числу записей и распространенности — «Как у месяца золоты рога» с вариантами зачина («Как у месяца, как у красного», «Что у месяца, что у ясного», «Что у месяца золоты рога», «Как во месяце», «Как у солнышка луны ясные» и т. п.). Эти мелодии на слуху у всех, знающих русский фольклор. Приведу менее известные — без каданса («бесконечная» МС) и с кадансом — оба из Торопецкого р-на Псковской обл.³⁸:

46 а $\text{♩} = 160$

Как во ме_ся_це, как во ме_ся_це звез_ды час_ты_е, звез_ды час_ты_е.

46 б $\text{♩} = 160$

Как во ме_ся_це, как во ме_ся_це звез_ды час_ты_е, звез_ды час_ты_е.

и смоленский вариант (Вяземского р-на) из рукописей Пьянковой:

47 $\text{♩} = 108$

Как у ме_ся_ца зо_ло_ты кра_я, ай лю_ли, лю_ли, зо_ло_ты кра_я.

Его начальная интонация (запев) разительно напоминает уникальную рязанскую свадебную (см. пример 12). Та же одноосевая МС — в еще одной свадебной Курской обл. (24, 74), привожу в своей измененной тактировке, помогающей сразу же выявить структуру песни с запевом на РФ1 и рефреном на другой РФ:

48

Ты на чем, сва_ха, по_ле е_ха_ла? ла_до, ла_до!

на чем, ран_ня_я, по_ле е_ха_ла? Ду_шель. мой!

Не исключено, что все эти песни, объединяемые общей ЛФ при тождественном ритме и жанре, представляют собой остатки некогда сильного МТ русских свадебных, известного на довольно широкой территории западно- и центрально-русских областей.

Второй сюжет — «На Иване-то кудри русые» с вариантами зачина («На ком кудри-то», «На ком кудерцы» и т. п.)³⁹. Приведу только рукописные записи: Тульский вариант из дер. Зайцево, запись А. А. Горковенко 1968 года, моноосевой двухпопевочный; две ульяновские записи Енговатовой — Старомайского и Меле-

кесского р-нов (первый с хлопками, второй по сути одномотивный с межстрочной паузой-цезурой, ср. пример 111):

49 а

Ай на ком, на ком куд_ри ру_сы_е, ой да лю_ли, лю_ли, куд_ри ру_сы_е.

49 б $\text{♩} = 96$

2. Что на Вик_то_ре по пле_чам ле_жат, ай лю_ли, лю_ли, по пле_чам ле_жат.

хлопки

49 в $\text{♩} = 114$

3. По пле_чам ле_жат, ой лю_ли, лю_ли, ров_но жар го_рят.

Третий сюжет — «Как за речкою, как за быстрою»⁴⁰. Напомню классический вариант в записи М. Стаховича, позднее обработанный Римским-Корсаковым:

50

Как за реч_ко_ю, да за быс_тро_ю, ай лю_ли, лю_ли, да за быс_тро_ю.

Четвертый сюжет — «Уж и кто ж у нас большой-набольшой» (вар.: «Да и кто ж у нас»)⁴¹. Известен вариант Стаховича:

51

Уж и кто ж у нас боль_шой на боль_ший.

Остальные песни в более единичных записях⁴². Наконец, уместно вспомнить, что вторая полустрофа известнейшей русской свадебной песни «Не было ветру, вдруг наваяло» (вар.: «вдруг наваянуло») интонируется на все ту же РФ1⁴³.

Среди эпических, где пятисложников масса, музыкальной РФ нашего типа практически нет. Выявлено всего три фрагментарных образца⁴⁴. Видимо, полное отсутствие в бытине моторных импульсов тормозило использование этой РФ, связь с движением которой неистребима. Единственная трехдольная мелодия, напетая Т. И. Филипповым на эпический пятисложник, представляет собой не уникальный былинный тип, а просто неверно усвоенный им второй напев из репертуара знаменитого сказителя Рябинина (ср. 24, 146).



Оценивая эту запись как явную ошибку Филиппова, точно зафиксированную Римским-Корсаковым, нельзя не указать и на характерность этой ошибки: она допущена интеллигентом, прекрасно знающим не только полюбившиеся ему крестьянские песни, но и столь популярные в его время нормы музыкально-ритмического прочтения так называемого кольцовского пятисложника. Видимо, Филиппов невольно перенес их на интонирование былинного пятисложника.

Обратимся к поздней крестьянской и городской народной песенности — к песням-кантам. Эта все еще недостаточно исследованная сфера представляет без преувеличения выдающийся интерес и для истории русской музыкальной культуры вообще, и для прояснения реальной исторической морфологии РФ пятисложника в частности. Не забудем, что русский кант был «обширной областью популярного интонирования»⁴⁵.

Как среди календарных в центре оказалась «Стрела» (она же хороводная!), а среди свадебных четыре величальных — словно четыре версии одной величально-хороводной песни! — так среди лирических поздней формации оказывается известнейший русский кант «Как на матушке на Неве-реке»⁴⁶.

По данным середины XIX века он пелся русскими казаками и другими беглыми из России в Добрудже⁴⁷. Не удивительно, что напев этого канта был известен и казакам-некрасовцам. Т. И. Сотников считал, что именно на эту мелодию они распели свою любимую песню про Игната Некрасова с зачином «Не бела заря занимается»⁴⁸.

Кант «Как на матушке...» был настолько популярен, что исполнялся и владимирскими рожечниками (29, 175, № 86). В этом инструментальном распеве почти точное воспроизведение варианта из сборника Прокунина — Чайковского. Первая музыкальная запись трехголосного канта обнаружена в рукописном песеннике середины XVIII века⁴⁹.

53



Значение этой записи огромно, в чем мы убедимся из последующего сопоставительного обзора, важного не только для данного канта, но и для истории русского канта вообще. Его верхний голос совпадает с первой публикацией напева (18, № 22). Этот напев использован в опере В. А. Пашкевича «Февей» (1786 г., действие I, явление 3) и многократно перепечатывался⁵⁰.

Публикации советского времени интересны тем, что в них зафиксированы оригинальные распевы этого почти заклиншированного перепечатками напева. Любопытные версии — то явно прошедшие обработку в солдатской среде (мужские распевы), то переинтонируемые в деревенских коллективах — приходилось слышать и автору этих строк. К XX веку сложилась оригинальная ситуация: одна и та же песня жила как бы двумя жизнями — в письменной и устной традициях.

Первыми неканоническими вариантами оказались в публикациях ленинградский и архангельский⁵¹:

54 ♩ = 44



И сразу же бросается в глаза активное исполнительское нарушение строгой секвенционности, чуждое крестьянскому распеву.

55



По словам собирательницы И. М. Ельчевой, исполнители подчеркивали ритм песни, особо выделяя первую долю каждого такта. Создавалось впечатление, что песня как бы сопутствует трудовому процессу. Не исключено, что так и было. Во всяком случае, сохранилось свидетельство об исполнении «Как на матушке на Неве-реке» уральскими девушками во время «копотихи» (вид коллективной деревенской «помочи», «толоки»): они пели, сидя на скамьях со льном, который трепали и чесали⁵². Четкий ритм моноформульной песни вполне мог подойти к ритму трудового процесса и, организуя его, облегчить утомительную работу.

В 1961 году в Пышугском р-не Костромской обл. мне посчастливилось записать этот кант в мастерском исполнении Л. Н. Замураева. Его пение поражало какой-то новой, не крестьянской пластикой: звучала интонация не речи, не величания, не хоровода, а пластика шествия, шага, и узкообъемный квартный напев воспринимался как широкоохватное музыкальное полотно. Чеканность марша тонко сочеталась с гибкостью трехдольного движения, а в самой мелодии я услышал басовый голос трехголосного канта, известный мне по рукописи середины XVIII века.

57 6



Правда, этот вариант записан от хора ветеранов, но важен сам факт такого распева. Известна и традиционная пермская свадебная песня с безусловными оборотами канта⁵⁴. Более того, кантовые интонации прослушиваются в свадебной песне той же Пермской губ. уже в записях 1860-х годов⁵⁵:

58



Как у лас_точ_ки, у ка_са_точ_ки на ле_гу кры_лья при_ма_ха_ли_ся.

Опорные тона этого классического МТ идут точно по двум квартовым шагам трехголосного канта, а в самой мелодии очевидны кантовые распевы (сопоставьте с вариантом из сб. 30, включая рожечную интерпретацию).

Другая свадебная напоминает одновременно и канты (трехдольной секвентностью интонаций), и частушки типа «Семеновны!» (Кстати, А. Ф. Конюхова в 1964 г. в Торопце пела мне эту песню-кант «Как на матушке на Неве-реке» буквально на мотив «Семеновны!») Для исполнительницы этот напев выступал в качестве формульного, общего для нескольких величаний (42, № 48):

59



Вот как е_ха_ли ра_зо_ри_те_ли уж как ты_сяц_ки



по_гу_би_те_ли, ой ли ой лю_ли, по_гу_би_те_ли.

Имеющиеся данные позволяют существенно расширить жанровый «кругозор» кантовой версии РФ1 и попытаться более обстоятельно наметить пути ее исторической морфологии в рамках русской фольклорной традиции. Вот заволжская игровая (Ульяновская обл., из неопубликованных записей Енговатовой, 1974 г.) — сходство ее с кантом (напр., в костромском варианте) больше похоже на совпадение:

60

Спокойно, размеренно



Ню ме_ня ль у доб_ра мо_лод_ца что же_на бы_ла раз_у_грю_ма_я.

Секундовое движение кантового баса по двум смежным квартам очевидно и в следующей псковской лирической песне, чьи

ладоритмические упоры приходятся именно на эти тона (16, № 166):

61



одна Был я ма_лень_кий — го_ря не бы_ло, вы_рас_тать я стал_



го_ря при_бы_ло, вы_рас_тать я стал_ го_ря при_бы_ло.

Наконец, точной копией той же структуры выступает песня казаков-некрасовцев об Игнате (исп. Л. З. Васютова, Ставропольский край, запись 1973 г. Е. Т. Аракеляна, нотировка Ю. Е. Бойко). Микрораспевы, присущие местному женскому стилю, не искажают основы песни, явно перекликающейся с кантом «Как на матушке на Неве-реке»:

62



Во Ев_ре, Ев_ре, во Ев_ре_юш_ке,



во боль_шой се_ле Ску_ме_не лош_ке.

Повторяет кант своей структурой и южно-белорусская «хресьбинная» — обрядовая родильного цикла: (65, № 198):

63



А ў над_зе_л_нь_ку, па_ра_нё_шень_ку, а ў над_зе_л_нь_ку па_ра_нё_шень_ку.

Здесь снова интонации басового голоса канта оказались поднятными в основную мелодию, всеми своими попевками напоминающими все тот же кант! Нельзя не поражаться удивительной устойчивости этих интонаций, не то «спустившихся» из народной песни в кантовый бас, не то «поднятых» из басов канта в песни, более поздние по стилю.

Кант «Как на матушке...» имеет не только крестьянские обороты, но и типично кантовые (ср. «В темном лесе»). В мелодике мажоро-минорного строя РФ пятисложника оказывается в подчинении логике гармонического утверждения тоники — логике, естественно, и ритмометрической. Поэтому в конце МС, обычно

в четвертом мотиве, она перентонируется изнутри, изменяется и образует качественно новое целое — не полет четырехкратной конструкции, а завершённый, самодостаточный период⁵⁶.

От кантов — один шаг до городских русских романсов и даже... французских шансонов! Вспомним известную песню Жака Бреля «Не оставь меня!» В отдельных местах шансон звучит как гармонизованный кант:



Близость к кантовой фактуре очевидна без особых доказательств. Да и вообще сходство песенки Бреля с этим популярным русским кантом (создание которого, заметим, приписывается самому Петру Первому!) поразительно. Но кто сказал, что кант — чисто русское и только русское явление? Не определяя здесь кант в международном масштабе, беру на себя смелость сказать, что в истории русского фольклора кант можно определить как окно в Европу. Занимая стилистически это своеобразное историческое место, кант «связал» собой и славянскую РФ (а ее славянское распространение уже очевидно) с европейским миром.

Кант для России — окно в Европу, но — окно из России. Через это окно шел интенсивный творческий обмен культурными ценностями. Конечно, это специальная тема, но бесспорно одно: кант отечественной традиции многое впитал в себя из русского фольклора и в то же время многое из канта отразилось на стилистике народной песни и крестьянской традиции.

Если фольклорная РФ × 4 круговая, замкнутая, то в гармонической музыке (типа Бреля или, раньше, мазурок Шопена) — разомкнутая, раздваивающаяся распевной декламацией стадиально и стилистически нового типа. Кант же — нечто среднее, переход от одного качества в другое, некий исторический этап песни с характернейшей для нее четкой строфикой как типом музыкально-поэтического мышления. Брель записывает эту РФ — согласно нормам французского языка и данного стиха — с упором на последнем слоге пятисложной строки. Но даже во французском тексте намечается борьба двух ритмических волн в этой сплошь моноритмической пьесе, не говоря уже об исполнительской агогике.

Напомню, что схожая «подмена» РФ имеет место и в русской народной традиции. Приведу яркий пример — «Как на матушке на Неве-реке» с упором на последнем тоне пятисложника⁵⁷:



В этом необходимо разобраться. Как уже говорилось, любая нотная запись ритма схематизирует его, а на материале РФ выступает своего рода его моделью. РФ1 исполнительски достаточно разнообразна. В зависимости от разных факторов она «читается» по-разному и может иногда в той или иной мере сближаться с родственными РФ. В них сказывается, например, живая пульсация напева с затактом или же без сильной доли, и проч. Будучи разными, эти РФ в живой фольклорной традиции как-то связаны, вплоть до того, что в ряде случаев их изолированное вычленение достаточно относительно. (Разумеется, на материале обрядовых формул их вычленение безусловно при учете соответствующих отрезков текста как ясного по смыслу стиха определенной структуры, но чисто музыкальное их интонирование несет в себе полиморфность.) Их со-интонирование в народно-песенной практике ведет иногда к смысловому и структурному сближению, когда одна «читается» как другая. Тогда — как в случае с французской шансон — возникают основания для сопоставительного анализа*.

Из русских городских романсов с текстом типа кольцовского пятисложника и нашей РФ приведем романс «Моя душенька»:



Лежащая в основе напева РФ может быть метрически трактована двояко: как обычное $\frac{3}{4}$ и как более смягченное $\frac{6}{8}$, что сообщает интонированию дополнительную ритмическую гибкость акцентировки. Однако исполнительская фермата в предпоследнем такте оказывается возможной только при записи в $\frac{6}{8}$. В отличие от крестьянской песни, здесь иной принцип взаимодействия слова и музыки — литературного стиха и соответствующего ему декламационного напева, основанного на гармонической схеме минорного квадрата и пульсирующего по уже пробиваемым росткам принципиально нового ритма — ритма вальса. Так что декламация декламации разнь...

Итак, РФ1 (назовем ее РФ «русского пятисложника») проходит через разные стадии и стили фольклора и профессиональной

* Напомню, что нечто сходное отмечал И. А. Браудо в анализе фортепианной пьесы Чайковского «Ноябрь»: он назвал это органичным «изменением произношения, совершающимся на переливе через сильное время такта» (Браудо И. Артикуляция. Л., 1962, с. 32).

музыки, и проходит не безразлично по отношению к ним: она чутко реагирует на все метаморфозы соответствующей культуры и сама не остается неизменной, но активно переинтонируется (см. пятую главу), будучи тесно связанной со всем комплексом выразительных средств песни, канта, романса и прежде всего со стихом и типом музыкального мышления: вне учета последних никакой анализ формообразующей роли РФ и самой их природы практически невозможен. Приведенные сопоставления, намечая историческую морфологию ритма, и должны были проиллюстрировать эту очевидную, но очень актуальную истину. Слишком велик и сегодня соблазн чисто внешних сопоставлений разных музыкальных феноменов, обладающих тем или иным сходством.

Нам осталось кратко познакомиться с белорусскими и украинскими образцами претворения той же РФ. Обратимся к ним. В Белоруссии РФ1 распространена преимущественно среди календарных песен (не считая «Стрелы», примерно 20 записей), родильных и лирических, причем в основном в Поозерье и Полесье; в Западной Белоруссии РФ1 практически нет. Основные типы коляд собраны в сборнике 57. Приведу характернейшие № 87, 91, 85 (односеовая, с мелосом по схеме *abbb*, как в теме Чайковского, с устойчивой ритмометрикой в $\frac{7}{8}$, где срединный упор продлен до четверти с точкой; последняя восьмая интонируется говорком, показывая тем завершение МС:

67 а

ой ка_ле_д_ач_кі, вой_на дуб, на дуб, ой ра_на, ра_на, вой_на дуб, на_дуб.

67 б

А бя_жиць рэч_ка, рэч_ка бы_стра_я,
ой ля_лё ля_лё, рэч_ка бы_стра_я.

67 в

Ай ка_ля_д_ач_кі на_шы не_жач_кі,
ай ра_на, ра_на, на_шы не_жач_кі.

67 г

Ай ка_ля_д_ач_кі на_шы не_жач_кі, ай ра_на, ра_на, на_шы не_жач_кі.

Из Поозерья приведу колядку с иррациональными затягиваниями срединной доли и общей крайне лаконичной «гукальной» формой; сред песня — (РФ×3) 2 (65, № 51):

68

А ка_ля_д_ач_кі, вы па_блі_жай_це, вы па_блі_жай_це!
А каў_ба_сач_кі, вы па_ні_жай_це, вы па_ні_жай_це.

Из весеннего календаря отмечу публикацию из сборника 48, № 157, троицкую в записи Л. Кубы (цит. по 6, 20), хороводную русальную (9, № 48) с интересной системой меняющейся терции (привожу по письму В. И. Елатова к автору этих строк):

69 а

Лі ка_ло_дзі_жа, лі сыцю_дзё_ны_га, ай лё_лі, лё_лі, лі сыцю_дзё_ны_га.

69 б

А ў_ба_ры сас_на ка_лы_ха_ла_ся, ай лю_ли, лю_ли, ка_лы_ха...

69 в

1. Пе_рей_ду я двор дай пай_ду я ўбор, ле_пе_лей, ва_да ка_па го_ра_да.
2. б б б б
3. б б б б
4. б б б б

Из семейно-обрядовых укажу одну из родильных (хресьбинных) песен с затянутым кадансом (65, № 197):

70

Ці не стук стучыць на_нов_ых ся_нэх? Ці не стук стучыць на_нов_ых ся_нэх?

и лирическую со сквозной композицией из сборника 81, 11, № 107:

71

Не ся_чы ду_ба дай зе_лё_на_га, не ад_дай, ма_ці, дай за_ста_ра_га.



В примере 55 механизм РФ весьма нагляден и знаменателен: мы слышим двойной повтор, двойную секвенцию, параллельный (как бы сдвоенный) повтор и РФ, и соответствующей ей мелодической формулы, причем мелодически первый мотив выделяется от трех последующих, как и в веснянке из концерта Чайковского!

Обнаружение в этом знаменитом канте мелодической схемы веснянки *abbb*, вообще редкой в славянском фольклоре, достойно внимания. Но это аналог типологический: необходимо осуществить мысленно своеобразную корректировку, некий стадийный «перевод» со стиля песни на стиль канта, где секвенция может быть расценена как бывший (в песне) буквальный повтор. Становится очевидней формотворческая преемственность русской песенности по линии одного типа мелотворчества, осуществляемого стилистически различно: от коллективного танца-припляса-заклички до шествия ансамбля, дисциплинированного новой фактурой и гармонической функциональностью канта. Кант может быть рассмотрен как некое исторически преобразующее зеркало архаических закономерностей традиционной (синкретичной, даже обрядовой) песни на уровне ритмоинтонированного слияния «слова-тона».

Параллель секвенции с архаичным мелосом календарной песни тем более интересна, что и секвенция в ту историческую пору русской музыки вовсе не была еще механическим приемом. То был, пользуясь выражением Асафьева, «актуальный стимул мелотворчества», «продвижение материала из самого себя» (1, 85).

Замечательной подробностью трехголосного канта является его бас: в нем, благодаря отчасти гармонической логике мелосодвижения, отчасти по причинам, которые станут нам яснее позже, нет секвенции! Это преодоление повтора (секвенции как повтора) может служить показателем традиционного для России типа мелотворчества, проявлением мелодизации РФ, разбивающей ощущение повтора. То, что эта мелодизация происходит не в первом голосе, а в басу, вовсе не делает ее менее значимой: в процессе конкретного восприятия канта и бас мог становиться захватывающим внимание ведущим голосом.

Повтор ритмических интервалов нашей РФ постепенно приводил к кристаллизации мелодических интервалов соответствующих МГ, способствуя их музыкальному обогащению. В этом можно усмотреть какой-то художественный искус: при строгом, даже строжайшем ограничении — выход в простор мелодического становления. В фольклоре как искусстве устной традиции это осуществляется исторически: после канонов обрядового решения нашей РФ «лед тронулся» — и сдвигается бас канта,

идет секвенция сверху, как могучее преодоление сопротивляющегося материала, и в этом художественная победа шестивия канта, когда вместо «кольца», «круга», «зеркала» *aabb*, *aaaa*, *abab* и т. п. пришла поступь *abcd* баса при мелодической *aaaa* или *abbb*, то есть пришел разрыв мелодического круга, прорыв кольца. И это слышно, если слышать интонацию конкретно исторически, а не отвлеченно абстрактно. Вспомним Асафьева: «Впервые найденная интонация — впервые преодоленное сопротивление материала; это — открытие музыкального движения по данному направлению, это — движение, в котором еще не доминирует инертность и не утерян динамический момент» (1, 206).

Кант дал пятисловной РФ новое интонационное направление, преодолев обрядовую и хороводную моторику движением исторически нового типа. Кант одновременно и продолжает логику крестьянской песенности, и открывает, завоевывает новую логику: при гармонической закругленности в нем нет структурной метаморфозы — сохраняется бесконечность шага (движения) по кругу же (в данном случае по гармоническому кругу Т—Д—Т—Д)⁵³.

Мы останавливаемся на канте, так как в нем сосредоточились самые актуальные проблемы исторической метаморфозы нашего ритма. Главное для нас — соотношение канта с песенностью крестьянской традиции. Вслушаемся в кант, и не только в его мелодические голоса, идущие обычно в терцию, но и в бас, выполняющий отнюдь не одну гармоническую функцию, но и несущий свое собственное интонационное содержание. Мы услышим нечто неожиданное — глубокую связь канта с традиционными песнями разных жанров и разных исторических формаций. Одновременно мы услышим не менее удивительные переключки канта с цыганским романсом и даже с современной частушкой.

Почти невероятно, но одним из стилистически безусловных связующих звеньев между крестьянской песней и кантом оказывается свадебная величальная! (Не говорю сейчас о возможностях обратной связи: кант, возникнув и распространившись, мог в свою очередь влиять на стилистику пения тех певцов, которые были с ним знакомы.) Нижеследующие примеры, по существу, впервые демонстрируют выделение особых интонационных навыков, вне которых кант никогда не стал бы глубоко русским художественным явлением.

Сравните с кантом популярную величальную (27, № 17):



Украинские записи весьма малочисленны: преобладают так или иначе усложненные версии МС, комбинированные с другими РФ, с измененными кадансами и т. п. «Чистые» типы представлены только в районе белорусского пограничья (Черниговщина, Сумщина), например, троицкая из неопубликованных записей В. В. Дубравина в с. Марчихина Буда Ямпольского р-на со схемой РФ × 6:

72 $\text{♩} = 164$

Ой за́в'см ві́н_ки та на всі́ свят_ки, ой лу_ги мо_ї
 все зе_ле_ні_ті, ой са_ди_ці_ли все виш_нев...

Напомню черниговскую «беседную» по случаю новорожденного (цит. по 11, I, 202, № 13):

73

У не_ді_лень_ку за_ра_не_сень_ко
 пу_ди_шов Па_вел пуд а_ко_неч_ко.

и одну лирическую шуточную с Волынщины в записи Квитки с голоса Леси Украинки, включенную во все антологии украинской песни:

74 *Andante*

Виш_ні, че_реш_ні роз_ви_ва_ють_ся, си_не о_зе_ро
 роз_ли_ва_ють_ся, си_не о_зе_ро раз_ли_ва_ють_ся.

Как видим, в украинской традиционной песенности РФ1 исчерпывается буквально считанными образцами.

Глава третья

РИТМОФОРМУЛА ПЯТИСЛОЖНИКА У ЮЖНЫХ СЛАВЯН

В целом у южных славян песен с МС РФ × 4 записано гораздо больше, чем у восточных (у западных их практически нет), но распределены они на славянских Балканах крайне неравномерно.

Достаточно первого же осмотра материала, чтобы обнаружить минимум четыре вопроса: почему только в Болгарии находим массовый материал по нашему пятисложнику? почему в соседней Сербии он единичен? почему он относительно хорошо представлен в Хорватии? и при этом в очень близкой Словении его вообще нет?

