



его исторического развития⁴. И даже функционально его можно было бы отнести к этой системе, но при условии, если сам принцип вариантного обновления рассматривать как канонический. В этой связи интересно соотнести стадиальность русского музыкального фольклора с законом «ускоренного развития» культуры, отмеченным Г.Д. Гачевым [Гачев 1964].

Чем дольше существует человечество, тем глубже научное постижение нашего родства со всем миром. Этот тезис современной философии может быть рассмотрен и в применении к познанию прошлого отечественной культуры и при обращении к исконным музыкальным традициям русского народа.

Литература

Богатырев 1971 — *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства: Сб. ст. М., 1971.

Гачев 1964 — *Гачев Г.Д.* Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы первой половины XX века). М., 1964.

Земцовский 2002 — *Земцовский И.И.* Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 1—12.

Лотман 1998 — *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962—1993) / Сост. Р.Г. Григорьев, М.Ю. Лотман. СПб., 1998. С. 436—441.

Лотман 1998а — *Лотман Ю.М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду модулирующих систем» // Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962—1993) / Сост. Р.Г. Григорьев, М.Ю. Лотман. СПб., 1998. С. 387—400.

Мурзина 1989 — *Мурзина Е.И.* Историческое развитие народно-песенной традиции в аспекте фольклорного мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: Сб. ст. / Под ред. Л.И. Дыс. Киев, 1989. С. 105—112.

⁴ Неслучайно Д.С. Лихачев считал русское средневековое эпохой выполнения, а не нарушения правил (см. об этом: [Лотман 1998, 437]).

И.Л. ЕГОРОВА

ОПЫТ ИНТОНАЦИОННО-СМЫСЛОВОГО АНАЛИЗА РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ПО МЕТОДУ Л.Л. ХРИСТИАНСЕНА

Сегодня, на рубеже двух веков и двух тысячелетий, в народном песенном исполнительстве сложилось несколько направлений, ориентированных либо на аутентичное репродуцирование, либо на стилизованное воплощение музыкального фольклора. В связи с этим вопрос сохранения и развития традиционной певческой культуры приобретает особый интерес. Актуальными остаются проблемы изучения музыкального мышления народных певцов, связи музыки с текстом в народной песне, сценической интерпретации традиционного фольклора. Одним из первых фольклористов, обративших внимание на эти проблемы, был выдающийся ученый, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, профессор Саратовской консерватории Л.Л. Христиансен. Разработанная им научная концепция предполагает синтез теории и практики. Его метод интонационно-смыслового анализа направлен на глубокое понимание идейного смысла песен. Он призван служить практическим целям в профессиональном исполнительстве, в этнопедагогике и в научном исследовании ладово-интонационного мышления певцов в процессе создания музыкально-поэтического образа песни.

Семантике музыки вообще и музыкального фольклора в частности посвятили свои труды ведущие ученые XX столетия. О смысловом значении музыкальной речи и ее элементов в народных песнях писали [Эвальд 1934; Асафьев 1947; Кастальский 1948; Мазель, Цуккерман 1967; Рубцов 1973; Земцовский 1974; Щуров 1998]. Опираясь на исследования этих теоретиков и, в особенности, на теоретические труды Ю.Н. Тюлина [Тюлин 1966; 1971], а также на опыт личных наблюдений, Л.Л. Христиансен разработал стройную систему ладовой интона-



ционности и смыслового ассоциирования в музыке народных песен. Данная система, в свою очередь, является методом целостного анализа народных песен, идущего не по пути сухого теоретизирования, а от практики исполнения и условий бытования песен.

Труд Л.Л. Христиансена «Ладовая интонационность русской народной песни» [Христиансен 1976] является одним из этапов в развитии теории образного толкования и во многом по-новому решает проблему образно-смыслового анализа песен. Научная концепция Л.Л. Христиансена построена на установлении теснейшей связи музыки со словесным текстом. Синтетическая природа жанра обусловила неординарность подхода к анализу семантики народной песни, выявлению основной идеи как высшей степени смыслового обобщения, выраженной в равноправных компонентах песни: напеве и тексте.

Чрезвычайно важное замечание Л.Л. Христиансена о несинхронном воплощении идеи в музыкальном и поэтическом текстах народных песен является ключом к разгадке тайны постижения их смысла и значения. В поэтическом тексте раскрытие идеи происходит не сразу. «В начале иногда очень медленно, из строфы в строфу разворачивается повествование, исподволь подхода к решающему моменту, в котором, наконец, полностью раскрывается основная идея, с заложенным в ней конфликтом, его развитием и конечным результатом. Если словесный текст такой песни записан полностью (что бывает редко), то только в последней строфе окончательно выявляется итог всего поэтического содержания в целом, и здесь можно говорить о драматургии его развития» [Там же, 59—60].