Не исключено, что ответов по каждому вопросу будет тоже несколько. Один из них связан с законами национального языка, другой — с конфессиональными традициями, третий — с различиями в этногенезе, четвертый — с историческими различиями в давних культурных традициях и влияниях (напр., предки болгар и македонцев, т. е. восток Балканского полуострова, входили в сферу византийского воздействия в основном через греков, тогда как предки сербов получили больший романский элемент⁵⁸).

Ответ искать следует, очевидно, в комплексе причин и следствий. Наличие или отсутствие песен с РФ русского пятисложника при всех обстоятельствах не случайно: он настолько характерен, что одню присутствие его может, с нашей точки зрения, свидетельствовать в пользу или против той или иной этногенетической или историко-типологической гипотезы. В результате проведенного исследования он стал для автора своего рода «лакмусовой бумажкой» в определении этнической истории конкретных славянских племен и народов. Не случайно и Н. Кауфман уделил ему серьезное внимание в своем исследовании болгаро-восточнославянских связей⁵⁹. По Кауфману, песни этого ритма представляют один из старых видов болгарского фольклора.

Нами учтено более 170 болгарских образцов, хотя это отнюдь не предел! Преобладают хороводные (90 образцов), коляды (40 образцов) и весенние лазарские (почти 20 образцов). В основных болгарских музыкально-фольклорных диалектах, имеющих разную этногенетическую историю, песни нашего ритма распространены одинаково.

По Р. Кацаровой (68, 29) все шесть музыкальных диалектов группируются в три — шопский (Западная Болгария), североболгарский и добруджанский (Северо-Восточная Болгария), тракийский, родопский и пиринский (болгарские македонцы — Южная Болгария). Обычно наиболее архаичный фольклор ищут на северо-западе страны, однако есть и другие точки зрения⁶⁰. Согласно Е. Стоин (78, 233), все диалекты наглядно делятся на две большие группы: западные (среднезападные, северо-западные и Пиринский край) и восточные (Родопы, Тракия, Добруджа, Среднегорье, северо-восточная и среднесеверная Болгария). Наиболее старое славянское население (от славянских племен рупцы и смоляне) находится в Юго-Восточной Болгарии — в Восточных Родобах и Центральной Страндже (рупцы) и в центральной части Родоп (смоляне с присущей им пентатоникой).

Если судить только по антологии (68), подготовленной ведущими специалистами Болгарии и в соответствующих пропорциях

представляющей все основные песенные виды болгарского музыкального фольклора, то она дает следующую картину: на 731 песню приходится примерно 50 образцов с нашей РФ, включая не менее 20 образцов классической МС (РФ×4), что составляет свыше 7%. Полагая антологию в известной мере репрезентативной для болгарской песенности в целом, считаем, что процент этот весьма велик. Причем, судя по антологии, среди пятисложных песен преобладают хороводные и лазарские. Начнем обзор с колядок. Первый тип по сути одномотивен (68, I, № 4):

75 $\text{♩} = 142$

Ой, сла - вь, сла - вь, сла - вь дру - жи - нь,
я ний ут - ту - кь, я гос - пуд ту - кь.

Столь же примитивные образцы имеются и с неравнодольной ритмикой. Следующая колядка ⁶¹ дана в условной тактировке на $\frac{3}{2}$.

76 $\text{♩} = 168$

Два вят_ра ве_ят, чу_ра лю_ле_ят. Хей ку_ла де_ле,
мой ку_ла де_ле, сла_ва да_ти_е те_бе гос_по_ди!

вариант окончания: - по_ди!

Собиратель сообщает вариант окончания — не четверти, а восьмые, что прекрасно исполнительски подчеркивает границу МС. Судя по известным записям, болгарские этномузыковеды позволяют себе в определенных пределах редактировать народные песни — например, не фиксировать наложение мелостроф при антифонном исполнении, унифицировать кадансовые отступления от схемы РФ и т. п. В этом смысле уточнение, которое дает Джиджев в скобках, весьма важно и знаменательно.

Колядка Варненского округа (68, № 499) имеет квинтовое строение, напоминающее тему Чайковского, и сходный исполнительский характер — «призывно». РФ, не нарушаясь, дробится за счет вставных частиц; формула МС типично балканская (*abc*):

77 $\text{♩} = 140$

Я из_ляз, Га_но,льо, вьн_ка на дво_ра.

Га_но, Ган_чи_це, ле, ти ба_ю_ва_та.

Интонационно сходна колядка (69, I, № 78), записанная на $\frac{3}{4}$, чтобы лучше отразить более быстрый темп исполнения:

78 $\text{♩} = 110$

Спро_вик_на_ла се мо_ма гер_ки_ня, сла_ва тай те_бе, те_бе гос_по_ди!

Устойчивость этого типа поразительна ⁶². Следующий МТ — колядка, исполняемая в пути (74, № 837):

79 $\text{♩} = 132$

Пи_сал се Гю_ро вой_ник да_и_де, ей ко_ла_де_ле, мой ко_ла_де_ле!

И этот тип обнаруживает устойчивость, почти невероятную для фольклора (ср. вариант 69, II, № 272).

Среди болгарских коляд рассматриваемого типа немало образцов с весьма протяженным припевом: например, при запеве РФ×2 припев идет РФ×7 (см. 69, II, № 271; шестимотивный припев — там же, № 270; аналогичные образцы см. 73, № 405, № 735).

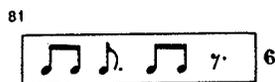
Следующие по календарю — подблюдные ладуване. Вспомнив уникальные смоленские образцы, обратимся к не менее частым болгарским, тем более знаменательным. Есть среди них и одномотивные, совершенно примитивные, ограниченные секундовой интонацией — «раскачкой» с заключительным квинтовым выходом (72, № 173) и похожие, но в терции (73, № 454), и мелодически развитые квинтовые (73, № 460), тип которых исследовал Квитка (11, I). Привожу одномотивную МС:

80 $\text{♩} = 160$

Оф_чар ми о_ди по_див_но мла_до,
ой ла_до, ла_до, мо_ми_че мла_до.

Как и в смоленских, есть ладуване с рефреном на другой РФ (73, № 429; ср. варианты там же № 451—460). Очень интересен пример ладуване при стихе 5+5 со схемой РФ×6, где РФ

воплощена в мотиве с разделительной паузой в конце каждого (общий ритм неравнодольный; приведем схему по 78, 333):



Если большинство коляд РФ1 сосредоточено в Восточной Болгарии, то наиболее типичные весенние лазарки — в Северо-Восточной Болгарии. Например, в Русенско (см. 69, I, № 277, 283, 297 и др.) они исполняются с соответствующими текстами только на эту ритмомелодическую формулу, что характерно, правда, не для всей страны (по свидетельству Кауфмана из письма к автору от 4 апреля 1983 г.). Такая формульная циклизация песен вокруг нашего ритма именно среди весенних календарных заслуживает особого внимания. Приведу четыре ладомелодических типа лазарок — терцовый, квартовый, квинтовый и с субквартой в основе (69, I, № 304; 69, II, № 298; 69, I, № 315; 72, № 352):



За спа ла Доб ра, ой Доб ро, Доб ро. Доб ро.



От до лу и дат дор три ма тур ци,



Сно щии ми ли бе йот оф це до де,



Неравнодольный вариант весенней игры из Тырновского округа (68, № 643):



Кь ко во ди те, кь ко про си те?



РФ «хромает» здесь по типу усмынской синкопированной колядки (см. пример 30). Есть варианты, записанные с танцем (63, 44, 46). Если среди русских пятисложников три десятка приходилось на свадебные величальные песни, то среди болгарских свадебных обнаружены все три образца нашего РФ! Приведу один характерный образец (72, № 805; ср. там же № 794; ср. 58, 33, № 39):



Ста но Сте фа но влаш ка я был ко,



Но зато хорó в РФ пятисложника у болгар огромное количество! Крайне важным представляется и тот факт, что эта РФ есть и в чисто инструментальной музыке, независимой от слова. Здесь буквально апофеоз РФ, «вытанцованной» самостоятельно и канонизированной формулами инструментальной музыки.

Не повторяя примеры из известной статьи (11, I, 205 и др.), начну с типа мономотивных хороводных (77, № 610; ср. интонационный повтор с микровариантами — 74, № 1224):



Сно щии е Ян ка сно щии е Ян ка из го ри сле ла.

из го ри сле ла,

Естественно, наиболее ценны публикации хороводных песен с описанием соответствующих им танцев. Для образца приведем колядное хоро в архаичной ладовой формуле квартового трихорда (по типу аналогичных русских примитивов — ср. здесь пример 12), записанное Р. Кацаровой в Страндже⁶³:



Пох ва ли ла се Мил ки на май ка Хей ку ла де ле, мой ку ла де ле.

В Страндже, по замечанию Кацаровой, как и во всей Болгарии, «танцевальный строй не всегда синхронизирован с мелодическим. Основной ритм ведет игра, а метрические несовпадения и „бег наперегонки“, которые образуются между мелодией и игрой, поддерживают характерное для болгарских хороводов напряжение»⁶³.

Соотношение музыкально-стихового и хореографического ритмов привлекает все большее внимание болгарских специалистов. Касаются они и форм исполнительской реализации пятидольных структур. Так, А. Илиева³⁷ акцентирует внимание на том хореографическом ритме, который она аргументированно считает изначальным женским танцевальным ритмом в Болгарии: он имеет ритмосхему $\cup\cup\text{—}$, то есть соотносится с РФ две восьмые — две четверти. Этот хореографический ритм дает основу для прямых, кривых и других хороводов, «рученицы», в различных размерах $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{11}{16}$ среди календарно-обрядовых женских хороводных песен. При этом пятидольная стихометрическая структура РФ1 тяготеет к регулярному превращению в четырехдольную танцевальную формулу (две восьмые — две четверти) в Западной Болгарии. Эти два типа едины по происхождению и отличаются лишь хореографией в западно- и восточно-болгарских весенних хороводах. Но при всех случаях болгарские песни в РФ1 имеют и свою танцевальную формулу. В схематическом обозначении эти формулы таким образом сочетаются с музыкально-ритмическими формулами (пользуюсь традиционной для болгар записью РФ1 в трех двухчетвертных тактах): западно-болгарские прямое и кривое хоро («право» и «повернуто»).

87

Что же касается восточно-болгарского весеннего незамкнутого хоровода «Боенец» в РФ, $\frac{2}{4}$ ⁸⁸ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, которая совпадает с РФ русских песен, то там она связана с быстрым

равномерным шагом, образующим четкую шестидольную структуру:

89

Если для воссоздания истории русских МТ нужны более архаичные болгарские образцы⁶⁴, то для воссоздания истории болгарской синхронной (напев — текст — хореография) танцевальной формулы понадобится привлечение более архаичных восточно-славянских несинхронных структур — по тому же принципу историко-типологической преемственности.

Наряду с ритмом болгарские хоро привлекают нас и ладом, и структурой — в рамках сравнительно-типологического исследования исторической морфологии соответствующих песенных типов. Например, хоро с основой в квартном трихорде (пример 90) не редкость: они могут быть и в чистом виде (74, № 805), и с фригийским заполнением звукоряда, развернутым в конце до квинты (68, № 376).

90 а $\text{♩} = 152$

«Деколорирование» обнажает ангемитонную основу напева:

91

В таком «прочтении» этот болгарский напев напоминает русскую свадебную (см. пример 12). Сходство разительное, но тождественности нет. Аналитически снятые фригийские обороты придают мелодии неповторимо болгарский оттенок.

Естественно, что среди болгарских хоро много МС с типично хороводной композицией, близкой к восточно-славянским структурам *abab*, *aabb*, и более специфичные для болгар типа *abcc* (подробнее см. четвертую главу). Приведу образцы (74, № 1496; ср. там же № 1495—1498, 1500, все с метрономом — 152, что вообще характерно для этих песен; и № 1319, 1103).

92 а $\text{♩} = 152$

Ой, ма ле, ма ле, ой, ста ра ма ле,
как- во да пра- вя, как- во да чи- на.

92 б $\text{♩} = 152$

Ма-ри То до-ро, а-ко съм за те-бе ду-ма про-ду-мал.
Бя-ла То до-ро.

92 в $\text{♩} = 152$

Бул-ка Ма-ри-ке ка-по-я ни-це, ма-ри, ста-ни-ми, ста-ни о-ту-ри.

Есть среди болгарских мелодий и совсем ориентальные по ладу (68, № 449), но они легко «реставрируются» до диатонической основы и по структуре оказываются типично славянскими хороводными:

93 а $\text{♩} = 152$

Ра-ни лай Рад-ка ра-но за во-да,
ра-ни-лой лу-до с Кон-че след не-я,
ра-ни-лой лу-до с Кон-че след не-я.

93 б
ср.

Неравнодольные версии нашего ритма в хороводных изобилуют, по свидетельству Е. Стоин, в восточных районах средне-

западной Болгарии в качестве метроритмической основы таких хороводов, как «Ганкино хоро», «Криво хоро», «Копаница», а также в Пиринском крае⁶⁵:

94 а $\text{♩} = 300$

С но-щи-е Ян-ка из го-ра слез-ла, ю се-ло флез-ла.
из го-ра слез-ла.

94 б $\text{♩} = 44$

За-лю-би лу-до две мал-ки мо-ми, две мал-ки мо-ми, две лю-бов-нич-ки.

Наконец, встречаются хороводные и с мелодическим распевом, не нарушающим, однако, РФ (71, № 1127), и, конечно, немало образцов с разного рода рефренными вставками и припевами иногда весьма протяженными (см. 77, № 607; 69, II, № 1036; 73, № 733).

Среди лирических песен РФ1 довольно редка и встречается там, где местный стиль отмечен распевностью — например, в Родопах. Привожу № 1121 из сборника 71 (см. там же № 534, 975, 974):

95 $\text{♩} = 116$

А бре мо-ми-че, чер-вен трен-дра-фел,
кай-но про-да-ваш ви-но ра-ки-я.

И в завершение обзора болгарских пятисложников приведу посиделочную припевку (69, II, № 838), чья синкопированная версия РФ так напоминает смоленскую веснянку и усмынскую коляду (ср. № 31—32):

96 $\text{♩} = 80$

от-до-лу и-де ю-нак на ко-ня,
Че-кой на ко-ня? Сто-ян на ко-ня.

В сербском фольклоре не только редки песни пятисложного ритма, но вообще редок стих 5+5: он известен сербским пословицам⁶⁶. Там же, где пятисложный стих встречается (напр., в застольных свадебных и женских песнях), он имеет другие

РФ — синкопированные или с упором на последней доле. Песня, выдержанная целиком в РФ1, известна лишь одна, и, что небезынтересно, это хороводная, интонационно напоминающая... Глинку:

97 $\text{♩} = 116$

По _ шла Ру _ ме_на, на_не, ра _ но на во_ду.
ој ле _ ле, ле _ ле ра _ но на во _ ду.
ој ле _ ле, ле _ ле, ра _ но на во _ ду.

Там же (№ 3; ср. 217) опубликована лазаричка (снова характерный для нашей РФ жанр!) с припевным словом «дос», выходящим за рамки РФ и тем самым выступающим в качестве цезуры внутрисложных мотивов. Образец сербской лирической — трехмотивной, со вставным рефреном после 1-го мотива — 51, № 118:

98 $\text{♩} = 104$

Гра _ дин _ ка гра _ ди, ма_ле, ма_ле, Гра _ дин _
_ка гра _ ди, вил _ дан по _ са _ ди.

Среди пятисложных песен югославской Македонии преобладают хороводные⁶⁷, например:

99 $\text{♩} = 152$

Мал_ки _те мо_ми, дел_ба де _ ли_ли, дел_ба де _ ли_ли.

Другого характера македонская лирическая о семейной жизни — единственная в РФ пятисложника в большом сборнике Б. Трэуп (105, 120, № 61):

100 $\text{♩} = 138$

Ю_я_не, я_не, ю_я_не, я_не, ю_ба_во я_не, ю_ба_во я_не.

Иную картину дает хорватский фольклор. Тут РФ1 используется часто, и в таких существенных для ее семантики жанрах, как в песнях купальского обхода дворов. Правда, рефрен их немного меняет РФ в связи со стихом 5+3, но это воспринимается как апокопа, тем более когда МС завершается на неустойчивом (звательном) тоне — надтонической секунде, как в следующей «ладарской колее» (95, 308, № 289):

101 $\text{♩} = 50$

Vi_so_ko le_ti si_va p_če_li_ca. Pos_lu_šal an_del Ma_ri_ju.

Песни так называемого «иванского коло» в разных местах Хорватии записывал и В. Жганец (109, № 558—559).

С той же РФ известны хороводные песни на Видов день (15 июня), иногда исполнявшиеся и среди купальских (иванских), по тексту напоминающие известную русскую песню «Ленок» (110, № 263/39 и № 266/41):

102 $\text{♩} = 58$

Si_ja_la le_na na Vi_da dne_va, Le_nek moj le_nek, svi_li_ca mo_ja.

Крайне интересна для нас следующая запись⁶⁸:

103 $\text{♩} = 80$

Ku_ka_va č_i_ca, la_do, za_ku_ka_va_la, la do nam je, dra_go_nam je.

Текст песни 5+5 состоит из РФ×2, но прорезан двумя рефренами («ладо») в $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$. Исполняли на пасху, при обходе дворов в Иванов день 24 июня, и как старинное свадебное коло. Ныне исполняется парой танцоров, находящихся в замкнутом кругу. Автор публикует напев вместе с хореографической нотацией (случай редчайшей для нашего РТ!). Любопытно, что автор делит напев не так, как мы, вычленив РФ и ипритмические рефрены: он разделит строфу на две равные по протяженности части, каждая в $\frac{3}{4}$. В первую часть попала РФ+рефрен 1+РФ, а во вторую часть — только рефрен 2. Хореографически напев обобщен именно так, сравните (♩ = правой ногой шаг вперед, ♩ = левой ногой шаг влево) — хореографические движения идут равно-

мерно, не взирая на перемену музыкального размера с трех на две и с трех на четыре четверти:



Судя по обозначениям танцевальных шагов, которые сделала для нас на болгарском материале А. Илиева (см. пример 87), этот принцип хореографического обобщения структуры песенной МС един для балканских славянских песен в нашем ритме.

Имеются и другие хорватские песни, в которых РФ1 выступает важнейшим компонентом. Это пасхальная игра (110, № 286), свадебное коло, разительно напоминающее соотношение РФ в русской песне «Хмель»⁶⁹, свадебные коло (110, № 269/107).

Наконец, это в своем роде уникальная «городская» песня, которая привлекла внимание еще Ю. Мельгунова⁷⁰, а нас поразила своим мощным сходством с секвенцией, хорошо известной по канту «Как на матушке на Неве-реке». После традиционного четырехкратного проведения основного мотива с РФ «русского пятисложника» на слова «Мили мой куме, драги мой куме», повторенные дважды, следует завершение — финальное топтание на тоническом звуке и на одном слове «куме», повторенном трижды, что цезурирует строфу, прекращая насильственно секвенцию, и производит нарочито комический эффект:



Было бы полезно найти истоки этой южно-славянской застольной песни, чтобы понять, каким образом ее напев связан с мелодией знаменитого канта.

Вообще хорватский фольклор дает разнообразный материал для исследования пятисложника в трехдольнике и занимает важное место в нашей попытке обрисовать его историческую морфологию.

Наш обзор подошел к концу. Мы с полным правом можем сказать, что как бы далеко ни вели «следы» темы Чайковского, они находятся, в основном, в пределах славянского песенного мира, явно обозначая собой какую-то очень важную, но пока до конца не ясную линию развития и сложения славянской музыкальной (этнической) культуры. Наши розыски не были ограничены ни местом, ни временем: мы искали везде, без пропусков, так как убеждены, что никто не имеет права научно утверждать принадлежность того или иного музыкального типа исключительно

определенной этнической культуре без предварительной, исчерпывающей, по возможности, работы по проверке наличия данного типа у других народов. В результате, включая фольклор почти всей Евразии и доступных автору других стран, удалось обнаружить ничтожно малое количество произведений моноритмической структуры с РФ пятисложника в трехдольнике или четырехдольнике. Речь идет об едва ли больше 20 образцах, некоторые из которых отобраны с немалой условностью. «Чистых» типов — единицы.

Предварительные итоги обзора таковы. При исходном довольно жестком ограничении моноформульной МС с РФ «русского пятисложника», а не ее элементами в разных песенных типах, оказалось, что в пределах родственных славянских культур подобные структуры охватывают собой практически все жанры фольклора, в большей или меньшей степени. Засвидетельствована она преимущественно у двух групп славян в Европе — у восточных и южных, хотя и у них неравномерно. Она не известна ни романским, ни германским и скандинавским, ни финно-угорским (за редкими и в целом объяснимыми исключениями), ни кавказским народам, не говоря уже о народах других континентов, где ее нет даже на уровне случайных совпадений!

Будучи полижанровой, наша РФ отсутствует в детском фольклоре. Это очень важное обстоятельство: РФ1 отнюдь не детский примитив! Этой РФ не удалось обнаружить даже в специальных, монографических собраниях и обзорах детских песен и ритмов (таких, как 84, 89, 98, 54, 55). Видимо, этот ритм в чем-то труден для детей: даже при наличии в их творчестве и репертуаре пятисложных стихов, они оформляются музыкально совершенно иначе.

Фактические данные, приведенные в работах В. Гошовского, В. Елатова и других, касающихся этой РФ, удалось существенно пополнить. В их числе такие важные моменты, как обнаружение свыше 40 образцов МС «доклассического» (меньше, чем четырехмотивного) типа — РФ×1, РФ×2 и РФ×3, что первостепенно важно для установления исторической морфологии исследуемого ритма. Кроме того, впервые собрано воедино такое количество образцов восточно-славянских и болгарских — примерно по 170 песен! В эту сумму не включены прямые аналоги темы Чайковского и образцы ближайших с ней типологических переключек (а их не меньше 30). Любопытна и статистика по жанрам, касающаяся песен с полной МС (РФ×4) у всех групп славян: явно преобладают песни календарные (свыше 150) и хороводные (свыше 120), свадебных же всего 35, а лирических и того меньше (едва ли 20 с небольшим). Впервые привлечены смоленские аналоги болгарским ладуване в той же РФ. Впервые обнаружены кафельные песни с этой РФ как РФ «качания»! Удивительный мир открыл нам хорватский фольклор в этой области — от образцов архаичных до близких нам по времени. Впервые обсуждены различные версии избранной РФ (синкопированные, неравно-

романса, шансон, в которых подсознательно действен, пожалуй, тот же ритморефлекс, та же мощная порождающая инерция этой «комплексной» по природе (рече-моторной) РФ. Если когда-то в ней сочетались обрядовый выкрик с круговым хождением, то теперь — литературный стих с вальсовым движением! Но важно, что без той или иной полифункциональной слитности этой РФ не существует: такое богатство исполнительского и образного контекста придает особую жизненность всем конкретно историческим, конкретно интонационным превращениям РФ в разножанровом и полистилическом множестве РИ, — воистину будто некий ритмоидеал выступал своеобразным творческим стимулом-эталоном при их создании.

Глава четвертая

РИТМОФОРМУЛА И МЕЛОСТРОФА: ИСТОРИЧЕСКАЯ МОРФОЛОГИЯ

Этот раздел исследования написан заведомо фрагментарно, так как нет возможности проследить всю полноту исторического движения формотворческих закономерностей МС, основанной на РФ «русского пятисложника».

Конечная цель книги не ограничена ответом на вопросы о судьбе одной, отдельно взятой РФ: нам важны проблемы не только ритма, но и связанные с ним проблемы формообразования. От формулы к формообразованию — вот направление морфологического и семантического анализа ритма в понимании автора. Мы изучаем не просто РФ «русского пятисложника» и ее исполнительские «ипостаси»: нас интересует судьба этой РФ как морфологической единицы реальной художественной (песенной, танцевальной, инструментальной) формы, нас интересует природа и история становления, кристаллизации художественной целостности, основанной на этом моноритме, то есть вопросы формотворчества. Ритм для нас — не изолированный элемент, а компонент системы, и прежде всего компонент МС.

МС — это система. В ее системные связи включаются РФ, стих, композиционная фиксированность рефрена, наличие пауз, ладовые упоры, попевоочная сущность отдельных мотивов в строфе и их соотношение друг с другом, темповая динамика, функция каданса и многое другое. В МС становится важнее семантика целого — строфы, а не РФ. «Внутренняя» семантика РФ, условно определяемая нами, отступает перед ее структурной продуктивностью. Эта продуктивность РФ выступает в традиции на первый план, и потому становится возможным существование одной РФ с разными ладоинтонационными образованиями (диатоническими, хроматическими, ангемитонными), в стадияльно и семантически разных стилях.

Если МС — процесс, цель и итог мелотворчества, то сущность и функция РФ тоже творческие. Мы ограничиваемся РФ и МС, но песня этим не ограничивается, осваивая присущее ей фольклорное пространство-время...

Неслучайно древние греки употребляли слово «ритм» как дубликат названия «формы»⁷². Ритм и сейчас выступает основным и «первичным фактором формообразования» (53, 369) РФ; будучи моделью определенного ритмического рисунка (ритмодвижения!), она стала формульной моделью: ее продуктивность — залог устойчивости МС. Наряду с законами самой РФ существуют законы ее связности в МС. РФ обладает особой самовыделительностью. Замечено, что «эти группы в пять слогов стремятся отделиться одна от другой»⁷³. Пятисложная стопа отличается от обычных именно несливаемостью с соседними в один ряд: ритмически обособляясь, она является абсолютно «реальной группой слов, объединенных одним сильным ударением»⁷⁴. И музыковед усматривает в симметрии ритма прообраз мелодической симметрии: «ритмоинтонационная замкнутость симметричного пятидольника позволяет ему обособиться и в виде стиховой строки, и в виде музыкального мотива» (26, 170). Поэтому анализируя ритм в форме и ритм как форму, мы должны исходить из осмысленного, крупного членения, из блоков реального процесса формотворчества. Дробление не должно убивать смысл музыкально-ритмического целого, но обязано выявить его собственную связность.

РФ1, будучи структурно и семантически обособленной в форме, не «режет», а «связывает» ее членения, без которых формы не бывает. Эти членения приобретают как бы мелодический смысл: РФ «идет», переключая внимание на мелодические упоры, их соотношение, логику МС. И ладомелодические упоры соответствующих мелодий — ритмические центры все той же РФ, соотношение которых в МС заинтересовало еще Квитку. Для нас же это не что иное, как способ внутренней организации (спаянности) замкнутого пространства обрядовой строфы, своего рода круга.

Кстати, о круге. Не будем путать этот «круг» с кружением вальса: в обряде круг — своего рода точка, замкнутая сфера, микромир, отражающий представление о макромире; в вальсе же — прорыв из круга, полетное кружение: в нем кружатся люди, в обрядовом хороводе кружится мелодия, а люди «топчутся» в кругу своей замкнутой «вселенной». Мы уже познакомились с заволжской хороводной-игровой «Я качу кольцо» как символом МС на пятисложнике, как образом РФ-кольца. Но не будем упрощать символику кругового движения: в ней не только вращение по замкнутому кольцу, не только структурная непрерывность и повторение того же, но и знак неповторимости того, что повторимо в принципе.

Сила моноформульной строфы (то, что Асафьев назвал удачно «ритмический монотематизм»⁷⁵) такова, что она способна

«подмять» под себя даже протяжную песню сходного стихосложения, как это произошло с лирической «Ты рябинушка белкудрявая» (19, № 135).

Ритмически моноформульная МС типа РФ×4 сильна инерцией, которая вызывает ритмические тяготения, то есть ожидание очередного появления пятисложной группы⁷⁶. Инерционность РФ — художественная, то есть структурированная в рамках системы, одновременно прикладной и эстетической; потому-то она неизбежно требует от нас изучения МС как интонационно оправданной художественной структуры, как проявления особого типа музыкального движения (Асафьев назвал бы его «кантус фирмусным видом мышления»). Периодичность таких фольклорных форм обладает интегральной силой⁷⁷. Тем самым народно-песенная мелодия как музыкальная форма устной традиции в процессе своего бытия стремится к максимуму негэнтропии. Можно сказать, что формообразующая сущность РФ — это борьба за негэнтропию⁷⁸. Но в фольклоре, как в живом явлении, его сгущенная контр-случайность, контр-вероятность гибко сочетается с бесконечной вариантностью выражения (осуществления) антиэнтропического структурирования. Осознание этого очень важно для этномузыковеда.

Если РФ как схема — обнаженный пульс, то в реальности, в песенном контексте РФ становится пульсом полнозвучным, но не утяжеленным, таким, легкость которого сохраняется. Главная причина — в устремленности РФ. Даже от преодоления интонацией РФ интонации стиха возникает эта удивительная легкость устремления МС. Не забудем, что единицей стиха выступает строка (Л. Тимофеев), единицей танца — «хореографическая фраза» (А. Илиева), единицей песни — не РФ, а сама МС. Другими словами, РФ — это своего рода строительный материал, «стройблок», но отнюдь не пассивный, а такой, который требует формования (строительства), выступает его импульсом, в котором запрограммировано ритмоинтонационное движение «как стремящаяся к обнаружению ритмовая энергия»⁷⁹. Эта динамика непременно входит в морфологию, которая не должна ограничиваться статичными компонентами формы: «кинетика строки, определяемая динамическими моментами, есть основной морфологический признак»⁸⁰.

Весь формотворческий смысл МС заключен в том, чтобы найти силу, которая не дала бы распасться динамическому единству РФ×4 на сумму РФ+РФ+РФ..., не превратила бы целеустремленное нанизывание в простое сложение, сделала бы из суммирования — порыв! Все средства МС могут быть проанализированы как направленные на то, чтобы связать РФ в одно органическое единство — РФ×4. Поэтому кинетика и входит в морфологию: без выразительной устремленности к единству мы получим мертвый склад «стройматериалов». Потому, в частности, и отмеченный факт убыстрения темпа на протяжении МС (в песне

«Летела стрела») — факт из области МС, а не РФ как таковой. РФ выступает как порождающая сила, как достижение целостности, нерасчленяемости, как преодоление невольной мозаичности моноформульной структуры.

Рассматривая весь массив песен, использующих РФ пятисложника, можно разделить их на две большие группы. В одну попадут песни, основанные на моноформульной цепочке типа РФ×2, РФ×3, РФ×4 и т. д., а также на моноформульной цепочке со вставками типа рефренов, возгласов, выкриков, припевов. В другую группу попадут песни с полиформульной строфикой, где РФ «русского пятисложника» представлена либо как существенный компонент более широкой РФ, в свою очередь являющейся моноформулой для рассматриваемой строфы (например, 5+3, где первая часть РФ совпадает с нашей), либо как одна из двух или нескольких РФ в сложносоставной МС. Наш анализ строго ограничен песнями первой группы, преимущественно самой классической формы — РФ×4. Интонационно этот РТ имеет две основных разновидности: с секвенцией (тип канта) и без секвенции (тип хоровода). Последний в свою очередь делится на структуру симметричную парную (*aabb*) и зеркальную (*abba*), а также на другие виды парности (типа *abab*) и асимметрии (*abbb*, *abbc*, *abcc* и др.).

Идея парности явно лежит в основе всех МТ с РФ «русского пятисложника», даже в «пра-структурах» (типа примера 2) — импульс и ответ: вопросо-ответные структуры образуют своего рода двоичность. Есть она и в трехмотивных образцах, где всегда налицо тот или иной вид одновременно и двоичности: например, первые два мотива идут в одной ладовой попевке, а третий замыкает лад, или, наоборот, два последних мотива отчленяются от первого своим новым текстом или интонацией, и возникает хотя и не равномерная, асимметричная, но парность. Видимо, есть веские основания в идее немецких музыковедов (Г. Риман, Ф. Нейман) о «ритмической паре» как фундаментальном принципе, своего рода музыкальном пра-феномене. Именно парность делает РФ пятисложника формулой, более или менее уравновешенной (5+5). Она и лежит в основе наиболее древних по жанру образцов.

Бывают два основных вида парности: *aa*, то есть буквальный повтор, который требует ответа в виде буквального же, как правило, сочетания мотивов *bb* и *ab*, то есть вопрос и ответ экспонируются сразу, что делает первую пару по-своему законченной, и МС образуется тогда лишь повтором пары целиком или с вариантным кадансом (*abab* или *aba¹b¹*). Общая структура сдвоенной парности сохраняется в обоих видах МС.

Было бы неверно ограничивать идею парности чисто музыкальными или чисто стиховыми причинами. Она вполне может быть связана и с хореографической сущностью ритмодвижения песни, тем более, что РФ1 тесно связана с танцевальной стихией

дольные, с удлинённым срединным упором, с иррациональным центром ритмического мотива, и проч.). Не говорю уже о впервые приводимых аналогах темы Чайковского и крестьянских «предтеч» канта. Как оказалось, МС с РФ $\times 4$ концентрируется в определенных жанрах, в определенных ареалах — и вокруг определенных песен (сюжетов): таковы, как удалось установить, полесская «Стрела» и кантовая «Как на матушке на Неве-реке».

РФ1 в русском фольклоре территориально широко распространена по сути лишь в одной-двух песнях (свадебная величальная и хороводная игровая). В остальных жанрах традиционного фольклора она довольно строго локализована на территории Смоленщины и Полесья (Гомельско-Брянско-Черниговско-Сумского пограничья), где встречаются в разных календарных жанрах (колядки, подблюдные, веснянки, троицкие, кумитные, качельные), в свадебных и хороводных песнях. В Болгарии эта РФ также полижанровая (коляды, ладуване, лазарки, еньовденские — купальские, зимние, весенние и летние хороводные, свадебные) и не локализована строго (хотя и имеет места преимущественного распространения), то есть является не жанрово дифференцирующей и не частной или случайной, а системно-образующей РФ, сквозной для целой системы жанров двух территориально отдаленных друг от друга регионов славянства — западно-русских (белорусских) и болгарских областей. Этот факт может свидетельствовать, очевидно, о давних путях миграции ранних восточнославянских племен к Дунаю, датируемых по историческим источникам VI веком н.э.⁷¹. Тем самым системность данного РТ на Смоленщине и Полесье оказывается подтвержденной и усиленной закономерным характером ее полижанрового и полистилевого распространения в Болгарии.

РФ1 разных народов и присутствует, и отсутствует по различным причинам. Имеются в виду включающие ее стадиально-стилевые жанры, языковые контексты, этнические окружения. Достаточно сравнить в этом аспекте столь несходные проявления пятисложного ритма, как формульность обрядового мелоса и по сути «самозарождение» РФ, внешне аналогичных календарным, в принципиально новом стиле декламационного романса. Это как бы крайние точки исторической морфологии нашего ритма. Обзор песен, основанных на РФ1, дает возможность показать, как ее применение и смысл меняются в зависимости от структуры мелоса, который в свою очередь меняется от жанровых, то есть социально-психологических метаморфоз.

Существует и языковая причина наличия-отсутствия РФ1: общий облик музыкальной ритмики (то, что я назвал бы «этнический ритмо-идеал») связан с системой акцентуации языка; отсюда, например, отсутствие «русского пятисложника» у словаков. У чехов, как и у словенцев, добавляется еще одна причина, обусловленная сильным этническим окружением (австрийским,

итальянским), что способствовало кристаллизации совершенно особого и еще плохо осмысленного явления, которое я называю межтерриториальной — международной стилевой доминантой. Понятно, что тут скрывается важная проблема осознания принципиального различия таких явлений, как новый романсовый стиль (декламационно-распевный, на гармонической основе, предполагающей аккомпанемент) и новый песенный стиль (устная традиция, не предполагающая аккомпанемент, типа словенской песни). Дело тут, видимо, еще и в том, что ритм (ритмическая структура, ритмическое мышление и соответствующий ему ритмический идеал) тесно связан с ладом (с ладовой структурой, ладовым мышлением и соответствующим ему ладовым идеалом), вплоть до теснейшей композиционно выраженной взаимообусловленности. Неразрывность лада и ритма — особая, большая проблема, которую осветить здесь не удастся. Но мы не можем не указать, ставя вопрос о РФ в МС, что, например, моноформульные (с краткими, повторяющимися РФ квантитативного типа) МС, с типичными для них мелодико-композиционными схемами типа *aabb*, *abab* и др., не характерны для мажоро-минорной системы мелоса, где в МС проявляется явно более протяженное музыкальное мышление, при котором происходит естественное совпадение ладовых и ритмических тяготений (устремлений: ритмическое напряжение — разрежение на определенной звуковысотной, ладоинтервальной основе). Таков облик словенской песни, где нет ни одного образца моноформульной МС с «русским пятисложником», но часто встречаются ритмические рисунки, совпадающие с этой РФ, как непременно составные, обязательно включаемые во фразовое движение мелоса иного типа, иного мелоритмического (интонационного) смысла (см. 87, № 357/77).

Замечательным по важности фактом является то, что РФ1 известна и хороводно-танцевальным песням (т. е. песням музыкально-словесно-хореографического синкретизма), и романсу, не имеющему прямой связи с хореографией, зависимому от декламации стиха, с характерными фразировочными «волнами» интонирования кратких мотивов, совпадающих с основной РФ. Одно из возможных объяснений такой живучести нашей РФ кроется в признании коренного синкретизма ритмоформулы как феномена. Именно этот синкретизм мог исторически образовывать тот ритмический идеал, которому подчинялось и подчиняется фольклорное мышление по традиции и сегодня (разумеется, в соответствующих стилевых метаморфозах).

Тот факт, что РФ1 — модель некоего синкретического целого, в недрах (в контексте) которого она и выковывалась, представляется особенно важным. Этот синкретический характер фольклорного ритма пережил многое и в той или иной мере сохранился поныне. Свообразным отражением его служат по-своему синкретичные (или, если угодно, синтетичные) ритмокомплексы канта,

фольклора. Моноритмическая структура, зародившись в единстве с хореографией, благодаря ей и сохранилась, и развилась. Учтем также имеющиеся данные об антифонном исполнении обрядовой песни «Летела стрела» и аналогичных болгарских образцов. Есть мнение, что стих 5+5 мог явиться в итоге двухорной переключки как особого способа исполнения⁸¹.

Квитка рассмотрел один тип среди МС на РФ1 — четырехмотивный, с двумя пятисложными полустипами, с ЛФ квинтового тетракорда (*ля-до-ре-ми*), с постепенно снижающимися мелодическими упорами, соответствующими четырем ритмическим центрам напева (средним слогам четырех пятисложников), с откровенно хороводной структурой *aabb* и *abab*. Квитка привлекает 14 мелодий: 7 болгарских, 3 украинских, 1 белорусскую и 3 русских (две хороводных и одну свадебную) (11, I, 201—211). Даже при таком ограничении количество материала может быть сегодня значительно расширено. Если же не ограничиваться избранной ЛФ, то открывается целый мир возможностей, блестяще использованных и развитых в народной традиции славян. МТ, очерченный Квиткой, принадлежит к важнейшим, объединяющим фольклор болгар и восточных славян, но не единственным. К тому же в болгарской и восточно-славянской песенности есть и другие МТ при данной моноритмической идее, друг с другом не совпадающие. Они представляют большой интерес для исследования разнообразных путей мелотворчества на основе одной РФ и одного принципа МС.

Квитка скромно писал о том, что он лишь слегка коснулся этой важной проблемы, которую одному решить не под силу. Он имел в виду возможность установления «исторических мелотворческих линий» развития. Наша задача — очертить пути исторической морфологии ритма — лежит в сходной научной плоскости. Она еще более сложна, и ее решение потребует еще немало исследовательских усилий не одного автора.

Тем не менее мы обязаны исходить из того, что и «на ритмическую синтагму... любой песни следует смотреть как на исторически сложившуюся песенную структурную макроединицу, которая эволюционирует, подобно языку, очень медленно, а возможно, и еще медленнее языка»⁸². Для изучения исторической морфологии МС определенного типа важно попытаться определить хотя бы узловые моменты гипотетически реконструируемого историкотипологического ряда, в котором этот тип мог развиваться, особенно его предположительно начальные этапы. МТ, изученный Квиткой, не может считаться первичным или исходным — по крайней мере в мелодическом отношении. Хотя он рассматривал ангемитонные напевы, но ангемитонику сравнительно многоступенную, причем с терцией, с определенным ладовым наклоном, что невольно воспринимается как материал стадияльно более поздний. Сравнительно ранние образцы обходятся либо вообще без терции, либо имеют терцию, свободнозаменяемую смежными сту-

пеньями лада, или так называемую нейтральную, которая может быть разной акустической ценности. Между тем обнаружены МС, развивающие весьма архаичный мелос в ангемитонных трихордах без терции вообще (см. примеры 6, 69 б).

Опуская здесь секундовые примитивы, приводимые выше как речевые и моторно-речевые дихорды, остановимся на МС с ЛФ квинтового трихорда. Эта ЛФ является одной из коренных в славянских календарных песнях. Она тесно связана с секундовыми примитивами и часто содержит нисходящую кварту лишь на выдохе или подкате к стержневой для напева секунде (ср. образцы с нисходящей квинтой — пример 11). Так проясняется ее, быть может, генетическая зависимость от секундовых речитативных мелодий. С другой стороны, эта ЛФ может быть оформлена и как квартовая в основе, но с опевающей кварту верхней секундой, образующей в целом квинтовый трихорд. В этом усматривается другая мелотворческая линия, идущая к квинте не от секунды, а от кварты. В обоих случаях речь идет о неразрывной взаимосвязи кварты и секунды в квинтовом амбитусе, но не о самостоятельной квинтовой интонации. Последняя оформляется, как правило, не в трихорде, а в тетракорде (либо с нижней секундой, либо с терцией). В процессе развития они выявляют свою терцию (таковы некоторые русские свадебные и болгарские подблюдные).

МС с РФ пятисложника в ЛФ *ля-ре-ми* встречаются в архаических по жанру и форме образцах — весенних календарных Смоленщины и Белоруссии (см. примеры 6, 69 б). Все они с припевом в третьем мотиве. Отличия заключены только в последнем мотиве (текстуально) и в соотношении четырех ладоритмических упоров. Тем не менее соотношение мотивов в них более или менее единообразно: радикальное для типа соотношение первых двух мотивов (до припева) может быть обозначено как *ab*; они экспонируют основную интонацию песни. Ср. классический вариант смоленской троицкой (37, 32):

106



Нельзя не обратить внимания на факт поразительной типологической параллели, которая имеется среди болгарских хороводных песен, к этой русской троицкой: чрезвычайно близкая звуковысотно, она отличается лишь национально характерным неравнодольным ритмом $\frac{11}{16}$ (68, 66). См. также пример 94 б.

Сюда можно отнести и белорусскую троицкую (см. пример 69 б). После знакомства с аналогичными напевами, в которых квартовая основа с «приставочным» секундовым тоном бесспорна,

и данный напев воспринимается квартовым в основе, относящимся к тому же типу МС. Елатов же, рассматривая эту песню среди образцов секундового лада, видит в ней секундовую основу: тоникой для него служит нижний звук секундовой ячейки, что акустически подчеркивается приставленной снизу чистой квартой. Такая трактовка представляется спорной. Этот напев слабо дифференцирован в ладовом отношении. Мотивы *ab* экспонируют безусловно квартовую интонацию: с нее начинается напев, квартовые обороты лежат в основе «разгона» и «отката» РФ в первом мотиве и «выдохе» во втором. Первая половина напева начинается и завершается тоном *ля*, служащим здесь основанием кварты. Секундовая ячейка появляется здесь дважды, а квартовая трижды (в напеве в целом первая интонируется 4 раза, а вторая 6 раз). Упор *ре* без своей нижней кварты не существует, а тем самым и секундовой ячейки нет вне субкварты: особенно очевидно это в начале и конце песни. Звук *ля* связывает и осмысляет все проведение *ми-ре* в цельный и неделимый трихорд. Основополагающее значение квартового остова сказалось и в том, что обе половины мелодии завершаются протянутыми (и тем самым особо акцентируемыми) звуками, образующими не что иное, как искомую кварту *ля-ре* (см. ферматы в тактах 2 и 4). Знаменательная деталь: за этими двумя ферматами скрываются две потенциальные тоники, два основных ладоритмических упора, и эти упоры — не секунда, а кварта! Что касается заключительного словообрыва, то в нем нашло композиционное воплощение коренное свойство звательной интонации, которая лежит в основе напева: традиция «проглатывания» безударных окончаний в призывных и звательных напевах общеизвестна. Роль кварты как основополагающего интервала обрядового мелоса не подлежит сомнению: известны образцы, чей единственный строительный материал составляет кварта (напр., в болгарской свадебной «Девер булка» — 72, № 636). Нетрудно проследить, какие ладовые примитивы используются в обрядовом мелосе, и кварта с приставочным секундовым тоном в том числе⁸³. Яркий пример — болгарская ладуване в той же ЛФ (73, № 475):

107 $\text{♩} = 136$

На ду-кян се-ди, на ду-кян се-ди жъл-ти-ци тес-ли, жъл-ти-ци тес-ли.

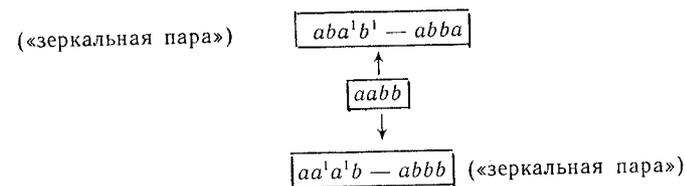
Параллель тем более знаменательная, что может быть подтверждена и русской свадебной величальной (см. пример 46). Типична и композиция этого напева. Однако сама идея четырехмотивной МС может быть реализована различно: при моноритмической МС есть композиции моноосевые (по центральному упору) и мономотивные (четырежды повтор одной попевки в РФ), моноосевые и двухмотивные, двухосевые и двухмотивные и т. п. Моноосевая МС при разных звуковысотных мотивах

дает эффект узнавания того же самого в неожиданно ином — эффект единства и непохожести ладомелодической дипластии⁸⁴ — одномотивной, одноосевой, но четырежды разнопопевочной строфы. Именно дипластия — то есть одновременная слитность и обособленность элементов — лежит в основе и самой РФ1, и ее связи с текстом и хореографией, и в основе ЛФ, МС в целом, то есть на всех уровнях, в их отдельности и в их единстве.

Определяя соотношение РФ и ЛФ в МС, а также соотношение ритмомелодических мотивов, мы учитываем как опорные тона мотивов, так и их звуковысотный контур, их попевочное содержание. О важности центрального упора в песне, кроме Квитки, писали и другие⁸⁵. В историческом аспекте ставил этот вопрос Асафьев: «музыкализации» интервалов «предшествовало их очень постепенное, длительное выделение из повтора одних и тех же постоянных ритмоинтонаций»; «ритмоинтонированная „высотность“ могла обособиться от слова» (1, 213), что и очевидно в истории РФ1, которая, будучи генетически связана со стихом, выступает в МС как первичный фактор.

Не рассматривая подробно все типы МС, обратим внимание на то, что при одной РФ ладомелодических типов сравнительно немного (напр., абсолютно преобладают типы *aabb* и *abab*), тогда как конкретных мелодий-«реализаций» этих типов существует множество. Таков вообще закон заданной определенными ограничениями вероятности реализации типа в фольклоре. Одни уровни типа говорят о принципиальной общности, другие — о существенных различиях. Если мы возьмем основные типы МС — *aabb*, *abab* плюс *abba*, *aaab*, *abbb*, *abbc*, *abcd*, *abcc* и др. и объединим их в сводные таблицы-схемы, то получим две схемы, любопытные тем, что в центре каждой из них окажется один из выделенных нами симметричных типов.

Схема симметрии системы МС одного РТ:



Симметричная система наших МС, то есть их соотношение в общем корпусе типов, выявляется и при расположении схем по мере усиления в них элемента *b*: тогда центром оказывается другой популярный тип *abab*.

Сравните: *aaab — aabb — abab — abba — abbb*.

Таким образом, в центре системы МС оказывается либо симметричный тип *aabb*, либо симметричный тип *abab*. Их централь-

ное положение подчеркнуто и количественными показателями, срединные типы (симметричные) представлены наибольшим числом образцов. Приведу результаты предварительного подсчета проанализированных песен.

МС *aabb* есть только в русских свадебных и хороводных (в календарных нет!) и в болгарских календарных и хороводных (в свадебных нет!). В Югославии его нет вообще. Общее число — 35 песен. МС *abab* есть почти во всех жанрах русских и болгарских песен. В Югославии нет вообще. Общее число 80 песен.

Этническая предпочтительность типов МС поразительна: например, тип *aba¹c* встречается только у хорватов, тип *aa¹ba²* — только у русских и белорусов, типы *aabc*, *abbc*, *abcc*, *abca*, *aba¹a²* — только у болгар, сквозной тип *aaaa* есть только у русских и болгар, а тип *abcd¹* объединяет исключительно единичные образцы русские (смоленские) и болгарские. Подобные схемы, их сопоставление и примерный подсчет соответствующих образцов важны для определения состава рассматриваемого РТ. Но для изучения их эволюции, их исторической морфологии одних схем недостаточно. Требуется более тщательный анализ песен по самым разным показателям.

Разумеется, среди нашего РТ есть и исключения. Есть и случаи нечеткого членения МС, и разночтения мелодии по мелодическому содержанию попевок и по ладовым упорам каждого срединного их тона, и т. п. Исключениями, однако, проверяется крепость традиции, в них угадывается подчас ее будущее, раскрываемое по диалектике исторической морфологии.