В напеве идея песни воплощается обобщенно. Она как бы закодирована в общем звучании песни, в семантике метроритма, формы, структуры, ладово-интонационных построений, функционально-гармонических связей, тембровой окраске и т.д. Л.Л. Христиансен делает поистине новаторское открытие в подходе к анализу песни, утверждая: «Вся совокупность выразительных свойств элементов музыкальной речи в своем развитии вступает в определенные *логи-*

ческие связи, ассоциируемые с *логикой развития* различных явлений действительности — от форм движения до содержания мышления — отражаемых песней в ее словесной части (выделено мною. — *И.Е.*). Такое ассоциативное отображение в музыке явлений действительности осуществляется на ступени абстрактного мышления и поэтому имеет обобщенный характер» [Там же, 60—61].

Подобная трактовка связи музыки и текста помогает избежать многих неточностей и неверных толкований в раскрытии семантики музыкально-поэтического образа песни. При этом становится возможным более тонкий анализ корреляции вербального и музыкального начал в народно-песенном творчестве.

Продолжая рассуждения о феномене народной песни, Л.Л. Христиансен пишет: «Идея музыкального развития, повторяясь из строфы в строфу, отступает как бы на второй план в восприятии слушателей и сознании исполнителей. Конкретное же содержание слов, постоянно меняющееся по ходу повествования, всё время ведет их за собой. Естественно, что такое несинхронное развитие музыки и словесного текста создает временное противоречие между ними: текст рассказывает о событиях и переживаниях и постепенно ведет к развязке, а музыка, не следя за этим детальным развитием, всё время предвещает развязку, подсказывая исход разворачивающегося в тексте действия. В таком соотношении музыки и слов заключается их глубокий синтез, который обнаруживается и эмоционально “срабатывает” лишь в самом конце словесного воплощения общей идеи песни» [Там же, 61]. Таким образом, во время исполнения и при восприятии песни на первый план выступает подсознательный уровень передачи особой информации, закодированной в подтексте музыкальной и словесной речи¹.

Л.Л. Христиансен, будучи руководителем Уральского русского народного

¹ Научные наблюдения и выводы Л.Л. Христиансена удивительным образом перекликаются с выводами М.Г. Арановского, исследовавшего проблемы музыкального мышления и музыкальной семантики в классической музыке [Арановский 1974].



хора, столкнулся с проблемой концертного воплощения произведений народной музыки. Он убедился в том, что оторванный от естественной среды бытования фольклор на сцене должен жить по сценическим законам. Народная песня — самодостаточное произведение искусства, своего рода мини-спектакль, где художественная правда чувств и переживаний прослеживается в игре интонации, мимики, жестов и других, очень скупых, но весьма впечатляющих средств выразительности, дополняющих раскрытие идеи музыкально-поэтического целого. Для достижения наибольшего эффекта при исполнении песни необходим драматургический анализ по методу К.С. Станиславского. Предпосылки к его использованию кроются в истоках народного творчества. В терминологии народных исполнителей нет понятия «спеть» песню, а есть — «сыграть» песню.

Анализируя драматургию песни, следует учитывать условия ее возникновения и бытования, продумывать биогра-

фию персонажей, героев сюжета, определять идейно-эмоциональные и смысловые задачи «кусков» текста (термин Станиславского) и, в завершение процесса анализа, установить «линию сквозного действия» и «сверхзадачи» исполнения. Л.Л. Христиансен действительно подчеркивает, что «...анализировать содержание песни можно только при учете “предлагаемых обстоятельств”, то есть условий, момента, обстоятельств ее исполнения, влияющих на создание данного конкретного варианта и подтекста» [Там же, 61].

В качестве примера произведем интонационно-смысловой анализ песни «Эко сердце» в записи М.А. Балакирева [Балакирев 1936, № 23]. См. также анализ данной песни в [Руднева 1978].

Поэтический текст, по всей видимости, представлен не полностью, так как нет завершения драматического действия, не раскрыта идея песни. Это не трудно доказать, проанализировав музыкальный материал. Пользуясь методом

*Эко сердце, эко бедное моё,
Ой, да полно, сердце, да во мне нить
и изнывать!
Моему сердцу покоя не видать.
Без покоя тёмна ноченька долга,
Без просыпу болит буйна голова.
Не глядят на свет весёлые глаза,
Днём не видят с неба солнечных лучей.
Из лучей то ли туманик выпал,
Из тумана сильный дождичек пошел,
Дождь прибил, примочил шёлкову траву.
Прилегла трава ко сырой [то ко] земле.*

*Как за реченькой сенокос скоро поспел.
Сено косила красна девушка-душа,
Не берёт её укладная коса.
Припотела красна девица-душа,
Коленкорова рубашка к телу льнёт,
Из-за лесу добрый молодец идёт:
«Бог на помочь» красной девке воздаёт.
«Бог на помочь, красна девушка-душа!
Я не так к тебе пришёл, —
Я подарочек принёс,
Подарочек — сладкой водки полуштоф,
На закуску одно-мёдных жемков».*



смыслового ассоциирования, предложенным Христиансеном, можно прийти к интересным выводам в образном толковании песни «Эко сердце».