РФ пятисложника в трехдольнике отмечена тотальной нечетностью строения: пятисложник из трех четвертей. Нечетность ведет к неустойчивости, требующей равновесия: так появляются сдваивания, образующие четность (5+5). Четырехмотивная конструкция МС — идеально уравновешенная парность внутренне противоречивых ритмических единиц. Реальность музыки — воистину «состояние неустойчивого равновесия» (1, 185). Парность не дает РФ распасться и делает МС в целом внутренне мобильной: противоречие каждый раз разрешается и тут же возникает вновь, стремясь опять же к разрешению и парности. Снова вспоминается Асафьев: «...ритм существует только во взаимной обусловленности противоречий» (там же).

Существуя в повторе, РФ1 легла в основу продуктивного формотворческого типа повторяемой ритмической структуры. При этом сама РФ представляет собой «остинатную, принципиально открытую музыкальную форму» (17, 95), тогда как идея МС — замкнутость (напомню древнеармянскую трактовку «строфы» как «дома»). Поэтому МС как структурный феномен особого рода должна содержать в себе средства, противостоящие бесконечной остинатности РФ (имеются в виду не стиховые ограничения 5+5, а чисто музыкальные).

РФ1 настолько сама по себе не замкнута, что даже повторы (четные и нечетные) ее не замыкают. Во всяком случае, мера замыкаемости зависит, в частности, от установки нашего восприятия: как конкретно мы мыслим структурирование этих РФ — днадами, триадами либо сплошным потоком — и как мыслит народ, создающий эти структуры. Поэтому главной художественной идеей моноформульной МС является оформленность моноритмичных композиций. Существует — в творческом багаже устного музыкального «словаря» народной традиции — множество средств для достижения этой художественной идеи оформленности; они многообразны, но все сводятся к созданию той или иной периодичности — путем внесения в структуру тех или иных нарушений периодичности. Такая диалектика вполне понятна. Мы настаиваем на определении этой идеи как главной и как художественной, а не только музыкально-ритмической, ибо она касается целостной художественной формы и реализуется не только музыкальным ритмом в узком смысле слова.

Перечислим средства и способы замыкания МС, основанной на моноритмической формуле классического типа РФ×4. Во-первых, это сам факт четырехкратного проведения мотива, создающего относительную устойчивость симметричной композиции.

Во-вторых, это симметричное разделение МС на двухмотивный запев и двухмотивный припев (в большинстве хороводных, величальных, игровых песен данного ритма). Если же разделения МС на запев и припев нет, то выступает на первый план сам факт разбивания композиции на относительно мелкие мотивы (попевки, ритмически повторяющиеся рисунки и т. п.). А как известно, «гибкость языка... резко возрастает с разбиением текста на ритмически эквивалентные сегменты», и эта гибкость ведет к цельности всего построения, так как «эквивалентность не есть тождественность»⁸⁶. Повтор, ведущий к расчленению, способствует связности: наступает «усиление слитности мелодического построения при посредстве учащения повтора тождественных элементов»⁸⁷. Богатство нашей формы состоит еще и в том, что полной тождественности, как правило, нет — повторения всегда сопровождаются тем или иным варьированием, хотя бы микро-развитием. И наличие в МС четырех ритмических центров и четырех ладовых упоров, своего рода композиционных акцентов формы, не дробит ее, а тоже способствует цельности, ибо «акценты, расположенные на близком расстоянии, могут восприниматься как составляющие единую слитную последовательность»⁸⁷.

В-третьих, это текст, движущийся пятисложными стихами, чье ясное расчленение получает соответствующее дыхание МС. Нагнетание пятисложников постоянно размыкает и замыкает строфу, придает ей гибкость живого дыхания. Понятно, что этот фактор не существует независимо, но изначально связан со средствами музыкального замыкания МС.

В-четвертых, это соотношение ладомелодических упоров, дающих модель замкнутой симметрии (напр., раскачивания на тот или иной интервал, обычно секунду или кварту, причем раскачивание может быть одинарным и двоянным). Ладовые упоры, сопоставляясь и противопоставляясь, образуют определенную мелодическую периодичность как основу МС (вспомним схемы *aabb*, *abab*, *abba*, *abbb*, *aaab* и др.). Ладоритмомелодические опорные центры РФ в МС — это и способ внутренней организации (спаянности) замкнутого пространства (напр., круга); нет ощущения суммирования (РФ + РФ + РФ + РФ): речь мыслится не РФ, а МС.

В-пятых, это различные способы соотношения мотивов на расстоянии, что скрепляет и замыкает МС. Имеется в виду не только общее соотношение мотивов по приведенным схемам, но и подетальное соинтонирование ритмозвуковысотных фрагментов попевок: например, зеркальная или иная координация окончаний мотивов по интервалике, как в примере 15. Сюда же можно отнести мелодическое соотношение типа цепляемости попевок друг за друга: оно необыкновенно скрепляет строфу, придает ей нерасторжимую замкнутость, побеждая расчленяющую силу ритма. Конечно, такая мелодическая слитность интонирования — признак весьма развитого музыкального мышления (ср. 71, № 974; 110, № 263).

В-шестых, это ритмико-исполнительские детали, иногда сочетающиеся со звуковысотными (напр., переброс окончания на октаву вниз или недопевание последнего звука), которые — особенно будучи расположенными в четвертом проведении РФ, конечном, — ведут к замыканию МС. Сюда же относятся различные удлинения последнего звука, включая иррациональные, приводящие, в крайних случаях развития МС, к изменению самой РФ в ее последнем проведении (подробнее ниже).

В-седьмых, это так или иначе показанное в МС «золотое сечение», обрисовывающее форму целого с предельной ясностью и убедительностью. Э. Розенов считал его «художественно-декламационным принципом» и показывал, что логическая вершина фразы находится обычно в точке золотого сечения⁸³. Принцип золотого сечения соответствует явлению, отмеченному еще Б. Яворским в его теории ладового ритма как «отклонение в третьей части формы». Позже В. Цуккерман ввел термин «изменение в третьей части формы» — относительно приема, чрезвычайно действенного на разных уровнях музыкальной композиции. И в нашем ритмическом типе РФ×4 именно в третьем мотиве бывают паузы, микроферматы, смена звуковысотности или темпа и т. п. Золотое сечение приходится практически на центральный упор третьего мотива при пятисложнике в трехдольнике, повторенным четырежды. Но и внутри самой РФ есть золотое сечение (3,7 восьмых трехчетвертного такта); в полустихе это начало второго мотива.

Так, в белорусской колядке (53, № 89)

108 $\text{♩} = 168$

За дуб_ро_ва_ю, за зе_лё_на_ю, ой ра_на ра_на, за зе_лё_на_ю.

именно в третьем мотиве происходит изменение размера — появляется дополнительная пауза после опорного тона, превращающая нормативный такт $\frac{6}{8}$ в такт $\frac{7}{8}$. Иногда словообрывы с паузой в этом месте МС напоминают явление, описанное как пауза, «смазывающая» буквальность повтора в так называемой сдвоенной строфе (10). Эта же закономерность действует в песнях рассматриваемого типа.

Такое паузирование, выступающее как известное преодоление буквальности повтора, как разбиение симметрии и создание более монолитной, более крупной музыкально-песенной формы, означает в то же время не что иное, как осознание повторности (очень важный фактор в эволюции фольклора вообще и в исторической морфологии нашего ритма в частности). Вне музыкально осознанного повтора такая пауза невозможна, ибо соответствующий блок всегда выступает как ячейка-монолог. Осознание же повтора означает на практике его преодоление (опять же по диалектике устного мелотворчества). В самом деле, эволюционирует легче всего то, что уже отстоялось в традиции до элементарной формульности, клишированности. По диалектике исторического сложения и развития песенной морфологии, быстрее всего развивается дальше то, что уже развилось до стадии созревания, что уже готово к дальнейшему развитию. Такова диалектика: с одной стороны, то, что досрочно до формульности, клишируется, то есть не подлежит развитию; с другой стороны, в модель музыки устной традиции входит и формула, и ее нарушения: формулой начинают «играть», появляются размыкания формы, вставки и т. п. Это особенно бесспорно на материале тех форм и стилей, которые основаны на комбинировании и повторе неких однотипных мотивов-блоков. Потому и сдвоенность в фольклоре имеет свои этапы, свои степени крепости: та сдвоенность, которая уже воспринимается как неделимое целое (а без фактора восприятия никакой исторической морфологии никогда не понять!) выступает своего рода двухатомной молекулой. Ее структурное единство подчеркивается и постоянным отчленением ее, например, рефреном, основанным на другой РФ (как в болгарских колядах и ладуване). В таком случае она готова к (и в принципе подлежит) дальнейшему сдваиванию. Это происходит по логике парности — очень важном для фольклора формотворческом принципе. В музыке устной традиции логика парности выступает творческим импульсом формообразования, то есть выступает в качестве творческой

логики. Равно как развивать можно лишь уже сложившееся в традиции, так и преодолевать можно осознанное в своей цельности и потому только подлежащее разбиению как средству создания новой целостности, новой монолитности. (Сказанное важно для доказательства традиционности системы средств замыкания МС.)

Пауза в третьем мотиве четырехмотивной МС — в точке золотого сечения — знаменательна и в том смысле, что позволяет отметить особое синкретическое единство всех выразительных средств МС как части «песенного тела», всей исполнительской «материи» песни. Эта пауза при исполнении стоя, с тем или иным движением, во время шествия, шага или хоровода предполагает, очевидно, какой-то пластический элемент. В песенном целом такая пауза не означает пустоту: если она заполняется не звуком, то пластикой, движением, шагом, хореографией, то есть в синкретичном целом песни пауза не означает прерывания песни как процесса художественного общения и тем самым формовывления.

Особо остановимся на таких средствах замыкания МС, как пауза, апокопа, каданс и рефрен. Начнем с примера (73, № 1940, хороводная по схеме *aab'b'*):

109 $\text{♩} = 152$

По_ис_ка Пе_тьр у_ба_ва Ян_ка,
Пе_тьр я ис_ка, Ян_ка то_ни_ще.

Здесь две паузы в МС, что оказывается возможным именно в песнях нашего РТ и прямо относится к идее замыкания МС. Первая пауза появляется в месте золотого сечения, в начале второй половины МС, что вполне соответствует закону сдвоенной строфы⁸⁹. Эта пауза объединяет наш РТ со множеством иных типов сдвоенности, обладающих постсрединной паузой, разбивающей симметрию сдваивания. Но еще существенней вторая пауза — в конце МС, отчленяющая МС друг от друга. Здесь она выполняет двойную функцию — не только цезирует «большую» песенную форму, но и способствует масштабнo-временнoму уравниванию каждой МС. Нигде, кроме рассматриваемого РТ, пауза при сдваивании в третьем мотиве МС не требует ответного паузирования в конце МС. Четырехмотивная МС предполагает симметрию целого, и певцы добиваются этого самыми различными способами. Конечная пауза, возникающая вне всякого поэтического текста, образует следующую музыкально-тактовую структуру: 3+3+4+4 — структуру не трафаретной для этого типа симметрии. Что же касается вдвое более затянутого срединного тона во второй половине МС, то это уже знакомая нам версия пятисложника в четырехдольнике.

Обычно паузы в песнях рассматриваемого типа встречаются не часто, а если встречаются, то всегда либо на гранях МС, либо на гранях полустрофы, то есть каждой пары РФ×2. Такова, например, смоленская веснянка, записанная Пьянковой на родине Глинки в 1970 году:

110 $\text{♩} = 140$

Ай вес_на_ крас_на, по_че_му приш_ла,
ой лю_ли, лю_ли, по_че_му приш_ла.

Кстати, в ее структуре намечается вопросо-ответная композиция, довольно типичная в пятисложных песнях и, уместно подчеркнуть, выступающая также мощным средством замыкания МС. Она выражается, в частности, в парности ритмической затыжки: в первой и третьей фразе (мотивах) на $\frac{5}{8}$, во втором и четвертом мотивах на $\frac{2}{4}$. Любопытно и то, что затыжка на $\frac{5}{8}$ не вполне произвольна, а строго скоординирована с длиной паузы, обратившей на себя наше внимание.

И все-таки наиболее часты межстрофные паузы. Даже при столь яркой акцентной обертке, изолирующей каждое проведение РФ, как в брянской «Стреле» (23, № 118), где такая изоляция тут же исполнительски и мелодически преодолевается (МС буквально летит стрелой, исполняясь, по свидетельству собирательницы, на одном дыхании, когда вообще не ощущается цезуровка — ни между РФ, ни между запевом и припевом, причем все интонирование песни равномерно кричащее, очень напряженное), отмечены регулярные двухчетвертные паузы в конце каждой МС, по схеме $\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$. Этот поразительный ассиметричный перебив-передышка — как бы крутой хореографический поворот хороводной стрелы, не допускающей закругления и вновь готовой к акцентному полету:

111 $\text{♩} = 60$

Ле_те_ла стре_ла да у_доль се_ла, ой ля_ _
_ле ла_да ко_ло го_ро_ду.

Межстрофное паузирование зафиксировано и в других традициях использования пятисложной РФ. Иногда оно сопровождается гуканьем — вместе с паузой или, реже, вместо паузы (60, 195, № 284 а). Нечто аналогичное видим среди русских свадебных

(см. пример 49 в). Это по сути мономотивная МС, без музыкального различия припева и запева (за исключением микро-деталей). Кстати, такая структура встречается в русском фольклоре именно среди свадебных величальных, но не в календарных, и резко выделяется своей простотой ритма на фоне обычно ритмически весьма сложных свадебных напевов-формул.

Каждая строфа завершалась «реально звучащей одночетвертной паузой, не входящей в структуру» (из письма собирательницы М. А. Енговатовой к автору). Я бы сказал иначе: пауза не входит в структуру МС, но входит в структуру песни, ибо выполняет ясную функцию расчленения единого потока РФ. Тому же служит и глоссандо заключительных звуков МС. При учете мономотивности МС такие исполнительские «знаки препинания» оказываются компонентом целостной структуры песни как единого действия. Благодаря им РФ укрупняется повтором до РТ и МС, причем отчетливо замыкается в этой новой сложившейся структуре. Без такого рода цезурирующих пауз сплошной поток одинаковых РФ грозит превратиться в снежный ком, лишь механически умножаемый. Межстрофная же пауза выделяет структуру МС как своего рода «кольцо», пущенное вокруг величаемого на свадьбе (вспомним символический образ заволжской же песни нашего ритма «Я качу кольцо, я качу вито» — пример 22; расчленение запева и припева этой песни осуществляется не паузированием, а легкой ритмической модификацией двух первых мотивов в отличие от двух вторых — в них есть пунктирный ритм, в припеве выравненный. Так детали ритма служат созданию целостности МС, ее композиционного замыкания)⁹⁰.

В целях ограничения ритмических мотивов в МС используются не только паузы, но и разного рода иррациональные продления последней доли РФ, ведущие иногда к превращению РФ «русского пятисложника» в П-синтагму Елатова (этот путь здесь не рассматривается).

Большой интерес представляет для нас, в рамках изучения исторической морфологии избранного ритма, цезуровка с помощью рефрена, которая ведет к кристаллизации РФ и МС из РФ × 4 без продления последней доли.

На материале разных структур фольклора эта мысль уже отмечалась исследователями⁹¹. Структуры с рефренами, параллельные аналогичным структурам без рефренов, служат показателями особых жанрово-стилевых традиций: результат либо выражения специфических функций соответствующих песен, либо своего рода стиливой «игры». Имею в виду следующее. На стадии сложения определенных обрядовых и хороводных форм проявления пятисложного ритма, его «опробования», происходит еще своего рода упоение инерционностью моноформульной МС как особой МС, «найденной» данной художественно-практической системой. «Сбив» этой МС, испытания ее на прочность, виртуозная игра с ней (посредством различных рефренных вставок,

возгласов, слогов и слов разного ритма) возможны, на наш взгляд, тогда, когда в традиционном музыкальном сознании отстоялась уже ее инерционность. Любопытно, что игра рефрени получила в традиции определенное количественное выражение: рефренная вставка имеет, как правило, величину в $1/3$ протяженности ритмического мотива основной РФ (лишь в македонских песнях встретилась нам МС с рефренной вставкой протяженностью в $2/3$ мотива — см. 66, 81, № 88; ср. там же № 302). Расчленение МС рефренами иной ритмики, появляющимися вместо паузы после проведения основной РФ, типично для южнославянских песен. Такие рефрены-цезуры укрупняют строфу, разряжают ее ритмическую монотонность.

Подобные вставки есть не только у южных славян: (ср. 57; № 101). Они расширяют МС, примыкая к 1-му и 3-му мотивам (ср. 78, 281, № 243).

Любопытно, что вставные рефрены почти исчезают при массовом употреблении типа РФ × 4, тогда как в МС типа РФ × 2 они почти обязательны, ибо способствуют цельности, связности и замкнутости МС. Яркий пример — лазарка (68, № 571):



Дважды повторенный с микровариантностью пятисложник в неравнодольном ритме цезурован вставным обрядовым рефреном «Лазаре!» в одну треть РФ. Такие МС в дальнейшем развитии песенного типа могут образовывать новое единство, сдваиваясь, причем сдваиванию подлежит вся исходная строфа, включая вставной рефрен (ср. 69, II, № 972, 1358, 1370).

В целом (на основе анализа 16 болгарских и 10 югославских образцов) наблюдаются рефрены двух композиционных видов: включенные в МС (цезурирующие РФ или даже входящие в них) и вынесенные из МС, то есть обрамляющие ее (в той же РФ или в другой, контрастной).

Наконец, последнее и самое сильное средство замыкания МС — посредством кадансирования. Проблема каданса в нашем РТ весьма сложна. В случае отсутствия каданса в обычном смысле слова форму МС обеспечивает либо обрыв пения, либо то или иное торможение музыкально-ритмического движения.

В норме РФ «русского пятисложника» не имеет заключительного протянутого звука, успокоения, не имеет фразовой (синтаксической, ритмической) тоники, и потому ощущение заключения создается не в самой РФ (в принципе она неизменна во всех разделах МС), а логикой ее сочетаний (РФ × 3, РФ × 4 и проч.). Наличие протянутого каданса свидетельствует либо о дефектности пения, либо о трансформации РТ, о его переинтонировании

в самой традиции. Как правило, каданс поверх данной РФ не имеется. По предварительным подсчетам авторской аналитической картотеки, легкой в основу настоящей книги, примерно 5 % всех образцов нашего ритма имеют тот или иной тип каданса. Это, конечно, немного. Если же брать МС только классического четырехмотивного строения, то очевидных образцов с кадансами и того меньше — не более 15 среди 450: в том числе 5 образцов среди МС строения *abcd*, 3 среди *aabb* (из них 2 болгарских), 4 среди *abab* (все белорусские), 2 среди *abba* и 1 среди *abac* (хорватская).

Стих 5+5 при РФ1 дает круговую структуру без цезурующего каданса. Функцию каданса выполняет как бы норма МС в целом, синтаксическое дыхание большой песенной формы. Это принципиально не лирическая формула, а формула движения, заклинания, речевого обращения. В самой РФ диалектически совмещаются (совпадают) функции стимула и завершения движения: она выступает порождением мышления особого рода — не звуками или отдельными тонами, а ритмомотивами в целом. Это стадияльно определенный тип формульной композиции, не нуждающейся в иных средствах формообразования (он не требует ни исходного «тезиса», ни заключительного подытоживающего каданса, ни кульминационной смены ритма и т. п.). В таком типе композиции сама РФ полифункциональна: она и «тезис», и замыкание, и в себе самой зародышево содержит кульминацию (центр ритмической волны). И реализуется не развитием, а повтором: картина не живописная, а мозаичная, что, как известно, несколько не препятствует созданию общей цельности художественной композиции, просто в таком типе мышления повтор — единственный способ существования, самоутверждения. Конечно, подобная моноформульность обладает ограниченной самостоятельностью, ибо должна подкрепляться разнообразием связанного с ней существования поэтического текста и хореографии, но она остается сущностной основой и мелоса, и танца.

РФ1, строго говоря, — бескадансовая формула, даже не предполагающая каданс. Основанная на ней МС — явление стадияльное: будучи самостоятельным типом строфы, она в то же время сама прошла большой предваряющий этап формирования, чтобы, существуя в целой системе песенной строфики устной традиции, переживать дальнейшие этапы эволюции, смыкания со строфикой иных видов и типов. Выяснение всей панорамы такой эволюции МС составляет историческую морфологию не одного избранного ритма, а более широкого материала, здесь не рассматриваемого.

Конечно, не случайно так мал процент МС с кадансом: замкнутость гасит, свертывает эту РФ. Она явно способна реализоваться только в определенном жанрово-стилевом контексте, при потенциальном стремлении к бесконечности. Как мы знаем, сама РФ

и незавершена (бескадансова), и уравновешена (своей зеркальной симметрией). Почему же, спрашивается, в мазурках Шопена и русских композиторов, имитирующих этот жанр, «опрометчивый» (по Гоголю) ритм мазурки сводит на нет всю ее мелострофную порождающую силу?! Видимо, логика танца (по сути, гармонический квадрат мазурки) лишает РФ ее монодиктической силы — силы песенного синкретичного мелоса: она порождена и реализуется другой логикой — логикой шага, шествия, кружения, то есть мышления крупными хореографическими идеями (фразами, блоками, не требующими саморазвития). Природа РФ пятисложника такова, что она может реализоваться именно при структурной открытости, когда ведет форму логика ее собственных взаимоотношений и продвижений, но не логика преобразования: ей противопоказано всякое преобразование ее как формулы.

Стихия РФ×4 — в песнях традиционного моноформульного типа, порождениях особого мира (мира единства поэзии, стиха, мелоса, способа исполнения, хореографии, фактуры и др.), — это уличная «пленерная» стихия. Как уличный танец преодолевает и преобразовывает пространство улицы (ландшафта), так и тембральная сила, при особом качестве пения, преодолевает акустическое пространство — некое итоговое завоевание ландшафта — звуком, движением, художественной формой. Этот «экологический» контекст РФ не объясняет ее специфику вообще, ибо она не единственно «уличная» и не единственная из «уличных», но объясняет ее родовое отличие от стихии танцев иного времени, иного контекста и стиля, — например, от «паркетных» мазурок просторных залов, простор которых, однако, строго фиксирован, так же как их гармонический квадрат.

Мелострофика песен разного ландшафта отличается типологически. Так, протянутый тон в заключении МС «Летела стрела» не равен по функции и смыслу кадансу песен гармонического квадрата. Завершение (иногда с гуканием) «Стрелы» — это узел, в который стянута вся МС, ее опора и в то же время точка отсчета. И ладомелодически «Стрела» не уводит от РФ, а регулярно поворачивает нас к ней же. Поэтому различие не просто видов, но именно разных типов кадансов имеет первостепенное значение как в исследовании данной формы, так и в изучении ее исторической морфологии.

Два основных типа каданса — это каданс-торможение, остановка (приостановка!), своего рода пауза, знак препинания, и каданс-преобразование, когда моноформульную МС завершает изменение ее единственной РФ; происходит прорыв РФ, обычно ее укрупнение, то есть каданс, ведущий по сути к созданию иных структур. Ощущение конца возникает из-за смены движения: новизна останавливает. Так происходит, например, в мазурке (беру ее фольклоризованный вариант в творчестве композиторов), но не в канте, и это крайне существенно.

Недаром кант, как мы стремились показать, не только начинает городскую линию музыкального фольклора на Руси, но и продолжает крестьянскую линию. Движение в нем идет тоже шагом, и тоже нет специального ритмического каданса, и даже освоенная им гармоническая логика мелосодвижения не помеха, ибо в канте нет структурной замкнутости на уровне гармонического каданса какого-либо нового танца-«номера» (традиционный же деревенский танец не заканчивается, а скорее прекращается, что структурно реализуется иначе). Кант одновременно и продолжает логику крестьянской песенности, и открывает собой новую логику: при гармонической закругленности в нем нет структурной метаморфозы, ибо сохраняется главное — бесконечность движения (шага) по кругу (пусть теперь не *abab* или *aabb*, а по тонико-доминантовым «отметинам»), при столь же мерном стихе...

Обратимся к типологическому перечню кадансов и их формообразующему смыслу. Назовем 9 типов:

1) прекращение интонирования без каданса; 2) прекращение плюс пауза; 3) прекращение плюс пауза и гуканье, выкрик; 4) прекращение на звуке другой — не песенной, а полуречевой, говорной «звучко-материи» или укорачивание последней РФ за счет буквально последней шестнадцатой; 5) появление в последнем проведении РФ заключительной ферматы, тормозящей движение; 6) заключительный звук как узел, куда стекается вся МС: он может быть обогащен и гуканьем, и следующим видом каданса; 7) каданс в виде усечения РФ (обычно употребляется фермата на последней сильной доле МС или же апокопа с недопеванием двух последних звуков-слогов — последней клаузулы). Такое цезурирование тесно связано с финальным паузированием и практически всегда сопровождается им, хотя не всегда его сопровождает. Каданс фиксируется здесь сочетанием столь сильных средств, как апокопа, обрыв РФ и устойчивая пауза в конце, иногда усиливаемая к тому же гуканьем (см. примеры 35 г, 69 б, 101). Иногда паузирование в конце МС отнимает лишь $\frac{1}{6}$ продолжительности РФ (см. пример 76); 8) кадансы, преобразующие основную РФ, их может быть несколько видов, они образуют целую группу; обычно происходит укрупнение заключительного мотива, ведущее к преобразованию-расширению РФ, что ретроспективно меняет восприятие всей МС и роли отдельных проведений РФ (этот тип обычен в песнях гармонического строя); завершение МС путем расширения заключительного мотива используется в белорусских и болгарских песнях при наличии паузы в точке золотого сечения (см. пример 108; ср. 71, № 686; 65, № 18); 9) кадансовое изменение РФ может быть связано с переосмыслением функции каданса, приспособившегося к тому стилевому типу мелоса, к которому относится данная песня как жанр, то есть изменение формы каданса ведет к изменению самой РФ вследствие ее переосмысления в структуре целого, в результате ее переинтонирования: яркий пример — витебская

полочная формула при хороводной структуре, но с весняночным (ивательным) кадансом (56, № 14):

113 ♩ = 68

Па ба - ру хад - жу, па бя - рээ - ніч - ку, ой лю -
- ли, лю - ли, по бя - рээ - ніч - ку.

Рассмотрение кадансов естественно приводит к выяснению специфики так называемой большой песенной формы, то есть песни в совокупности всех ее МС. К сожалению, необходимые для такого исследования публикации единичны. Тем не менее и по имеющимся данным очевидно, что проблема большой песенно-хореографической формы решается в композициях моноритмической МС по-разному. Тут важно учесть буквально все детали, вплоть до наличия межстрочных пауз, связок, цезур. Образцы есть действительно контрастные — от резкого расчленения («поворота», как в примере 111) до антифонного наложения строф. В большинстве вариантов осознанность замкнутости МС не препятствует ощущению сплошного потока песни.

Анализ полного текста относится не только к морфологии. Если суть РФ в ее повторяемости, то уже по одному этому нельзя ограничиваться анализом одной, отдельной взятой МС: количество повторов ведет к качественному изменению восприятия МС как ритмострофы. Такова психология восприятия, сознательного и бессознательного в их единстве. Диалектика такого восприятия очевидна: самоутверждение доводит до самоуничтожения — чем больше повторяется, тем меньше замечается. РФ повторяется, чтобы отойти на задний план, уступив в восприятии место другим конструктивно-выразительным средствам — либо более мелким (ладовым опорам, деталям мелоса, подтекстовки), либо более крупным (композиции, ритмоблокам), то есть ритму другого плана — композиционному ритму, сверхчленению. Тем самым повтор РФ ведет к дифференциации уровней «песенного тела», и, в частности, ритм отслаивается в «фон», в фундамент, на котором развивается, например, песенно-хореографическое действие. И в то же время повтор — начало каждой МС, то есть как композиционный ритм, — радуется своей отмеченностью, своей узнаваемостью, самоутверждаясь тем фактом, что он вновь выходит здесь на первый план.

Есть основания полагать, что и анализ изолированной МС, описанной в живом исполнении, способен дать некоторую информацию о большой песенной форме, и наоборот, анализ большой песенной формы обогащает наши представления об отдельно взятой МС. Видимо, в ее структурных элементах не может не

сказываться характер исполнительской взаимосвязанности строк в процессе пения-танца, по крайней мере в области заключительных фермат, кадансов или межстрофных пауз. Для изучения художественного смысла МС такие детали чрезвычайно важны. В этой связи возникает догадка относительно некоторых закономерностей моноформульной МС, зафиксированных, с моей точки зрения, искаженно. Достаточно сравнить нотировки песен, для которых характерно убыстрение темпа к концу МС с теми вариантами аналогичных МС, в которых начальный мотив записан в другой РФ (ср. здесь пример № 40 и нижеследующий — 39, № 14):

114



Такая запись искажает сущность начального мотива, в основе которого лежит, конечно же, все та же РФ1, а не другая, четырехдольная ритмическая фигура. Свитова зафиксировала не реальный мотив, а темповую специфику его исполнения: для начала песни как большой песенной формы, для ее первого, берущего разгон куплета такое темповое торможение нормально. Если записывать всю песню в строго едином темпе, тогда, действительно, начальная заторможенность исполнения РФ приведет к ее структурному разрушению в записи, но оправдано ли это? Не разумнее ли нотировать такое начало нормативной РФ, обозначив в первом такте либо иной темп, либо под специальными ферматами реальное удлинение начальных звуков, тем более что речь идет всего о двух звуках первого мотива.

Аналогичная элементарная вступительная затяжка темпа, нотированная как другая РФ,— в болгарской лазарке (69, I, № 298; ср. № 421):

115

$\text{♩} = 144$



Своего рода зеркальный прием — финальное торможение РФ — в болгарской песне (77, № 572). Такие, по-своему точные записи, нужно читать аналитически: зная типовую ритмоструктуру, как бы реставрировать реальное исполнение начальной МС с учетом большой песенной формы и места в ней фиксированных начала и конца.

Между прочим, и убыстрение темпа произнесения пятисложника к концу МС выступает одним из способов ее «спайки»,

исполнительского создания ее структурной и воспринимающей ее цельности. Темповые волны содействуют как расчленению МС, так и, усиливаясь от строфы к строфе, ведут к большей связанности всех МС песни между собой.

В музыке устной традиции есть творческие идеи, которые несут генерализирующий характер и могут быть обнаружены как та или иная тенденция, иногда весьма глобальная в пространственно-временном исполнении. К таким идеям относится мощная и многообразная по конкретным проявлениям идея все большего укрупнения формы, например, идея создания и кристаллизации МС. Еще Асафьев писал о трудности выковывания в устной традиции крупных форм. В свое время на материале русских крестьянских лирических песен было показано, как эта идея реализуется в соотношении напева и текста⁹². Теперь я усматриваю ее же на многонациональном и полижанровом материале славянской песенности — при отграничении одной РФ от ритуального выкрика-возгласа пятисложника, за которым могла следовать речитация (пример 2), через сдвоенные и строенные формулы (РФ×2, РФ×3, РФ×4, РФ×6, РФ×8) — один из магистральных путей исторической морфологии данного ритма. Лишь бегло удалось нам наметить совершенно другой путь, который открывают жанры, порвавшие с хороводным движением, с движением качания, кружения, круговращения и т. п.: в них начинается глубокий, исторически оправданный процесс лиризации. Сначала это может сказываться (заметим — это не буквальное хронологическое начало, а «сначала» замечаемой нами реализации художественно-формотворческой идеи!) в изменении каданса (он затягивается и затем расширяется в лирико-повествовательное заключение). Позже, в иной социальной среде, в контексте другой стилистики и другого музыкального мышления намечается эволюция ладофактурная и, соответственно, мелодическая (строфу образуют не опорные тоны, а мелодическая секвенция) — например, в кантах, затем в романсе, эстрадной («цыганской») песне и, наконец, в инструментальной музыке нового времени, то есть в недрах композиторского фольклоризма сказывается победа гомофонно-гармонического мышления в устной традиции города.

РФ живет в контексте МС, в контексте исполнительской реализации всего «песенного тела», всегда синкретичного, и в контексте большой исторической традиции, знающей зарождение, развитие и свертывание художественных форм и идей. Раскрытие социальной и эстетической семантики этих поливекторных фольклорных традиций невозможно вне предварительного раскрытия исторической морфологии соответствующих художественных форм. Историческая морфология — не только условие, но и необходимая основа для семантического анализа фольклора во всей его социальной конкретности и этнически-стилевой определенности.

РИТМОФОРМУЛА И РИТМОИНТОНАЦИИ

В настоящей главе предстоит сделать то, что возможно лишь в специальной монографии. Естественно, что придется сосредоточиться не столько на всестороннем разворачивании фактов ради опыта их семантической интерпретации, сколько на аргументации самой идеи этномузыковедческого исследования такого рода. Приходится идти на риск и быть не до конца понятым, но, учитывая отсутствие подобных работ, допустимо усматривать целесообразность обнародования и сжатого очерка.

Прежде всего — об отношении ко всем приводимым в книге нотным примерам. Рассматривая их, мы имеем дело по существу с моделями реального исполнения, то есть с остановленными ритмом. Следовательно, как сам анализ, так и ознакомление с ним неизбежно должны начинаться с восстановления, со слухового оживления записанных форм и формул, что всегда связано с субъективной стороной нашего восприятия. Конечно, знание стиля, жанра, языка, традиции в целом очень помогает, но гарантировать адекватность восприятия не может. Поэтому музыковедческое воспроизведение (своего рода аналитическое исполнительство) подчиняется законам исполнительства вообще, и мастерство заключено здесь не в отказе от субъективного восприятия, что невозможно, а в максимальном приближении этого восприятия к идеалу анализируемого стиля.

Несовершенство нашей музыкальной нотации в передаче живой связи звуков уже отмечалось: «...нельзя забывать, что многие ритмы, записанные на бумаге, выглядят одинаково, но по своей сущности... абсолютно различны»⁹³. Даже в музыке письменной традиции «ритм произведения не дан нотами... в них только предварительные данные», ибо «ритм рождается в результате борьбы музыкальных элементов»⁹⁴.

Хотя в настоящей книге идет речь о четко нотируемых ритмах, особенно на уровне РФ, что по сравнению с записью «вольных», нетанцевальных ритмов сравнительно просто, даже здесь встает проблема адекватности передачи, ибо бытие РФ обусловлено тембро-темпо-фонематически-фактурными и прочими причинами, что и делает ритм элементом синкретичного целого — «песенного тела». За нотной реальностью стоит всегда другая реальность, ощущаемая бесспорно, но обычно неосознаваемо. Во-первых, она неотделима от первой, видимой, поддающейся дескриптивному анализу, а во-вторых, и это еще важнее, она сама нечленима, адискретна, континуальна, и благодаря ее неразложимости мы и не можем безнаказанно членить видимый «слой» интонирования. Поэтому, с моей точки зрения, существуют три «слоя» музыки и, соответственно, три аналитических этапа проникновения в сущность музыкальной о (в том числе и ритма): уровень нотный, хорошо приспособленный для тради-

ционного музыковедческого описания, уровень интонации, первостепенный для асафьевского интонационного анализа, и уровень интонирования — тот глубинный и принципиально авербальный слой музыки, до которого редко удается дотронуться словом.

По крайней формулировке Вяч. Вс. Иванова, «специалисты в области ритмического анализа сходятся по всем основным пунктам, кроме семантической интерпретации его результатов»⁹⁵. Тем не менее становится ясно, что «как в архитектуре или живописи, ритм в основе образа и системы искусства слова оказывается одним из наиболее тонких и точных двигателей смысловой энергии, смыкаясь с идеей особенно прочно»⁹⁶. Это бесспорно и для музыки. Однако «нелегко связать ритм с материалом. Отсюда соблазнительная опасность отвлекать в музыке ритм от самой музыки, — смешивая первозакон формообразования со средствами и приемами формообразования»⁹⁷. Ритм — «не абстрактность: он — интонационный стержень» (1, 312). Асафьев любил говорить не просто о ритме, но о ритмоинтонациях. Ритмоинтонации для Асафьева суть «стимулы движения и рождения мелоса» (1, 278). Эта мысль нам особенно близка. Ритм и интонация «неотделимы друг от друга, как неотделимы биение пульса и кровь, наполняющая сосуды и отливающая»⁹⁸. Асафьев слышал не только ритмы музыкальных движений, но и «ритмы интонированных движений — жеста, ходьбы и танца»⁹⁸.

Дискуссионность новейшей концепции Холоповой заключена, на мой взгляд, прежде всего в отождествлении «ритмоформул» с «ритмоинтонациями». При таком отождествлении абсолютно смазывается асафьевская идея разграничения «схемы» и «содержания» в ритме. Если формулы — это интонации, тогда достаточно какого-либо одного термина, и исчезает диалектика осуществления содержательного ритма, чье живое и бесконечное многообразие никак не покрывается вполне конечным числом РФ. Не хватает диалектической увязки понятий и в противоречивом рассуждении автора о РФ как «лексемах» ритма и неких ритмических «фонемах» (44, 86). Как формулу и интонацию, прежде чем отождествить, важно четко разграничить, так и, разделив лексему и фонему, важно затем диалектически связать их, не забывая о системности ритма и о том, что он всегда — единство и борьба противоположностей на всех уровнях рассмотрения.

РФ сама по себе — конечно же, абстракция. Будучи абстрагированной от стиха, звуковысотности, фактуры, тембра и прочего, она, казалось бы, чистая формальность: ведь музыку «делает» не она! Но не забудем, однако, что РФ, выступая пульсом интонирования, сразу оказывается этнически определенной: даже на уровне пульса она обнаруживается не у всех этносов. РФ выступает в качестве художественной формы, пусть еще потенциальной, не реализованной вовне (в песенной плоти). Она

еще не полноценная форма, но уже не метрономически ровный пульс. И если уж пульс, то пульс интонирования, определяемого этнически. Она потенциально чревата музыкой, предполагает мелос, готова раскрыться и расцвести веером РИ.

Поэтому для того, кто не покидает живую почву интонационного анализа фольклора, и вычленение РФ — не механический процесс, а преодоление интонационной плоти песенного напева, — процесс как бы насильственного отторжения РФ от РИ, контекстуально обусловленной. Изучение РИ не есть «приложение» РФ к напеву, не есть только возвращение, но также еще одно преодоление — сложившегося у нас восприятия «отдельности» РФ, осознание ее впаивности в мелос, в процесс интонирования всего синкретичного «песенного тела». Именно этим обусловлен план книги: от РФ — через МС — к РИ. Нельзя понимать его линейно; мы всегда должны иметь дело с РИ, так как РФ — наше аналитическое усилие, аналитическая выборка. И тот факт, что РИ рассматривается в последней главе, вовсе не означает, что РИ выводимы из РФ через МС. Замысел в другом — в методике исследования ритма, в показе постепенного роста возможностей анализа музыкального ритма, в котором семантический этап базируется на морфологическом.

РФ, понимаемая в реальности ее РИ, выступает не только структурной, но и смысловой, семантико-интонационной единицей. Поэтому словарь песенных ритмов — такая же реальность, как словарь ладомелодических формул, попевок и т. п. РИ — специфика музыки как искусства интонируемого смысла.

Конечно, РИ богаче РФ. Вспомним В. И. Ленина: «...богаче всего самое конкретное и самое, субъективное»⁹⁹. Проникнуть в природу этого богатства — задача науки.

Естественно, что РИ прежде всего взаимосвязана со структурой целостной МС: в ней ее порождающая, формообразующая сила. Это оправдывает выводимую здесь зависимость РФ — МС — РИ. Но целостность не исчерпывается структурой. РИ данной РФ находится в прямой зависимости от темпа, типа артикуляции и фактуры — трех обязательных взаимосвязанных факторов РИ (ср. РИ шестивия, бега, кружения, раскачивания, распева, возгласа, топтания и др.).

Ритмическое движение обозначается «иероглифом» РФ, но оно ею не отражается во всей своей реальной исполнительской полноте. Вспомним хотя бы очевидную свободу каждой счетной единицы, необозначаемую связь всех звуков в одном слитном (неделимом) мотиве-волне, порыве, «стреле», «кольце» и т. п. В реальности все элементы РФ разные — все четверти и восьмые не равны себе физически. В устном искусстве точная долгота отдельного звука не имеет подчас принципиального значения: у памяти свои требования, у восприятия свои законы. Память знает не абстрактные ритмы, а связанные со всем исполнитель-

ским контекстом, с соответствующими движениями и т. п. (Еще Кодай заметил, что иррациональные ритмы могут появляться оттого, что запись производилась без движения, в положении покоя¹⁰⁰).

Не РФ наполняются смыслом, а ритмоинтонирование порождает РФ, готовые к «несению» смысла. Но сначала легче распознать РФ и их систематизировать, соотнести, чтобы потом задаться вопросом — как связана с ними разная музыка или, иначе, как разная музыка «несома» одними и теми же РФ? РФ и РИ существуют в традиции, неотделимые друг от друга и от мелоса в целом.

Если теория ритма активно разрабатывается в рамках теории песенного типа, то в рамках теории мелодического типа она по сути остается нераскрытой. Музыка ритма с трудом поддается обычным исследованиям. Вся эта область полна неясностей. Мы уже видели, как в стадиально разных жанрах, в разных социально-стилистических контекстах обнаруживаются, даже при полном совпадении РФ, по сути разные РИ, то есть разное музыкально-ритмическое содержание, которым оказывается чревата одна РФ.

Исходя из предпосылки о том, что в фольклоре нет и не может быть внежанровых интонаций, сформулируем следующую рабочую гипотезу: РФ принципиально и виртуально полижанрова, тогда как РИ, как правило, моножанрова или, по крайней мере, жанрово-конкретна (вплоть до ограничения семей мелодических типов внутри одного жанра). В крестьянском фольклоре ритм сам по себе далеко не всегда может выступать признаком жанра — как не является таковым ни один отдельно взятый признак, включая функцию песни. Для этномузыкознания это должно стать аксиомой.

РФ «русского пятисложника» полижанрова и потому выступает в качестве системообразующей: она служит связующей нитью разных песен, демонстрируя в них внутреннюю общность, например, моторную природу типа интонирования, прослушиваемую даже в напевах явственной речевой интонации. При РФ связывающим песни разных жанров жанрово-дифференцирующим фактором выступает не РФ, а РИ, ибо интонационные комплексы значимы не вообще, а лишь в конкретных жанровых контекстах. Если для межджанровой системы системообразующим компонентом выступает РФ, то для внутрижанровой — РИ.

Методически подход к РФ и РИ не может быть одинаковым: для получения РФ мы ее отчленим от всего прочего в песне, тогда как для обнаружения РИ мы, напротив, связываем ее со всем музыкально-жанровым контекстом в его статике и непременно динамике (т. е. и как стимулирующий фактор). Отсюда и разница в проведении соответствующих сравнений-сопоставлений: в первом случае — формул-схем, во втором случае — мелодических типов.

Один из распространенных способов перелицовки РФ — ее переакцентуация. Правда, всегда нужно уметь «отличать акцент от его разнообразных факторов» с учетом значимых элементов ритмической формы (11, II, 106). К сожалению, фольклористы редко фиксируют столь тонкую игру акцентов, как это отлично сделала, например, А. В. Руднева в своей транскрипции свадебной величальной (38, 252):

116 $\text{♩} = 100$

Да за-ря мо-я, за-ря зо-рюшка. Ай ле-ли, ле-ли, а ли-лей, ле-ли.

По словам собирательницы, песня звучит мягко, льется плавно, «навиваясь», как нитка на клубок, с легкими, перемещающимися акцентами на долгих слогах пятисложного стиха. Там же Руднева сравнивает четыре песни со стихом 5 + 5, отличающиеся не столько РФ, сколько гибкостью, пластичностью переакцентировки по сути одной РФ, интонационно переливающейся от пятисложника к пятисложнику (38, 224—225). Воистину, «один и тот же текст принимает иной ритм в зависимости от того, как его исполняют, скандируют или поют... В силу этого нельзя правильно судить о стихотворном размере того или иного записанного произведения, не услышав его исполнения»¹⁰¹. Акцент на срединном или на первом тоне уже резко переинтонирует РФ. В одной трехдольной РФ возможны акценты на первой, второй долях и даже на последней восьмой третьей доли! Метр и акцент не совпадают. Из этого противоречия и из этого соединения и получается ритм (ср. пример 111).

Разумеется, РИ возникают не только на базе акцентировки. Важно понять все богатство возможностей, которое вырисовывается после осознания того факта, что РИ, как интонация вообще в фольклоре, имеет жанровую природу. Пластика ритма — пластика темпо-ритмо-агогическая, производственная, гибко связанная с исполнительской формой существования всякого жанра. В отличие от РФ, то, что мы называем РИ, — это процесс становления ритма в контексте целостного интонирования. РИ многозначны: они в рамках даже одной РФ могут нести собой столь разные образы, как полетность, кружение, втаптывание, звон-закливание и качание, ходьба, моторная «хореографическая фраза», повествование и многое другое, примеры чего приводились выше. Одна РФ расцветивается изнутри, будто волшебным фонарем интонирования. Поэтому и невозможна такая же схематическая запись РИ как запись РФ, ибо интонационная суть РИ не только во внешнем (в том числе не только в РФ и в ее обозначаемой акцентности), но и во внутреннем, включая внутренние связи ритма с мелосом (точнее — с другими компонентами мелоса и всего «песенного тела»). Сущность музыкального

ритма проясняется в исполнении, а не в метрической схеме. В сугубо устном искусстве фольклора важнее относительная долгота интонационных комплексов — ячейки, мотива, попевки, фразового оборота и т. п.

Подчеркивая реальность РИ, нельзя все же отменить и РФ как их структурную модель: они неразрывны как корпус и движение тела. РФ — модель разных РИ, имеющих в структурной основе одну ритмосхему. Тем самым РФ может быть трактована как виртуальное множество РИ, раскрытая являющееся по нескольким векторам (стадиально, диалектально-географически, жанрово, стилистически). Допустимо, следовательно, говорить о переинтонировании разных РИ и о разном интонационном прочтении (наполнении) одной РФ в разных жанровых контекстах, то есть в ситуациях, порождающих конкретные произведения. И только интонационный анализ ведет к изучению разной музыки в песнях с тождественной РФ.

Мелос — не просто контекст для РИ, но и, в известном смысле, ее продукт: РИ реализуется в мелосе, выступая в качестве порождающей модели МТ. Если бытие РФ независимо от ЛФ и даже от МТ (хотя и объединяет собой несколько разных, но чем-либо родственных МТ), то бытие РИ не может не зависеть от МТ и его конкретных интонационных воплощений. Диалектика связи ритма с мелосом (в формульном стиле, о котором все время идет здесь речь) такова, что при одной РФ существуют разные МТ, в то время как РФ выступают, наряду с РИ, в качестве порождающих моделей этих МТ. Как объяснить это? И может ли меняться ритм в одной РФ в зависимости от использования ее в МТ разных стилей и жанров?

Выход из этой неясности может дать подход к ритму как к интонации. Одна РФ может быть материальной основой для различных РИ: например, лишь в акцентном выражении РФ «русского пятисложника» меняется в зависимости от удара на той или иной доле. К тому же реальная артикуляция каждой восьмой и четверти (при повторах РФ особенно) может менять ее реальную продолжительность, едва ли ощущаемую на слух (ср. идею ритмоинтонационного поля — 10).

Очевидно, во взаимоотношении РФ и МТ нет однолинейного и одновекторного порождения по схеме «модель —> произведение». Фольклорные порождающие модели всегда таковы:

модель —> разные МТ —> их разные произведения.

Видимо, модель не совсем одна и та же: чтобы стать порождающей, она должна перестать быть абстрактной формулой и наполниться жанрово-мелодическим контекстом, контекстом типа интонирования, принимающего в фольклоре всегда форму жанрово-конкретного интонирования. Если это так, то схема реализации модели может быть следующей:

модель + жанровый стимул «а» —> МТ «а» —>
—> произведения типа «а»

модель + жанровый стимул «b» → МТ «b» →
→ произведения типа «b»

и т. п.

Такая схема явно ближе к действительности, хотя, разумеется, и не адекватна ей, как не может быть адекватна ни одна схема. И тем не менее, благодаря ей мы получаем возможность прочитывать РИ в МТ, принимая МТ за главный уровень реализации жанра.

Исследуя МТ, связанные с нашей РФ, мы по сути исследуем проблему ритма в аспекте музыкально-жанровой типологии. Несколькими упрощая, можно сказать: потому РФ полижанрова, а РИ моножанрова, что вторую репрезентируют разные МТ как представители разных музыкально-жанровых прочтений одной РФ.

Разносторонний анализ моноритма не должен заслонять от нас его важнейшее и, на первый взгляд, парадоксальное свойство: семантика не только в нем, не только в ритме, взятом за основу жизни данного произведения как данного художественного акта. В процессе исполнения РФ становится постепенно незаметной, незамечаемой, уходит на задний план, становится само собой разумеющимся пульсом, дающим простор для импровизации мелоса, слова, танца. Моноритмические песни формульного стиля обладают богатыми возможностями над-ритмической выразительности, над-ритмической информативности. Но мелодический синтаксис этих песен нередко таков, что ритму не удается навсегда уйти в фон. Он вновь и вновь всплывает на поверхность восприятия, превращаясь в циклический ритм, напоминающий о своей семантической функции и тем самым создающий полисемантическое целое — полиритмику целого, рождаемого в динамических связях нескольких ритмов: самой РФ, ее циклизации, ее мелодико-синтаксического прочтения (фразировки), ее стиховой основы, ее РИ. Возвращая слушателя каждый раз к началу, ритм «воссоздает утраченную симульность образной мысли и в каждый отдельный момент ее развертывания позволяет ощутить присутствие целого»¹⁰².

«Мерцающие» ритмы образуют систему целого, и ограничиться изучением одной РФ так же неверно, как невозможно ограничиться восприятием одной РФ, вычлениваемой лишь аналитически. Более того: при различном звуковысотном соотношении ритмических опор в МС смещается восприятие самой РФ. Такова «Летела стрела» (пример 185), где на время возникает ощущение другой РФ, ибо анакруза и клаузула РФ сливаются в восприятии, вместо РФ пятисложника с упором на срединном тоне слышна РФ пятисложника с упором на последнем тоне, и только пауза, завершающая МС, расчленяет это квазислияние, возвращая нас к исходной РФ. Межстрочная исполнительская пауза здесь — формообразующий фактор.

Моноформульность выступает и способом преодоления линейности: отдельные «монады» (РФ) не слагаются мозаично, а —

в динамике своего движения — словно завихряются, сворачиваются в спираль или круг. Сворачивание и распрямление — основные зрительные образцы продвижения-становления РИ, которая существует в постоянном — на протяжении МС и большой песенной формы — взаимопревращении «кольца» и «стрелы». Эта же динамика лежит в основе всей музыкальной композиции и соответствующей ей хореографии, хотя в реальной исполнительской партитуре песне-плясок и отсутствует изоритмия. Движение мелоса тем более примечательно, что РФ неизменно повторяется. Центр тяжести интонирования переносится с РФ на РИ как фактор становления мелоса. Ритм, отливаясь в РФ, ведет нас в антиформульность, то есть в интонационное становление мелодического целого.

Говорить о семантике — значит говорить об исторически и стилистически конкретной семантике: если не в каждой песне отдельно, то в каждом МТ по меньшей мере. Этот вопрос крайне сложен по существу. Прежде всего мы обязаны выяснить нечто исходное: а именно — предпосылки выразительности, заложенные в РФ и разнолико реализуемые в соответствующих МТ. Но и предпосылки бывают разные, и подойти к ним можно — значит смазать всю суть дела. Напомню хотя бы о необходимости всегда и во всем живом различать два основных вида ритмов — эндогенные и экзогенные, то есть для данного явления внутренние и внешние. Оба вида ритмов существенны, оба выступают причиной или стимулами тех или иных музыкально-ритмических процессов. В той же плоскости находится вопрос, на который нет еще четкого ответа: что такое инерция ритма и что такое энергия ритма? За всем этим стоит глубинное различие РФ и РИ, в частности.

РФ «русского пятисложника» предрасположена к повтору и, одновременно, к интонационной вариативности: на единой ритмической сетке естественно как появление одинаковых, симметричных, так и противопоставление разных мелодических оборотов. Волновой рисунок РФ так характерен, что для его собственной (потенциальной) выразительности даже безразлично направление мелодического движения. РФ в известных пределах уравнивает сопоставляемые на ее основе попевки, направляя их выразительность по относительно каноническому руслу. Но говорить о выразительности РФ, взятой изолированно, опасно даже на этапе выяснения предпосылок семантики ритма. Особенно, если имеется в виду такая РФ, как наша, которая принадлежит не просто стадии музыкально-поэтического единства, а гораздо более ранней, фундаментально «заквашенной» стадии синкретизма, на которой ритм увязан не только с мелосом и стихом, но и с поведением, с телом, жестом и т. п. Наша РФ кристаллизовалась, очевидно, в те времена, когда пятисложный стих уже имел явно формулообразующее значение, ибо был сопряжен с моторикой, то есть был не только стих, рассредоточенный в эпической или

лирической строке, но сам был короткой строкой, ритмически динамичной, готовой к движению и возгласу одновременно, движущей, зовущей к пляске, кружению, хороводу, заклинанию, призыву — все неразрывно, нерасслоено. Суть РФ — в двуединстве речи и движения, неразделимом и первородном. Поэтому среди исходных предпосылок выразительности РФ мы находим и речевую, и моторную семантику.

Может быть не будет преувеличением сказать, что стих тогда совпадал с жестом и, повторяясь неоднократно, самовосстанавливался, формообразуя моторную МС (ср. иную — эпическую и лирическую строфику). Синкретизм нашей РФ в том, что она «не чисто» музыкальная или стихотворная, или моторная, хотя все три вида ритмоформульности из нее «исторически проглядывают». Перед нами ритм слитный — то, что Асафьев называл архаической ритмоинтонационной культурой (1, 308).

Словесная интерпретация музыкальной семантики очень сложна, а синкретичной в особенности. То, что в реальности слито воедино, нами невольно расчленяется, расслаивается по принципу дополнительности или сосуществования: так, танцевальность у нас не слита, а соседствует с призывностью, одно мы усматриваем очевиднее в РФ, другое в ЛФ, третье в темпе, то есть постоянно и все расчленяем и перечисляем. Если мы не можем этого полностью избежать, то хотя бы осознать причину собственной беспомощности обязаны.

Некие предпосылки содержательности правомерно усматривать и в композиции МС. Например, в МС четырехмотивной композиции с явным разбиением на два полустаха возникает по сути новая — по сравнению с изолированной РФ — РИ с двойного пятисложника (РФ×2). В канте же секвенция рождает новое ритмоединство как основу для еще более масштабной РИ протяженностью РФ×4. При этом если в календарной песне МС была по схеме (РФ×2)×2, то в канте иначе — РФ×4. В таких случаях и звуковысотные единства, соответствующие ритмическим мотивам, выступают в качестве своеобразных интонационных единств. Два основных исходных мелодических решения — буквальный повтор (aa) или сопоставление (ab). Обе структуры в случае симметричного развития требуют той или иной вопросо-ответности (aa требует bb, а ab требует ab, иногда с вариантом). Семантически предпосылки МС abab — балансирование, где парность создает целое; aabb — вопросо-ответность, и сам факт ответа создает целое; abbc — завершенность благодаря подключению нового; abcd — выразительность полного шага как завершение цикла. Здесь — лишь структурные предпосылки выразительности МС, которые оживают в мелосе того или иного типа, обогащаясь выразительностью целостного процесса интонирования.

Вынужденные ограничиться тезисным изложением, отметим,

что дальнейшее исследование семантики предполагает постепенное проникновение во все более тонкие ее слои, суживающие возможности выбора, все более конкретизирующие понятие семантики типа. Так, следующим логическим этапом должно быть подключение к семантическому анализу соотношения ладомелодических опорных звуков по уже отмеченной композиционной схеме. Например, балансирование в МС abab может быть и секундовым узкообъемным, и секундовым, но широкообъемным, в попевах гибкой пластики рисунка (как в русских хороводных), и терцовым (как во многих болгарских песнях), и квартовым возгласом и качанием или шагом одновременно (как в календарных весенних), и др. Один уровень выразительности сообщает опорный звук, другой — его соотношение с прочими опорными звуками, третий — с попевками, образующимися на основе этих опорных звуков, и с их соотношениями, и т. д., вплоть до наличия или отсутствия внутрислоговой распевности и характера этой распевности. Например, поразительно, но «русский пятисложник» легко уживается в одном «песенном теле» с абсолютно неславянским ладом и мелодическим интонированием ряда болгарских, явно ориентальных по мелосу образцов (см. пример 93 и др.) — наряду с чисто славянскими интонациями болгарских же хороводных, но в типично балканской неравнодольной ритмометрике (ср. примеры 83, 94, 112 и др.).

Понятно, что обобщать здесь трудно и опасно, так же как легко и бесплодно потонуть в частностях каждой отдельной песни. Выход — в кропотливой и детальной типологии, в последовательных сопоставлениях и соотношениях. На уровне предпосылок смысла нужно учитывать все: было бы, например, оплошностью заключить из примера ориентальной мелодии в РФ «русского пятисложника» просто о независимом существовании РФ и ЛФ. Дело гораздо тоньше. Лад сам обладает семантическими предпосылками¹⁰³. Встреча выразительности лада и ритма не является простым суммированием их семантики в ожиданий следующего суммирования с семантикой конкретных словарных попевок и т. п., но и не учитывать всю эту потенциальную содержательную силу мы не можем. Всегда полезно определить интегративный уровень семантики, содержательную доминанту данного художественного типа. Суммирования в семантике не бывает.

Семантический анализ народно-песенного формульного ритма может проводиться на разных основаниях и с различными целями. В предмет нашего изучения не входит семантика отдельной песни и образная связь напева с текстом. Нас интересуют два ракурса: 1) семантические предпосылки песенно-танцевального ритма, возможности их типологической реализации в рамках синкретического музицирования устной традиции и соответствующие этому ракурсу методы исследования содержательной стороны ритмической активности музыкального фолькло-

ра; 2) семантическая характерность ритма в социально-историческом аспекте, в процессе стадияльных переинтонирований, и связанная с этим историческая проблематика ритма как одна из возможностей музыковедческого изучения этногенеза. Понятно, что оба ракурса лишь затрагиваются здесь, и при этом в предельно тезисной форме. Практический анализ ритмоинтонирования в массиве образцов, введенных нами в систему русского пятисложника, в книгу не включен.

Обратимся к историческим аспектам семантики ритма. Говоря о РИ, будем иметь в виду, что она имеет свою историческую типологию, а не только типологию, связанную с МТ.

Спрашивается, почему РФ1 не всегда узнается сразу на слух в песнях разных стилей и жанров? Весняночная тема Чайковского, кант «Как на матушке на Неве-реке», болгарское ориентальное хоро, романс «Успокой меня» — неужели это все бытие одной РФ?! Ответ один: РФ не всегда и не сразу узнается потому, что в разных произведениях несет различную семантику, обладает разной интонационной содержательностью, и каждый раз мы слышим не РФ, а музыкальную мысль. А мысль везде разная. И это разница не отдельных, частных произведений, а исторически конкретных, социально определенных (и потому неповторимых) типов.

Когда РФ пятисложника «закована» в МС, тогда она слышна отчетливее: она «поймана» формой песни, и песня «насажена» на РФ как на стержень. Песня разливается бесконечно, вращаясь по кругу мелострофики, и выход (прорыв закованного) находит вовне — например, в хореографии. В таких, преимущественно обрядовых песнях, сосуществуют две тенденции — к ограниченности МС, к закованности (идея РФ×4 как находки, как завоевания и интегрированного компонента обряда, вроде его эмблемы), и тенденция к преодолению цезурности (цезурованности), к раскованности (отсюда боязнь кадансовости): большая песенная форма словно не имеет ни начала, ни конца, — как символ вечности и как ее фрагмент.

Канты, как мы убедились, образуют некую переходную ступень (и переходную степень) замкнутости: благодаря гармоническому языку при силлабической строфике замкнутость усилена гармонией, хотя секвенционный мелос потенциально готов прорвать МС. Другое дело, когда эта РФ в тактовой гармонической музыке нового времени (Шопен, Римский-Корсаков, Брель) обладает энергией бесконечного мелодического разлива, и не только секвенционного. Она становится даже полифункциональной — и темой, как у русских классиков, и связкой между темами, как у Шопена, то есть она узнала и необычайные взлеты, и падения своей собственной выразительной силы.

Исторический аспект ритма занимал нас на протяжении всей книги. Одна РФ прошла буквально через целые миры музыкального искусства, продемонстрировав приспособляемость к разным

контекстам. Изучение контекста — путь к изучению РИ. Но и РИ не однозначна: она не вытекает прямо из какого-либо одного компонента мелоса, а связана с миром интонации, следовательно, и с социальной природой интонирования как процесса художественной коммуникации. От социально-исторической семантики ритма — прямой выход в этногенетическую проблематику.

Итак, мы убедились, что РФ пятисложника устойчива в разных культурах на разных исторических стадиях: это показал обзор ее в пространственно-временном аспекте. На уровне интонации РФ безусловно семантична (в изобразительном и символическом смысле). Но не менее очевиден историзм РИ, их чрезвычайная изменчивость. Не будем понимать эту изменчивость как отрицание семантики ритма: отсутствие однозначных связей не означает отсутствие связей вообще¹⁰⁴. На уровне избранного рассмотрения ритма и многозначные соответствия не менее реальны именно как соответствия. Семантика реализуется в устойчивости повторов — в фактах этнических соответствий фактам этногеографии и этноистории музыкально-фольклорной формульности ритма. Не будем больше искать словесных эквивалентов для выражения искомой семантики ритма. Примем за аксиому, что это бесспорно музыкальная семантика, отнюдь не покрываемая словом, но зато отражающая этническую специфику интонирования, признание чего для этномузыкознания несравнимо важнее и актуальнее.

Разумеется, сопоставление РФ — лишь одно из первых возможных приближений к музыковедческой проблематике этногенеза, ибо этногенетическую значимость имеют только комплексные данные. Однако в разных ситуациях те или иные аспекты музыкальной системы могут приобретать большее или меньшее значение: иногда более устойчивы и потому более показательны данные РФ, иногда — ЛФ и т. д. Музыкальные данные как источники при исследовании проблем этногенеза заведомо неоднородны, что ведет к необходимости разработки разнонаправленных методик, взаимодополняющих друг друга (например, в виде картографирования).

Е. В. Гиппиус, будучи энтузиастом мелокартографирования, выступил с предостережением: «...картографирование музыкально-ритмических форм напевов в отрыве от ритма стиха, с одной стороны, и тех же музыкально-ритмических форм в отрыве от ладовых типов, с другой, — не дает никакого представления о региональной их типологии»¹⁰⁵. Соглашаясь с первым предостережением (музыкальные РФ в отрыве от стиха), не могу целиком согласиться со вторым, так как самобытие РФ и ЛФ подтверждается большим материалом, что несколько не умаляет при этом важности их скоординированного картографирования. Диалектика лада и ритма в фольклоре сложнее, и проблема их картографирования не может решаться однозначно для всех стилей и стадий народной музыки.

Казалось бы, картографирование РФ имеет чисто этнографический, немусыкальный интерес, ибо тут музыка служит этнографии. Однако этим не исключается и обратная связь: разве не наводит знание ритуального контекста, например, на поиски музыкальной семантики? разве не свидетельствует карта об истории самих МТ? разве не помогает она как-то вскрыть самое загадочное в музыке устной традиции — ее распространение? Однако любопытнее всего тот факт, что объяснить наличие РФ гораздо легче, чем отсутствие ее в большинстве других мест. Хотя у нас и нет исчерпывающей полноты данных, столь желательной для картографирования, но даже при допуске, что их достаточно, возникают многие трудности интерпретации: почему в сходных ситуациях и жанрах у родственных даже этносов возникают разные РФ при общем стихе? почему устойчивы РФ даже с разным мелосом? почему на карте так много пропусков — там, где они, казалось бы, не должны быть? Отсутствие РФ — не менее показательный фактор этногенеза, чем ее наличие.

Обобщенно говоря, РФ «русского пятисложника» массовее всего распространена в двух регионах Европы — в Полесье и на Балканах, в первом преимущественно у белорусов, во втором — преимущественно у болгар. Для более тонкой картографической раскладки данных нужна дополнительная работа по уточнению диалектной отмеченности всех известных записей, что в полном объеме еще не произведено. Но уже ясно, что в России эта РФ не локализована не только территориально, но и жанрово. Это значит, что есть регионы преимущественной жанровой сосредоточенности: календарные песни — на Западе, в трехэтническом Полесье, хороводные — в центральной России (вокруг Московской обл.) и в Поволжье, канты — везде, где они были известны. В Болгарии, благодаря массовости фактов, намечается и более детальное территориальное предпочтение отдельных жанровых разновидностей нашей РФ. Тщательная проработка мелограмм может привести к установлению своего рода этнической морфологии и ритма.

Особый интерес в этом смысле имеет картографирование песни «Летела стрела» и ее музыкально-ритмических аналогов в Болгарии. Все записи «Стрелы» практически из Полесья, причем больше белорусского и брянского, нежели украинского. Во всяком случае, русские староверы в БССР и украинцы на Сумщине ее не поют. На Смоленщине, где наша РФ представлена очень широко, «Стрелы» также нет. Это наводит на мысль о том, что «Стрела» с ее характерным ритмом — наследие иных, по сравнению со Смоленщиной, восточно-славянских племен — не тех, которые объединяют Смоленщину с Белоруссией и Псковщиной (кривичи), а тех, которые их разъединяют (радимичи и северяне). Записана она и на территории бывшего племенного центра дреговичей (ныне г. Туров БССР — Петриковский р-н Гомельской обл.).

Предварительная гипотеза автора сводится к следующему. РФ «русского пятисложника» и соответствующая ей МС — сравнительно узкоплеменная «метка», след, сохранившийся и получивший значительное развитие на территории России (ядро репертуара — календарные и хороводные, в разбросе — среди свадебных и лирических) и Болгарии (в рамках традиционного фольклора). Продуктивность этой РФ в явно более поздних жанрах — русский кант, родопская лирика — подтверждение ее органичности в данной языковой системе.

По убеждению автора, эта РФ относится не к тем, которые лишь как-то сохранились в немногих районах современного расселения славянства, будучи некогда общераспространенными и широко известными, а наоборот, эта РФ некогда была еще менее распространенной, и лишь постепенно, что объясняется историческими передвижениями славянских племен и развитием жанровой системы славянского фольклора, распространялась по России и на Балканах. Древняя РФ оказалась продуктивной, готовой к историческим переинтонированиям, обладающей мощной порождающей потенцией. В результате последующего картографического исследования историческая и этническая морфология должны быть совмещены.

Нам удалось выявить один из ареалов, объединяющих балтославянское пограничье с Болгарией — ареал одного из МТ жатвенных песен¹⁰⁶. Конечно, сопоставление ареалов этого жатвенного МТ и РТ «Стрелы» может оказаться весьма знаменательным при опыте этноисторической интерпретации мелогеографии нашего ритма. Но стать решающим фактором этому сопоставлению мешают два обстоятельства. Во-первых, МТ и РТ «Стрелы», в отличие от МТ жатвенных песен, не захватывает литовскую Дзукию, где этот МТ жатвы широко известен, как и у болгар. Видимо, нельзя говорить о племенном совпадении носителей этих двух песенных типов, хотя и те и другие явно мигрировали на (и за) Дунай где-то в VI веке⁷¹. В походе на Дунай и в этногенезе болгар могли участвовать оба, пока искомым племенем, но вряд ли это было одно и то же племя. Во-вторых, РТ «Стрелы», в отличие от МТ жатвы, свойствен и другим песенным жанрам, в том числе подблюдным и свадебным, и явно позднейшим кантам (кстати, параллель канта и хорватской лирической песенности заслуживает специального изучения.) Канты и романсы — образцы позднего схождения, вторичного совпадения ритма, возникшего разными путями, в том числе и независимо от обрядового опыта. Было бы неправомерно построить прямую историческую цепочку от обрядовой песни через кант к романсу: у нас нет доказательств перехода одного в другое. Соотношение их более сложное. Оно осложнено и по сути загадочным распространением этой РФ и отдельных типов его МС среди русских свадебных песен, особенно трехмотивной МС. Не исключено, что этот тип развился самостоятельно, независимо от РТ «Стрелы».

Что же касается свадебных величаний, то они могут представлять собой более позднее явление — по сравнению с календарными весеннего цикла, где сосредоточено большинство фиксаций РФ «русского пятисложника».

Окончательный вариант гипотезы может быть сформулирован после завершения всей кропотливой мелокартографической работы. Автор надеется, что изложенный здесь вариант в принципе будет подтвержден.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Настоящая работа слишком лаконична, чтобы иметь развернутое заключение теоретического характера. Ограничусь лишь перечислением пяти парадоксов фольклорного ритма, выявившихся в ходе исследования.

1. РФ пятисложника в трехдольнике, названная условно «русским пятисложником», представляет собой яркий пример безусловно полижанровой РФ. Этот факт противоречит известному положению общего музыковедения, которое оказывается неприменимым к фольклору, а именно: «...анализируя ритм и ритмическое развитие мелодии, следует, конечно, постоянно иметь в виду, что с ритмом в очень большой мере связаны жанровые свойства мелодии» (20, 165). В фольклоре же действуют иные закономерности. С жанром связаны не только и не столько РФ, сколько типы РИ.

2. РФ пятисложника безусловно полиэтническая. С этим связано минимум пять загадок РФ, частично освещенных в книге. Во-первых, почему эта РФ встречается только в славянском фольклоре и лишь эпизодически у народов, так или иначе связанных со славянами? Во-вторых, почему она встречается не у всех славян, в частности отсутствует у западных славян и словенцев, единична у сербов и украинцев? В-третьих, почему эта РФ концентрируется вокруг нескольких конкретных русских песен — в каждую «жанро-эпоху» вокруг своей песни (напр., в календарных Полесья это «Стрела», в свадебных это считанные сюжеты величальных, в лирике это единственный кант)? почему аналогичного четкого прикрепления нет в фольклоре южных славян? не может ли это свидетельствовать в свою очередь о вторичности продуктивности этого ритма на Балканах по сравнению с восточными славянами как носителями первичных ритмообразований пятисложника в трехдольнике (отсюда и наше рабочее название РФ «русского пятисложника»)? В-четвертых, может ли эта РФ и соответствующая ей четырехмотивная МС стать своего рода лакмусовой бумажкой при этномузыкально-ведческом определении славянской принадлежности соответствующих (территориально) племен и музыкальных диалектов?

не стоит ли за этой РФ нечто беспрецедентно коренное, отличающее русско-белорусское пограничье даже от родственных в других отношениях балтов? В-пятых, каким образом эта РФ существует и сосуществует в песнях со столь разительно несхожим — стадially и типологически — мелосом, основанным на пентатонике, диатонике, хроматике (увеличенные лады), в архаичной ангемитонике и даже в мажоро-минорной системе? со столь несхожей по типу стиховой ритмикой, как в обрядовой песне, канте или кольцовском пятисложнике?

3. Парадокс устойчивости ритма. В песнях нашей РФ поражает устойчивость РФ при разнообразии соответствующих ей МС и бесконечном богатстве РИ. На этот счет существуют прямо противоположные гипотезы. Согласно Квитке, «...песня легко меняет свою ритмическую субстанцию, не переступая даже границ одной языковой области (II, 177). Тогда почему так устойчива РФ «русского пятисложника», перешагнувшая границы русской языковой области? Согласно Гиппиусу, «ритмическая композиция каждой данной песни в основе никогда не меняется и ее варьирование народным певцом касается только деталей» (2, 232). Тогда почему даже такая устойчивая песня, как «Стрела», имеет разные напевы? Оба высказывания наших крупнейших этномузыковедов неправомерно абсолютизируют одну из сторон диалектики существования ритма в музыке устной традиции, в которой парадоксально уживаются обе эти особенности.

4. Парадокс связи ритма и языка. Мы помним приводившиеся в работе высказывания Штокмара о чуть ли не прямой зависимости стиховой ритмики от свойств национального языка. Они же в свою очередь прямо отражаются на песенной ритмике и выборе РФ. Однако в реальности ритм и зависит от языка, и свободен от него. В каждом языке заложены необозримые возможности, обеспечивающие поэзии широкую свободу выбора той или иной системы стихосложения: «систему стихосложения диктует не язык, а стиль, обусловленный историческим развитием общества»¹⁰⁷.

Выбор между той или иной системой ритмообразования из ряда возможных объясняется явлениями, лежащими вне пределов фонетики данного языка. «Таким внефонетическим явлением может быть способ исполнения ритмического произведения»¹⁰⁸. Парадокс усугубляется тем фактом, что наша РФ, несмотря на справедливость последних утверждений, все же не появляется там, где бы она могла быть по логике языка и стихосложения: ее связь с языком оказывается опосредованной целым рядом других факторов, как интра-, так и экстрамузыкальных.

5. Парадокс ритмических систем. Наука удовлетворяется лишь тогда, когда найдена определенная система, в которой все факты находят свое место и объяснение. Однако на практике системы фактов не выдерживаются строго, смешиваются и сосуществуют, не обращая внимания на ученые кордоны. Как заметил еще

Ф. Заран: «...чаще всего идеальная ритмическая система более или менее затуманена. Именно в тонком употреблении противоположных факторов и заключается искусство ритмизования» (101, 46). Это прекрасно понимал Асафьев, который специально разъяснял особенность музыкально-ритмического развития, при котором одинаковые стихотворно стопы могут интонироваться то в метрико-силлабическом аспекте, то в акцентно-тонической трактовке: например, дактиль, амфибрахий, анапест в двухмерном такте дают силлабическое интонирование, а в трехмерном — тоническое (1, 281—282). Он же специально отмечал в анализе музыки трубадуров, близкой устной традиции, как «ритмосиллабическое борется с ритмотоническим интонированием» (1, 313). О совпадениях разных типов ударений в песне — силового (экспираторного), тонового (музыкального) и метрического — писал и Елатов (7, 131—132). Абсолютно прав Ю. Г. Кон, согласно которому ритм вообще, и музыкальный в частности, не является ни чисто квантитативным, ни чисто тоническим: «...он образуется в единстве обоих факторов»¹⁰⁹.

Для нас это утверждение носит особо актуальный характер: ведь песни, основанные на русском пятисложнике, в сущности, могут быть отнесены чуть ли не ко всем известным в Европе системам стихосложения и ритмики!

Квантитативность? да, налицо РФ определенного музыкально-ритмического рисунка, удлинённый тон которой приходится всегда на стиховой акцент, выполняющий функцию фразового ударения полустипа.

Силлабика? да, налицо пятисложная стопа с постоянной цезурой 5+5.

Тонический стих? да, налицо акцентная группа, выраженная ударность ритмического мотива и проч.

«Интонационный» стих (по Харлапу)? да, в нем арсис и тезис равноправны, но различны по функции (не равны сильному и слабому времени).

«Тактовик»? да, ведь та же РФ читается в системе Шопена и Бреля!

Такая воистину системная пластичность делает наш ритм потенциально готовым к самым различным метаморфозам в процессе его многовековой исторической морфологии. В разном музыкальном контексте, порождаемая музыкальным мышлением разного типа, эта РФ читается по-разному, выявляет различную семантику и несхожий социальный подтекст.

В пятой главе утверждается, что РФ «русского пятисложника» в разных исторических и стилистических контекстах выступает носителем разных РИ, то есть имеет разное интонационное содержание. Между тем РФ отличается определенной ритмической структурой, соотносящейся с пятисложным стихом, и эта структура — на уровне схемы — устойчива во всех контекстах (этнических, стилевых, жанровых). Реальное богатство бытия

(уплощения) данной РФ подразумевает богатство ее ритмоисполнительского прочтения, того прочтения, которое является результатом не чисто исполнительских интерпретаций, а стилистических стадий развития фольклора, то есть исторической морфологии стиля в собственном смысле слова. Имею в виду следующую парадоксальную гипотезу: РФ «русского пятисложника», наследуясь на протяжении веков песенными жанрами разных исторических стадий, разных культурных контекстов, прошла очевидную метаморфозу от ритма квантитативного через силлаботонический к тоническому ритму. Ныне все эти возможности исследуемого ритма сосуществуют. Эта закономерность касается не только музыкальных РФ, но даже, как выясняется, стиха: «В динамике литературного процесса условия существования размера меняются. Один и тот же стихотворный размер не тождествен себе в разные периоды развития национальной поэзии»¹¹⁰. При феноменальной устойчивости ритмической морфологии ритма, изменяется не только РИ, что естественно, но и качество самой РФ, природа ритма, и оба эти процесса (эволюция природы РФ и специфики РИ) взаимосвязаны.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Winick St. D.* Rhythm: An Annotated Bibliography (written in English between 1900 and 1972). Metuchen, N. J., 1974. См. также: *Ruckmick Chr. A.* A Bibliography of Rhythm.— In: American Journal of Psychology, vol. XXIV (Oct. 1913), p. 305—359, 508—519; vol. XXVI (Juli 1915), p. 457—459; vol. XXIX (Apr. 1918), p. 214—218; vol. XXXV (Juli 1924), p. 407—413.

² *Riemann H.* System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig, 1903; *Glyn M. H.* Rhythmic Conception of Music. London, 1907; Материалы по музыкальной ритмике Ю. Н. Мельгунова, Ф. Е. Корша и Н. Д. Кашкина.— Труды музыкально-этнографической комиссии. Т. 3, вып. 1. М., 1907; *Колесса Ф. М.* Ритмика українських народних пісень (1907).— В кн.: *Колесса Ф. М.* Музыкознавчі праці. Київ, 1970, с. 19—233; *Бюхер К.* Работа и ритм. М., 1923; *Becking G.* Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg, 1928; *Groot A. V. de.* Der Rhythmus.— In: Neophilologus, 1932, t. XIII; *Kunst J.* Metre, Rhythm, Multi-Part Music. Leiden, 1950; *Alette C.* Theories of Rhythm, 2 vols. University of Rochester, Eastman School of Music, 1951; *Sachs C.* Rhythm and Tempo: A Study in Music History. N. Y., 1953; *Neumann F.* Die Zeitgestalt: Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus. Bd. 1—2. Wien, 1959; *Cooper G. W.* and *Meyer L. B.* The Rhythmic Structure of Music. Chicago, 1960; *Smithner H. E.* Theories of Rhythm in the Nineteenth and Twentieth Centuries. Cornell University, 1960; *Perkins M. L.* Changing Concept of Rhythm in the Romantic Era. University of Southern California, 1961; Les Rhythmes. Lyon, 1968; *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово: I. Ритмика. М., 1972; *Kolinski M.* A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns.— In: Ethnomusicology, vol. 17, № 3. Michigan, 1973, p. 494—506; *Yeston M. A.* The Stratification of Musical Rhythm. New Haven, 1976; Проблемы музыкального ритма: Сборник статей. Сост. В. Н. Холопова. М., 1978; *Dahlhaus C.* Studien zur Geschichte der Rhythmustheorie.— In: Jahrbuch des Staatlichen Institute für Musikforschung. Berlin, 1981, S. 133—153; *Холопова В. Н.* Русская музыкальная ритмика. М., 1983; Music Perception, vol. 1, № 4, Summer; 1984. University of California Press (Focusing on rhythm); *Харлан М. Г.* О понятиях «ритм» и «метр».— В кн.: Русское стихосложение. М., 1985, с. 11—29; *Стоянов П. Ф.* Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев, 1985, и др.

³ Слово «морфология» введено в науку Гете. Он понимал его «не только как проявление видимой формы, но и как одновременное, непрерывно меняющееся, внутреннее динамическое содержание» (*Вернадский В. И.* Избранные труды по истории науки. М., 1981, с. 284). См.: *Бендариц А.* Системный подход к морфологии (на материале морфологии И. В. Гете).— Системные исследования. Ежегодник. М., 1973, с. 258—261; *Dreyer E.-J.* Versuch, eine Morphologie der Musik zu begründen. Mit einer Einleitung über Goethes Tonlehre. Bonn, 1976; *Victor K.* Goethe the Thinker. Cambridge, 1950.

Термин «морфология» становится довольно популярным с начала XIX века в разных науках. См.: *Туанбер К.* Морфология романа.— Вопросы теории и психологии творчества, т. 2, вып. 1. Харьков, 1909; *Белый А.* Сравнительная морфо-

логия ритма русских лириков в ямбическом диметре.— В кн.: *Белый А.* Символизм. Книга статей. М., 1910; *Аверинцев С. С.* «Морфология культуры» Освальда Шпенглера.— Вопросы литературы, 1968, № 2; *Каган М. С.* Морфология искусства. Л., 1972. Среди многочисленных зарубежных публикаций см.: *Flik G.* Die Morphologie des Rhythmus. Schramberg, 1936; *Bronson B. H.* The morphology of the ballad tune.— Journal of the International Folk Music Council, VII (1955); *Stęszewski J.* Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym.— Muzyka, 1959, № 4, 1960, № 2; *Danielewicz J.* Morfologia hymnu antycznego. Poznań, 1976 и др.

⁴ См. 9 болгарских вариантов РФ1 (78, 240), 10 словенских вариантов стиха 5+5 (87, 523—524), типы польских пятисложников (82, 114) и другие этнические предпочтительные формы музыкально-ритмического воплощения сдвоенных пятисложников.

⁵ «Принятие тактовой черты за обозначение сильной доли приводит к полному искажению ритмической структуры» (43, III, 570—571). По сути, это след архаической (синкретичной) «метрики», сохраненной донныне и оказавшейся продуктивной в композиторской и позднетрадиционной музыке устной традиции (см. не только мелос Чайковского, но и канты).

⁶ См. 106, 17. Ср. македонскую версию (66, 282, № 387), болгарские неравнодольные коляды (69, II, № 52, 59, 141, 475), а также уникальную параллель среди татарских обрядовых песен *нардуган*, аналогичных по функции колядам (*Нигмедзянов М.* Татарские народные песни. М., 1970, № 60).

⁷ *Лысенко Н. В.* Молодоші. Київ, 1875, № 2 (веснянка) и македонская качельная (51; ср. там же, № 3 — сербская лазаричка). Судя по неопубликованным записям С. В. Пьянковой в Ельнинском р-не Смоленской обл. (дер. Старое Щербино и др.), РФ×2 неоднократно встречается в песнях весеннего календаря.

⁸ См., напр.: *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово, с. 32—42; 26 (*Холопова В.*); 44. Ср. в том же ритме современную русскую народную песню «Волга-реченька разливается» (из репертуара Воронежского русского народного хора).

⁹ 25, II, 1—4 (об общности размера 5+5 у восточных и южных славян), 14, 482 и след., неудовлетворительная концепция о происхождении 10-сложного стиха из «стянутого» 12-сложного, 20; 46; 107; 2; 5; 11; 1; 8; 26 (*Холопова В.*), а также работы стиховедов В. Холшевникова, А. Квятковского, Н. Трубецкого, Дж. Бэйли и др. Для сравнительных штудий в области песенной ритмики полезно учесть выводы К. Горалека. Он выделяет в славянском фольклоре три основных типа стихосложения: 1) несиллабическое нерифмованное и нестрофическое — у восточных славян; 2) силлабическое нерифмованное и нестрофическое — у южных славян; 3) силлабическое рифмованное и строфическое — у западных славян (оно же в украинском и словенском фольклоре — из восточно- и южнославянских культур). Понятно, что это лишь обобщенная схема, так как по указанию самого Горалека, просодические качества языка позволяют построить не одну, а несколько систем стихосложения (*Горалец К.* Типы славянского стиха в связи с просодическими различиями славянских языков.— Труды IV Международного съезда славистов: Материалы дискуссии, I. М., 1962, с. 541—542). Сходной точки зрения придерживался и Е. Д. Поливанов (см. его статью «Общий фонетический принцип всякой поэтической техники».— Вопросы языкознания, 1963, № 1, с. 99—112).

Учитывая место болгарского фольклора в настоящем исследовании, приведем авторитетные мнения о специфике его народно-песенного стихосложения. «В болгарском языке тоническое ударение падает на различные части слова. В народно-песенной практике это имеет решающее значение, так как наши народные исполнители поют почти без мелодических акцентов» (76, 212). «В болгарском языке и соответственно в народном стихосложении слоги не различаются по качеству и теоретически принимаются за равные. Поэтому в изохронных песнях, в которых число ритмических величин соответствует числу слогов, музыкальный ритм является точной копией размера стиха» (50, 15, сн. 18). Подробнее см.: *Инакиев М.* Българско стихознание. С., 1960.

¹⁰ См. рецензию Б. Николовой в журн. «Българска музика», 1973, № 8, с. 62,

сн. 2. См. также 21, 12; 11, II, 82, сн.; 46, 231 и 398; 49, 58; 52, 268—274; 59, 151, 159 и др.

¹¹ Цуккерман В. А. «Камаринская» Глиники и ее традиции в русской музыке. М., 1957, с. 418—419.

¹² Бергсон А. Творческая эволюция. СПб., 1914, с. 115.

¹³ Герценберг Л. Г. Вопросы реконструкции индоевропейской просодики. Л., 1981, с. 62.

¹⁴ 91, 1—241.

¹⁵ Всеволодский-Гернеросс В. Н. Теория русской речевой интонации. П., 1922, с. 52.

¹⁶ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 130.

¹⁷ См. запись Ив. Липаева самарской припевки, опубликованную в «Русской музыкальной газете», 1897, № 12 (ее квинтовый трихорд напоминает календарные песни).

¹⁸ Источники: 68, № 537, 499 (с пометкой «исполняется призывно»); 63, 46, 68 — приводятся по принципу усложнения № 584, 583, 575, 572, 586.

¹⁹ Запись С. В. Пьянковой в пос. Глинка Ельнинского р-на Смоленской обл., 1970. Публикуется впервые. Болгарский аналог — хоро по кн.: 75, 30, № 50. Двухголосный образец — 60, 116, № 188а (Средне-Западная Болгария).

²⁰ Запись Е. Кустовского в дер. Ярославль Ельнинского р-на, 1974. Публикуется впервые. Пример 17—72, № 78.

²¹ 75, 67, № 194; ср. 75, 56, № 166; 74, № 397; 62, 75, № 18; 77, № 69 (жатвенная); 58, № 571. Структурные разновидности см.: 60, 148, № 225; 77, № 417, 248, 572; 73, № 347.

²² Цит.: свадебная величальная Гдовского р-на (в прошлом уезд Петербургской губ., ныне Псковская обл.) по сборнику 15, № 45 (напев — *aab*, текст — *abb*); свадебная Лужского р-на Ленинградской обл., исполняется, когда невеста в бане, запись Лен. гос. ин-та культуры, 1972, нотировка В. А. Лапина (напев *abc*, текст *abb*), ср. свадебную «Воля», исполняемую, когда невесту ведут в баню и из бани, запись ЛГИК в Батецком р-не Новгородской обл., нотировка Лапина (напев и текст по схеме *aab*, окончание причитальной структуры); по свидетельству М. А. Лобанова, имеется также в Демянском р-не Новгородской обл. и в лужской «Сватушка, не сердися, не сердися»; аналогично строение новгородской свадебной «Крестный батюшко, ты послушай, ты послушай» (Банин А. А., Вадакария А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской обл. Л., 1974, с. 64, № 56; ср. там же, № 36, 47 и на с. 73).

²³ Мохирев И. А., Харьков В. И., Браз С. Л. Народные песни Кировской обл. М., 1966, № 93 (схема напева и текста *abb*). Ускорение первых двух звуков РФ — исполнительский нюанс.

²⁴ См. Хороводные и игровые песни в Сибири. Новосибирск, 1985, с. 190, № 62.

²⁵ Лобанов М. А. Основные свадебные напевы Новгородской земли. — В кн.: Проблемы изучения музыкального фольклора русского и финно-угорских народов. Тезисы докладов. М., 1977, с. 29—31.

²⁶ Цит.: 68, № 348; 69, I, № 78; 77, № 608; ср. 70, № 723; 77, № 211.

²⁷ Цит.: 74, № 1053; ср. 74, № 1433; 75, 56, № 168; 77, № 596, 657. Ср. 66, 190, № 231; 79, II, № 105/197; 51, № 3.

²⁸ Тракия пее. Сборник народни песни от Старозагорско. С., 1968, с. 92 (весенний хоровод).

²⁹ Кабашикау К. П., Барташевич Г. А. Абвыніках фальклорнай экспедыцыі у Гомельскую вобласць.— Весні АН БССР, Серыя грамадскіх навук, 1980, № 5, с. 138; 65, 11; Веснавыя песні. Мінск, 1979, № 291—301, с. 62, 227—237, 537—538; 9; Гусев В. Е. На окраине Белорусского Полесья.— Сов. этнография, 1982, № 5, с. 82—89; Можейко З. Я. Роль игровых элементов в календарно-песенной системе славянских и балканских народов.— Македонски фолклор. Т. 27, бр. 34. Скопје, 1984, с. 159—161.

³⁰ Асафьев Б. В. О музыке XX века. Л., 1982, с. 21, 60, 62: даже в стихии экстазов А. Н. Скрябина он слышал «русскую „голубиную“ стихию — кружение хоровода».

³¹ Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 1. М., 1959, с. 82—83.

³² См. Музыка народов СССР. Народные хоры, вып. 2. Сост. Н. Савельева. М., ВХО, 1982, с. 8.

³³ Свиридова И. Путешествие в прошлое.— Сов. музыка, 1964, № 7, с. 84; Иванов А. Н., Медведева В. Н. Вопросы анализа песенных жанров в традиции некрасовских казаков.— В кн.: Современное состояние казачьей песенной традиции и проблемы ее изучения. Тезисы научной конференции. М., 1983, с. 55—56; см. также пример 47.

³⁴ Опубликовано в сб. А. Г. Новикова «Русские народные песни», изд. ПУРККА. М., 1936—1937, ч. 2—3; перепечатка: 47, № 53, 57.

³⁵ «Голова ль ты моя головушка» (40, № 2; 32, № 34), «Как за речкою, как за быстрою» (34). Ср. 3, 27.

³⁶ Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 4, с. 308, 353; его же. Книга о Стравинском. Л., 1929, с. 257, 327.

³⁷ Илиева А., Рачева И. Исторически аспекты на проблема за ритмообразуването в български танцов фолклор.— Български фолклор, 1982. Кн. 3, с. 28—37.

³⁸ См. варианты: 41, № 56; 27, № 16, 17; 16, № 239; 42, № 67а; 45, № 32; Маслов А. Л. Песни с Поволжья, записанные летом 1901 г.— Труды МЭК. Т. 1. М., 1906, с. 473, № 25; Ильинский А. А., Маслов А. Л. Стихи, старины и песни, ч. 1. М.; Лейпциг, 1904, № 18; Потоловский Н. 6 русских народных песен., М., 6/г, № 1; Пятьдесят песен русского народа, из собранных И. Некрасовым и Ф. Покровским в 1901 году в Нижегородской губ. Положил на голоса И. Некрасов. Соч., литера Е. М., 1903, № 12; Банин В. А. и др. Свадебные песни Новгородской обл., № 47; Лапин В. Русские свадебные песни у вепсов.— В кн.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973, с. 48 и др.

³⁹ См. в сборниках: Широков А. С. Уж ты веснушка. Русские народные песни, записанные в хоре им. Пятницкого. М., 1974, № 23; Русские народные песни Прикамья. Записала Ф. В. Пономарева. Сост., нотная запись и примечания С. И. Пушкиной. Пермь, 1982, № 50, 79; Русские народные песни и частушки, записанные от М. Н. Мордасовой. М., 1983, № 20.

⁴⁰ 40, III, № 14; 32, № 100; 45, № 1; 33, № 15; 4, № 41; Лозовой А. Е. Сборник 140 гимнов, песен и хоров. Тифлис, 1903, № 19; Гольдман Л. Б. Русское пение. Сборник гимнов, русских народных и военных песен и отрывков из произведений русских композиторов, 6/м, 1910, № 60; Городцов А. Д. Народнопевческие хоры, вып. 2. Изд. 2. М., 1910, № 21. Ритм последнего такта искажен.

⁴¹ 40, I, № 9; 32, № 98; 4, № 79; 19, № 43.

⁴² Песни Ольги Ковалевой. Сост. Г. Павлова. М., 1971, № 66 («Как у сокола, как у ясного»); 35, № 76 («В поле дуб стоит, не шатается»); Сто русских народных песен. Л., 1970, № 55 (та же песня невесте-сироте).

⁴³ Цит.: Пальчиков Н. Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке, Мензелинского у., Уфимской губ. СПб., 1888, № 88. Аналогии — Русские народные песни Красноярского края, вып. 2. Сост. А. Руднева и В. Харьков. М., 1962, с. 191, № 130 и др.

⁴⁴ 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизированных И. А. Римским-Корсаковым. М., 1882, № 7; Былины Севера. Т. 2. М.; Л., 1951 («Про Добрыню», фрагмент в исполнении Корешкова); Русский Север. Л., 1980, с. 216 (запись исполнения И. А. Федосовой 1896 года, публикация К. В. Чистова, нотировка М. А. Лобанова).

⁴⁵ Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л., 1980, с. 144.

⁴⁶ О нем см.: Соколова В. К. Русские исторические песни 16—18 вв. М., 1960, с. 225—227; Колпакова Н. П. Русская народная бытовая песня. Л., 1962, с. 173, 174, 264; 35, 191—192; по свидетельству К. Е. Сергеевой, кант бытовал среди студенчества конца XIX в. как «известная былина» (!) — см. архив ЦГАОР, ф. 1167, оп. 1, ед. хр. 2449.

⁴⁷ Ламанский В. И. О славянах в Малой Азии, в Африке и Испании. СПб., 1859, с. 42, сноска.

⁴⁸ См. Сотников Т. И. Музыка песен казаков-некрасовцев.— В кн.: Народная устная поэзия Дона. Ростов-на-Дону, 1963, с. 271.

⁴⁹ См.: *Земцовский И. И.* Русская народная песня. Л., 1964, с. 46 (первая публикация); 107, 160.

⁵⁰ См.: 4, № 40; *Воротников П. М.* 80 русских народных песен для пения с фортепиано. СПб., 1870, № 70; 30, № 29; *Косинский Ф. М.* Песни русского матроса. СПб., 1903, № 17; *Швидченко (Быстров) Е. С.* Сборник песен для солдат. СПб., 1892, № 82; *Колесников Н. А.* Сборник 50 великорусских народных песен для фортепиано с текстом, изложенных в художественной форме с сохранением народной гармонизации. СПб., 1900, № 47; *Орлов В. М.* Сборник 112 русских песен для одного фортепиано в две руки с прибавленным текстом. СПб., М., 1898, № 55; *Петров Б.* Жемчужины русской народной песни. 100 великорусских народных песен для фортепиано в две руки с прибавлением полного текста. Тетрадь 1. СПб., 1902, № 17; *Собрание песен. Приложение к журналу «Русское чтение» за 1903 г.*, с. 48—49; *Рожднов А. И.* Родные звуки. СПб., 1886, № 1; *Лашек Ф. О.* 100 русских народных песен для фортепиано с текстом. СПб., б/г. № 14; *Артемов Н.* 50 песен русского народа для одного фортепиано с текстом. СПб., 1893, № 5; *Лозовой А. Е.* Сборник 140 гимнов, песен и хоров. Тифлис, 1903, № 22; Изд. 2, вновь переработанное. М., 1913, № 10; *Рашевский И.* Собрание пьес и песен для одного голоса. СПб., б/г, № 4; *Гольдман Л. Б.* Русское пение. Изд. 4. СПб., 1910, № 63, и др.

⁵¹ 35, № 1 (зап. от А. Полянского). Пример 57 — там же, зап. И. Ельчевой 1956 года в дер. Великая Виска Архангельской обл. Близкий вариант см.: Песни Печоры. М., 1963, № 160.

⁵² *Богословский П. С.* Обработка льна и «копотиха» в Добренском районе Пермского округа. — Пермский краеведческий сборник, вып. 3. Пермь, 1927, с. 113, песня № 15.

⁵³ Прослеживая историю двух квартовых ходов на расстоянии большой секунды, легших в основу басового голоса канта и ряда лирических и свадебных песен, следует напомнить, что именно эта интонация широко известна в устной традиции по мелодии популярной казачьей песни «Приехали до двинчи три козака в гости». Ее характерный ставропольский вариант см.: *Калужникова Т. И.* Роль кантовости в казачьем песенном фольклоре. — В кн.: Фольклор городов и поселков. Свердловск, 1982, с. 107 (имею в виду первые четыре такта мелодии).

Е. А. Пинчуков обратил мое внимание на сходство гармонии этого канта с гармонической формулой итальянского танца XVI в. «старинное пассамеццо», родственного знаменитой фолли той же эпохи (см. Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978, стб. 200; Т. 5. М., 1981, стб. 861). Популярность данной формулы была столь велика, что она естественно могла проникнуть, через польскую традицию, и в ранний русский кант. Гипотеза правдоподобна, но требует дополнительных и специальных подтверждений, здесь невозможных.

⁵⁴ См.: Образцы народного многоголосия. Сост.-ред. И. И. Земцовский. Л., 1972, № 28. Запись С. В. Пьянковой в Пермской обл.

⁵⁵ *Лалин В. А.* Рукописный сборник Григория Лучникова, № 6 (рукопись подготовлена к печати в 1976 г.).

⁵⁶ См., напр.: 100, 367, № 111 (98); *Береговский М. Я.* Еврейский музыкальный фольклор. Т. 1. М., 1934, с. 168, № 129 — рабоче-революционная песня; 105, № 262 — хорватский любовный романс. Не называю многочисленные украинские и белорусские аналогичные образцы, как более известные читателю.

⁵⁷ *Афанасьев Н. Я.* 64 русские народные песни, 9-я тысяча. М., 1898, № 63. Ср. зеркальный пример — в белорусской лирической (81, 1, № 53).

⁵⁸ См. об этом в кн.: *Селищев А. М.* Полог и его болгарские поселения. С., 1929, с. 263—264.

⁵⁹ 59, 156 и след., особенно № 181—182, 186. В книгах и статьях зарубежных специалистов по балканской народной музыкальной ритмике (83, 85, 93, 99, 103, 113 и др.) о РФ1 не говорится. Последняя книга Т. Джиджева (50) не прибавила новых фактов, и анализ ведется в ней с других позиций. Все дальнейшее изложение основано на собственных источниковедческих разысканиях автора этих строк.

⁶⁰ По сведениям Н. Кауфмана (61, 11—12), племена Северо-Западной и Сред-

не-Западной Болгарии — неславянского происхождения. Для лучшего ориентирования в материале напомним, какие части Болгарии отражены в наиболее цитируемых нами изданиях: 72 — Северо-Западная Болгария, 73 — Средне-Северная, 74 — Восточная и Западная Тракия, 69, 1, 11 — Северо-Восточная Болгария, 77 — юго-восточная часть Средне-Западной Болгарии. Остальные содержат указание на диалект в самом названии сборника.

⁶¹ Запись Т. Джиджева 1967 г. в Шуменском округе (50, 131, № 80). Кстати, Джиджев считает, что данная РФ в колядах — исключение, и родилась она не на колядной почве (см. 49, 73). Это не противоречит и нашим наблюдениям на восточно-славянском материале об исконности песен с РФ1 для весеннего, а не зимнего календаря.

⁶² Ср. колыдау малоазиатских болгар (58, 81), сопоставлено с колыдой по сб. 74, № 438.

⁶³ См.: 64, 364, № 5; описание на с. 363; цит. с. 416.

⁶⁴ *Земцовский И. И.* О значении болгарского фольклора в исследовании русской народной музыки (К вопросу о сравнительно-типологическом методе). — В кн.: Болгария — СССР. Диалог о музыке. М., 1972, с. 60—82.

⁶⁵ Подробнее см.: Народна песнопойка. С., 1982, с. 14; 78, 41, 81, 307, 314 11—12. По Коллару (91, 19—20) ритм 11/16 со срединным упором обычен для Юго-Западной Болгарии, Юго-Восточной Сербии и Восточной Македонии. Цит. образцы: 72, № 2941; 63, 66 (ср. русскую песню в примере 6).

⁶⁶ См. *Василевич З. М.* Теория на настава ритма. Београд, 1977, с. 140; 106, 174. Образец инструментальной мелодии сербского коло, основанного на РФ1, см. 86, 138. Пример 97—51, № 162.

⁶⁷ 79, № 186; ср. 66, 72, № 75; 66, 169, № 201; 66, 238, № 302; 80, 10, № 11, 80, 84, № 122; 80, 144, № 168; 79, 11, № 96, 138 и др.

⁶⁸ 90, 125—128, № 15.

⁶⁹ См.: Четыре великорусские песни в гармонизации А. А. Оленина, № 2. (Труды МЭК. Т. 4. М., 1912, с. 116.)

⁷⁰ 21, 78, № 350. Заимствована из сб. 92, IV, № 1319, в который включена из сб. городских песен Л. Илича. В оригинале изложена параллельными терциями с аккордовым аккомпанементом.

⁷¹ Подробнее см.: *Мачинский Д. А.* «Дунай» русского фольклора на фоне восточно-славянской истории и мифологии. — В кн.: Русский Север: Проблемы этнографии и фольклора. Л., 1981 (на с. 112 библиография других публикаций автора статьи).

⁷² См.: *Лосев А. Ф.* Числовая и структурная терминология в греческой эстетике периода ранней классики. — В кн.: Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966, с. 36.

⁷³ *Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959, с. 404.

⁷⁴ *Холщевников В. Е.* Основы стиховедения: Русское стихосложение. Л., 1962, с. 36.

⁷⁵ *Асафьев Б. В.* Симфонические этюды. Л., 1970, с. 222.

⁷⁶ Ср. понятие «ритмической функциональности» в кн.: *Милка А. П.* Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982, с. 29.

⁷⁷ Ср. понятие «интегральной периодичности» в кн.: *Захариева С.* Формобразование в болгарской народной песне. С., 1979, с. 35.

⁷⁸ Ср. понятие Н. А. Бернштейна в его статье «На путях к биологии активности». — Вопросы философии, 1965, № 10, с. 69.

⁷⁹ Ср.: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 25.

⁸⁰ *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929, с. 248.

⁸¹ *Вирсаладзе Е. Б.* Грузинский охотничий миф и поэзия. М., 1976, с. 207.

⁸² *Стоянов П. Ф.* Ритмика молдавской дойны. Кишинев, 1980, с. 75.

⁸³ См. 72, № 336, 338, 435; 69, 1, № 252; 6, 62.

⁸⁴ О дипластии см.: *Ястребова Н. А.* Дипластия и эстетическое сознание. — В кн.: Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983, с. 316—332.

⁸⁵ Ср. мысль о важности в песне рисунка опорных точек мелодии (*Сохор А. Н.* Русская советская песня. Л., 1959, с. 218), о том, что «весь ритмический строй музыки приводит к тому, что наблюдательность нашего слуха концентрируется

в направлении сильных времен такта» (*Браудо И. А.* Артикуляция, с. 151), а звуки лада, появляющиеся на ритмометрически выделяющихся опорных долях музыкального времени, соотносятся по типу рифмы (*Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972, с. 244—245) и др. Аналогично в речевой интонации: об основных интонационных типах языка может дать представление уже «мелодическая конфигурация только наиболее выделенных ударных слогов» (*Светозарова Н. Д.* Интонационная система русского языка. Л., 1982, с. 59).

⁸⁶ *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970, с. 147.

⁸⁷ *Браудо И. А.* Артикуляция, с. 142.

⁸⁸ Подробнее см.: *Розенов Э. К.* Закон золотого сечения в поэзии и музыке (первые публикации — 1904, 1925, переиздание в кн.: *Розенов Э. К.* Статьи о музыке. М., 1982, с. 119—156, см. особенно с. 155 и др.); *Мазель Л. А.* Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм. — Музыкальное образование, 1930, № 2; *Лотман Ю., Николаенко К.* Снова это загадочное «золотое сечение»: «золотое сечение» и проблема внутримозгового диалога. — Декоративное искусство СССР, 1983, № 9, с. 31—34; ср.: *Сподарева Н. И., Тыщенко В. П.* Категория ритма в философии и художественной культуре. — В кн.: Методологические вопросы художественной культуры. Новосибирск, 1981, с. 90; *Фалуш Р.* Легенда о золотом сечении. Будапешт, 1982 (на венгерском яз.).

⁸⁹ Подробнее см.: *Земцовский И. И.* Прилог питану строфике народних песама (из јжнословенски-руских паралела). — Народно стваралаштво, св. 25. Београд, јануар 1968, с. 61—69.

⁹⁰ Уже после завершения работы над книгой мне стала известна запись А. К. Соколовой в с. Мирное Килийского р-на Одесской обл. от казаков-некрасовцев, включенная ею в кандидатскую диссертацию «Музыкально-песенная традиция липован украинского Подунавья» (Киев, 1984). Запись хранится в Одесской гос. консерватории (шифр 80—2—6). Она очень близка варианту, зафиксированному в Болгарии Н. Кауфманом, но имеет одну знаменательную деталь в припеве: «Я пую стрелу по всему селу, лёли лёли аливой, лёли лёли». [Пример 117]

117 а $\text{♩} = 68$

одна все

1. Я пус-тю стрелу по все-му се-лу,
лё-ли, лё-ли, а-ли-вай, лё-ли, лё-ли.

117 б

2. Ты же-ти, стрела, де и вдоль се-ла,
лё-ли, лё-ли, а-ли-вай, лё-ли, лё-ли.

Последнее «лёли» приходится как раз на те две четверти, которые в других вариантах (при движении тремя вторыми) паузировались! Это дополнительное «лёли» словно заполняет паузу, встречаемую между строфами в других версиях этого РТ (ср., напр., брянский вариант). Для исторической морфологии рассматриваемой мелострофики в целом этот факт имеет незаурядное значение, словно проясняя недостающее звено в истории сложения столь своеобразной формы. Видимо, разными исполнителями различно воспринимается большая песен-

ная форма, связь между МС, отношение к паузированию между ними — иная «эстетика пустоты». С другой стороны, вариант, записанный Соколовой, подтверждает правильность фиксации межстрофной паузы в тех случаях, где она потворована, и правильность нашей догадки о конструктивной значимости этого паузирования, обусловленного реальным исполнительством.

⁹¹ См., напр.: *Захариева С.* Формообразование в болгарска народна песен. С., 1979, с. 130; *Тодоров Т.* Съвременни проблеми в изучаването на българското музикално народно творчество. С., 1974, с. 87; *Стоянов П. В.* Ритмика молдавской дойны, с. 106—107 (спорная мысль о рефренах как неорганическом элементе формы).

⁹² См.: *Земцовский И. И.* О композиции русских «квартетных» лирических песен. — Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4. Л., 1965.

⁹³ *Швейцер А. И.* С. Бах. М.; Л., 1965, с. 406.

⁹⁴ *Бихтер М. А.* Мысли о ритме. — Сов. музыка, 1959, № 9, с. 133.

⁹⁵ *Иванов Вяч. Вс.* Ритмическое строение «Баллады о цирке» Межирова. — В кн.: Poetics, Poetyka, Поэтика, II. Warszawa, 1966, с. 299.

⁹⁶ *Чичерин А. В.* Ритм образа: Стylistические проблемы. М., 1973.

⁹⁷ *Асафьев Б. В.* Книга о Стравинском, с. 272—273.

⁹⁸ *Асафьев Б. В. (Игорь Глебов).* Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания. — В кн.: Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924, с. 76.

⁹⁹ *Ленин В. И.* Полное собрание сочинений. Т. 29, с. 212.

¹⁰⁰ *Кондай З.* Избранные статьи, М., 1982, с. 68.

¹⁰¹ *Поцелуевский А. П.* Стихотворный ритм гокленских народных песен. Ашхабад, 1928.

¹⁰² *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. Вступительная статья В. Бахмутского. М., 1980, с. 10.

¹⁰³ См.: *Береговский М. Я.* Измененный дорийский лад в еврейском музыкальном фольклоре (К вопросу о семантических свойствах лада). — В кн.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973, с. 367—388 (статья написана в 1946 г.); ср. *Земцовский И. И.* Семасиология музыкального фольклора. — В кн.: Проблемы музыкального мышления. М., 1974.

¹⁰⁴ *Воронин С. В.* Основы фоносемантики. Л., 1982, с. 184 (ср. о законе множественности номинации).

¹⁰⁵ *Гиппиус Е. В.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья. — В кн.: Традиционное народно-музыкальное искусство и современность (Вопросы типологии). М., 1982, с. 7 (Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных, вып. 60).

¹⁰⁶ *Земцовский И. И.* Из болгаро-литовских этномызыкальных параллелей (Balcano-Balto-Slavica как предмет музыкознания). — В кн.: Балто-славянские исследования 1982. М., 1983, с. 205—223; 108.

¹⁰⁷ *Никонов В. А.* Стих и язык. — В кн.: Проблемы восточного стихосложения. М., 1973, с. 13.

¹⁰⁸ *Муравьев С. Н.* Силлабо-тоничность ритмической прозы Гераклита Эфесского. — В кн.: Античность и современность. М., 1972, с. 236—251.

¹⁰⁹ *Кон Ю. Г.* Заметки о ритме в «Великой священной пляске» из «Весны священной» Стравинского. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971, с. 223.

¹¹⁰ *Папаян Р. А.* Структура стиха и литературные направления. — В кн.: Проблемы стиховедения. Ереван, 1976, с. 84.

ЦИТИРУЕМЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1—2. Изд. 2. Л., 1971.
2. Балакирев М. А. Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано. Редакция, предисловие, исследование и примечания проф. Е. В. Гиппиуса. М., 1957.
3. Бачинская Н. М. Музыкальный стиль русских хороводных песен. М., 1976.
4. Вильбоа К. П. Русские народные песни, записанные с народного напева. СПб., 1860.
5. Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. М., 1971.
6. Елатов В. И. Ладовые основы белорусской народной музыки. Минск, 1964.
7. Елатов В. И. Ритмические основы белорусской народной музыки. Минск, 1966.
8. Елатов В. И. По следам одного ритма. Минск, 1974.
9. Елатов В. И. Песни восточно-славянской общности. Минск, 1977.
10. Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л., 1975.
11. Квитка К. В. Избранные труды: В 2-х т. Сост. и коммент. В. Л. Гошовского, общ. ред. П. Г. Богатырева. Т. 1. М., 1971; Т. 2. М., 1973.
12. Корш Ф. Е. Значение темпа в греческой ритмике.— Филологическое обозрение. Т. 4, кн. 2. М., 1893, с. 153—167.
13. Корш Ф. Е. Основное время в ритмике.— Филологическое обозрение, XV, 1898. Перепечатано в кн.: Труды МЭК. Т. 3, вып. 1 (Материалы по музыкальной ритмике). М., 1970, с. 105—124.
14. Корш Ф. Е. Происхождение десятисложного стиха южных и западных славян.— В кн.: Сборник статей, посвященный почитателями... В. И. Ламанскому по случаю 50-летия его ученой деятельности. Ч. I. СПб., 1907, с. 482—497.
15. Котикова Н. Л. «Гдовская старина». Русские народные песни и наигрыши Гдовского района. Л., 1962.
16. Котикова Н. Л. Народные песни Псковской области. М., 1966.
17. Луканюк Б. С. К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке «Вийди, вийди, Иванку»).— Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980, с. 83—107.
18. (Н. А. Львов — И. Прач). Собрание народных русских песен с их голосами. СПб., 1790. Изд. 5. М., 1955.
19. Лядов А. К. Песни русского народа в обр. для одного голоса с фортепиано. М., 1959.
20. Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952.
21. Мельгунов Ю. Н. О ритме и гармонии русских песен. Из посмертных бумаг.— Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. 1. М., 1906, с. 429—434; Элементарный учебник музыкальной ритмики.— В кн.: Материалы по музыкальной ритмике, вып. 1. М., 1907, с. 1—80.
22. Можейко З. Я. Песни Белорусского Полесья, вып. 1. М., 1983.
23. Народные песни Брянщины (Песни старинных народных праздников). Вступ. статья, сост. и примеч. Т. П. Лукьяновой. Общая ред. И. И. Земцовского. Брянск, 1972.
24. Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество, вып. 1. М., 1955.
25. Потехина А. А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. Т. 1—2. Варшава, 1883, 1887.
26. Проблемы музыкального ритма: Сборник статей. Сост. В. Н. Холопова. М., 1978.
27. Русские народные песни Вологодской области. Сост., вступ. статья и комментарий М. Ш. Бонфельда. Науч. ред. И. И. Земцовский. Вологда, 1973.
28. Русские народные песни, напетые А. А. Степановой. Запись и составление И. И. Земцовского. Л., 1975.
29. Русские народные песни из коллекции Гос. русского народного хора им. Пятницкого. Зап. М. Е. Пятницкого, расш. И. К. Здановича. М.; Л., 1950.
30. Русские народные песни, собранные и переложенные В. П. Прокуниным под ред. проф. П. И. Чайковского, вып. 1—2. М., 1872, 1873.
31. Радченко З. Ф. Сборник малорусских и белорусских песен Гомельского уезда, вып. 1. СПб., 1881; Сборник малорусских и белорусских народных песен Могилевской губ. (Гомельского уезда Дятловской вол.). СПб., 1911.
32. Римский-Корсаков Н. А. 100 русских народных песен (ор. 24). СПб., 1877. Изд. 5, ПСС. Т. 47 (1952).
33. Рубец А. И. 216 народных украинских напевов. М., 1872.
34. Рубец А. И. Сборник русских народных песен, вып. 1. СПб., 1875.
35. Рубцов Ф. А. Народные песни Ленинградской области. М., 1958.
36. Рубцов Ф. А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов Л., 1962.
37. Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. Л., 1973.
38. Руднева А. В. Курские танки и карагоды, таночные и карагодные песни. М., 1975.
39. Свитова К. Г. Народные песни Брянской области. М., 1966.
40. Стахович М. А. Собрание русских народных песен, в 4-х тетрадях (1851—1864). Переизд.: Стахович М. Русские народные песни. М., 1964.
41. Торопецкие песни: Песни родины М. Мусоргского. Запись, сост. и коммент. И. И. Земцовского. Л., 1967.
42. Угличские народные песни. Сост.-ред. И. И. Земцовский. Л., 1974.
43. Харлап М. Г. Метр. Ритм.— Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976, стб. 567—573; Т. 4. М., 1978, стб. 657—666.
44. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.
45. Школьный сборник русских народных песен, вып. 1. Издание Музыкально-этнографической комиссии (МЭК). М., 1916.
46. Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952.
47. [Ярков П. Г.] Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Ярковым с 1890 до 1930 гг. Музыкальные записи от русского народного хора П. Г. Яркова А. В. Рудневой. Ред. и пред. проф. Е. В. Гиппиуса. М.; Л., 1951.
48. Гарэцкіі М., Ягорай А. А. Народныя песьні з мэлёдыямі.— Беларуская этнаграфія ў доследах і матар'ялах. Кн. 4. Мінск, 1928.
49. Джиджеев Т. Ритмообразуването в коледарските народни песни.— Известия Института за музика. Т. 16. С., 1973.
50. Джиджеев Т. Проблеми на метроритма и структурата на песенния фолклор. С., 1981.
51. Борђевић В. Српске народне мелодије: Предратна Србија. Београд, 1931.
52. Джиджеев С. Теория на българската народна музика. Т. 3. Морфология и прозодия. С., 1956.
53. Джиджеев С. Българска народна музика. С., 1970.
54. Дзіцячы фальклор. Минск, 1972. Складальнік Г. А. Бартышэвіч, В. І. Ялатаў.
55. Дитячий фольклор. Колицкові пісні та забавлянки. Упорядкування Г. В. Довженок, К. М. Луганська. Киев, 1984.
56. Елатау В. І. Ад песні да песні. Мінск, 1961.
57. Зімовыя песьні: Калядкі і шчадроўкі. Укладанне А. І. Гурскага, З. Я. Мажаўкі. Минск, 1975 (Беларуская народная творчасць).
58. Кауфман Н. Обредните песни на българите мохомедани. Известия Института за музика. Т. 9. С., 1963.

59. *Кауфман Н.* Някои общи черти между народната песен на българите и източните славяни. С., 1968.
60. *Кауфман Н.* Българската многогласна народна песен. С., 1968.
61. *Кауфман Н.* Българската сватбена песен. С., 1976.
62. *Кацарова-Кукудова Р. Д.* Три поколения народни певци. Известия на Института за музика. Кн. 1. С., 1952, ч. 43—94.
63. *Кацарова Р. Д.* Болгарские народные танцы. С., 1958 (1-е болгарское издание. С., 1955).
64. *Кацарова-Кукудова Р. Д.* Народни хора и игра в Странджа. Комплексна научна Странджанска експедиция през 1955 година: Доклади и материали. С., 1957, с. 359—423.
65. *Мажэйка З.* Песні Беларускага Паазер'я. Минск, 1981.
66. Македонските мелодии от крајот на XIX в. Ред. Ж. Фирфов и М. Симонски. Скопје, 1962.
67. *Младенович О.* Коло у јужних словена. Београд, 1973.
68. Народни песни с мелодии (Българско народно творчество в тринадесет тома. Т. 13). С., 1965.
69. Народни песни от североизточна България. Т. 1. Съст. Р. Кацарова, И. Качулев, Е. Стоин. С., 1962; Т. 2. Съст. и ред. И. Качулев. С., 1973.
70. Народни песни от Югозападна България: Пирински край. Т. 1. Съст. и ред. Н. Кауфман и Т. Тодоров. С., 1967.
71. Народни песни от Родопският край. Съст. Н. Кауфман и Т. Тодоров. С., 1970.
72. *Стоин В.* Народни песни от Тимок до Витас. С., 1928.
73. *Стоин В.* Народни песни от Средна Северна България. С., 1931.
74. *Стоин В.* Български народни песни от Източна и Западна Тракия. С., 1939.
75. *Стоин В.* Българската народна музика. С., 1956.
76. *Стоин Е.* Епически речитативни песни.— В кн.: Проблеми на българския фолклор. С., 1972.
77. [Стоин Е.] Народни песни от Самоков и Самоковско. С., 1975.
78. *Стоин Е.* Музикално-фолклорни диалекти в България. С., 1981.
79. *Фирфов Ж.* Македонски народни песни. Книшка 1—4. Скопје, 1953.
80. *Хаджиманов В.* Македонски народни песни: Моми Тикешанки. Скопје, 1968.
81. *Шырма Р. Р.* Беларускія народныя песні. Т. 1—3. Минск, 1959, 1960, 1962.
82. *Bielawski L.* Rytmika polskich piosenki ludowych. Kraków, 1970.
83. *Blom J.-P.* Principles of Rhythmic Structures in Balkan Folk Music.— *Antropologiska Studier*, 25—26. Stockholm, 1978, p. 2—11.
84. *Brăiloiu C.* Le rythme enfantin.— *Les Colloques de Wégimont*. Paris, 1956, p. 64—96 (aussi — *Problème d'ethnomusicologie*. Genève, 1973, p. 265—299).
85. *Comişel E.* Systèmes rythmiques dans la musique folklorique des peuples balkaniques.— *Rad XIV Kongresa SUFJ* (1967). Beograd, 1974, s. 315—319.
86. *Dević D.* Das Spiel auf Kernspaltflöten in Serbien heute.— *Studia instrumentorum musicae popularis*, VI. Stockholm, 1979.
87. *Dravec J.* Glasbena folklorična prlekija. Pesmi. Ljubljana, 1981.
88. *Gasparini E.* Pjesme pjevane naizmjenice i egzogamička odvojenost spolova.— *Rad Kongresa Folklorista Jugoslavije*, IV. Zagreb, 1959, s. 296—297.
89. *Hrabalová O.* „Hastrmane, tatrmane“. Výbor lidových písní... pro děti. Pr., 1971.
90. *Joančan I.* Narodni plesovi hrvatske. Knj. 3. Zagreb, 1969.
91. *Jousse M.* Études de Psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs.— *Archives de Philosophie*, vol. 2, cahier IV. P., 1925.
92. *Kodály Z.* A magyar népzene. Budapest, 1960.
93. *Kolar W.* An Introduction to Meter and Phythm in Balkan Folk Music. Pittsburgh, 1974.
94. *Kuhač F.* Južno-slovenske narodne popevke. Knj. 4. Zagreb, 1881.
95. *Kuhač F.* Južno-slovenske narodne popevke. Knj. 5. Zagreb, 1941.
96. [Launis] Suomalaisen kirjallisuuden souran, I. Inkern runosävolmat. Julkaisi Armas Launis. Helsinki, 1910.
97. *Lomax A.* Folk Song Style and Culture. Wash., 1968.
98. *Lord A. B.* The Singer of Tales. N. Y., 1968.
99. *Moutsopoulos E.* Phythms and Dances of the Greeks and the Bulgarians.— *Laographia*, XVII. Athens, 1958, p. 505—548.
100. *Rihtman Cv.* Zbornik napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine. 1. Dječje pjesme. Sarajevo, 1974.
101. *Saran F.* Deutsche Verslehre. München. 1907.
102. *Slovenske ljudske pesmi*. Prva Khjiga. Pripovedne pesmi, 1—2. Ljubljana, 1970, 1981.
103. *Swets W.* Development of Unusual Metrical Types in the Folk Music of the Balkans and Asia Minor.— *Antiquity and Survival*, vol. II, № 4. The Hague, 1958, p. 387—404.
104. *Tampere H.* Eesti rahvapillid ja rahvatantsud. Tallinn, 1975.
105. *Traerup B.* East Macedonian Folk Songs. Copenhagen, 1970.
106. *Zaninović A.* Nekoliko kolenda iz Dalmacije.— *Sv. Cecilija*, 32. godičte. Zagreb, 1938.
107. *Zemcovskij I.* Dreistimmige Kant aus dem 18. Jahrhundert im Russischen Volkslied.— *Historische Volksmusikforschung*. Graz, 1981 (*Musikethnologische Sammeebände*, 5).
108. *Zemcovskij I.* Slovenska ľudová pieseň v medzislovenských folklórnych vzťahoch.— *Kapitoly zo slovensko-sovietskych hudobných vzťahov*. Br., 1985, s. 172—193.
109. *Zganec V.* Narodne popevke hrvatskog Zagorja. Napjevi. Zagreb, 1950.
110. *Zganec V.* Hrvatske narodne popevke iz Koprivnice i okoline. Zagreb, 1962.
111. *Vasiljević Z. M.* Teorija ritma za gledašta muzičke pismenosti. Beograd, 1985.
112. *Vodušek V.* Arhaicni slovanski potorec-desoterc v slovenski ljudski pesmi.— *Slovenski etnograf*, XII. Ljubljana, 1959, s. 181—202.
113. *Voigt V.* Formation of metric system on the Balkans.— *The Structure and Semantics of the Literary Text*. Budapest, 1977, p. 135—144.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	3
Введение	10
<i>Глава первая</i>	
Пятисложник и ритмоформула	19
Интермеццо	28
«Предклассические» формы	28
<i>Глава вторая</i>	
Ритмоформула пятисложника у восточных славян	36
<i>Глава третья</i>	
Ритмоформула пятисложника у южных славян	60
<i>Глава четвертая</i>	
Ритмоформула и мелострока: историческая морфология	76
<i>Глава пятая</i>	
Ритмоформула и ритмоинтонации	98
Вместо заключения	112
Примечания	116
Цитируемые источники	124

Изаилий Иосифович Земцовский

По следам веснянки
из фортепианного концерта
П. Чайковского

Исследование

Редакторы В. С. Буренко, Е. П. Гаевая
Художник В. Н. Нечаев
Худож. редактор Р. С. Волховер
Техн. редактор Е. Ф. Николаева
Корректоры Л. К. Ильина, Т. В. Львова

ИБ № 3626

Сдано в набор 25.09.86. Подписано в печать 27.03.87. Формат 60×90_{1/16}.
Бумага тип. № 1. Гарнитура литерат. Печать высокая. Усл. печ. л. 8. Уч.-изд.
л. 8,2. Усл. кр.-отт. 8,5. Изд. № 3323. Тираж 3600 экз. Заказ № 333. Цена 60 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191123, Ленинград, ул. Рылеева, 17

Ленинградская типография № 2 головное предприятие ордена Трудового
Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга»
им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете
СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
198052, г. Ленинград, Измайловский проспект, 29