Мелодия всё время стремится уйти от минорного устоя «ля» как от чего-то предопределенного, «рокового». В первом предложении попытки подчеркнуть мажорную сферу VI ступени (движение по звукам фа-мажорного секстаккорда) завершаются либо утверждением ля минора (2 и 6 такты), либо уходом в ре минор. К тому же, в 6 такте ля-минорный устой приобретает значение минорной доминанты к ре минору и разрешается в устой «ре». Потенциальная возможность перейти в мажор есть и во втором предложении. Здесь следует отметить значение нисходящего мажорного тетра хорда с явным тяготением к опорному тону «до» на сильном времени такта. На коварство подобного мажорного тетра хорда указывает Л.Л. Христиансен: «Частое смещение опоры на II ступень, подчеркивание малой терции и нисходящего полутонового хода создает внутри этого мажорного лада *минорную* интонационно-попевочную сферу» [Кастальский 1948, 110]. В интересующем нас случае наблюдается смещение акцента на II ступень до-мажорного тетра хорда (8—11 такты) на фоне противопоставления мажорного и минорного опорных тонов — «до» и «ля». Попытка дважды уйти из ля минора в ре минор, а затем в Соль мажор не приводит к желаемому результату. После соль-мажорной попевки (10 и 11 такты) появление устоя «ля» психологически воспринимается как прерванный оборот. Сознание ожидает разрешения III ступени Соль мажора (звука «си») в мажорный устой «до». Но это ожидание «обрывается» утверждением в мелодии устоя «ля» с типичным для минора кадансовым ходом, подчеркивающим нисходящее движение малой терции в последних тактах напева. В контексте с напряженным, сбивчивым ритмом, крайне неуравновешенной архитектурой, объединением предложений в период по принципу сквозного развития, мелодика песни создает взволнованный характер. Обилие минорных интонаций (VI—V; VI—V—IV; III—II), борьба двух минорных устоев («ля» и «ре») со скрытой возможностью завоевания мажорной

сферы, присутствие на протяжении всего периода и утверждение в конце напева ля минора вызывает ассоциацию с образами глубокой печали, несбывшейся светлой мечты, безутешного горя, не дающего покоя ни днем ни ночью: «*Без покоя тёмна ноченька долга... / Не глядят на свет весёлые глаза, / Днём не видят с неба солнечных лучей*».

Драматический конфликт, заложенный в мелодии песни, находится в относительном противоречии с содержанием данного поэтического текста. Руководствуясь утверждением Л.Л. Христиансена о том, что «образное воплощение идеи в поэтическом и музыкальном тексте происходит не синхронно», можно предположить, что противоречие между содержанием слов и музыкой напева песни «Эко сердце» возникает потому, что главная идея не получила своего завершения в поэтическом тексте. Содержание текста прервано где-то на серединной стадии развития сюжета. О драматической развязке назревающего конфликта можно говорить, исходя из логики развития комплекса средств музыкального языка, создающего интонационный подтекст напева. Вряд ли после такого вывода можно говорить о лирической созерцательности этой протяжной песни, приуроченной к жанру покосных. Один из аргументов, подтверждающих данное заключение, кроется в приеме «психологического параллелизма» текста, так называемого песенного зачина:

*Эко сердце, эко бедное моё,
Ой, да полно, сердце, да во мне ныть
и изнывать!*

*Моему сердцу покоя не видать.
Без покоя тёмна ноченька долга,
Без просыпу болит буйна голова.
Не глядят на свет весёлые глаза,
Днём не видят с неба солнечных лучей...*

Символика абстрактно-обобщенных образов изнывающего, бедного сердца, долгой «темной ноченьки», больной «буйной» головушки и глаз, не видящих с неба солнечных лучей, создает картину мрачного душевного состояния девушки. Причину ее переживаний раскрывает дальнейшее развитие сюжета, призывающего нас «домыслить» развяз-

ку драмы и понять основную идею произведения, трактовка которой может быть представлена как боль и обида обманутой девушки. Смысловое значение «кусков» текста, логика развития сквозного действия, драматургии сюжета подсказывают певцу логику смены эмоционального состояния и логику развития мысли во время пения.

Непревзойденной исполнительницей народных песен, мастером музыкально-речевой интонации была великая русская певица Л.А. Русланова. Ее голос, могучий, необычайно яркий, мог передать тончайшие оттенки музыкальной речи. Но голос лишь помогал воплощать то, что чувствовала и о чем думала певица. Она «играла» песню интонацией, скупыми, но очень выразительными жестами, мимикой и всем своим существом,

каждый раз импровизируя и находя новые интонационные обороты для раскрытия подтекста, точно расставляя акценты в зависимости от содержания строф, как это испокон веков делали в ее родной деревне в Саратовской губернии. Каждая песня в ее исполнении приобретала черты подлинной достоверности.

Чтобы убедиться в безошибочности исполнительского чутья певицы, рассмотрим, к примеру, две песни из ее репертуара «Расти, расти калинушка» и «Из-под дуба, из-под вяза», композиционно объединенных в цикл [Русланова 1991].

Напев песни «Расти, расти калинушка» представляет собой 12-тактовый период, состоящий из двух предложений, развивающихся по принципу полного

$\text{♩} = 54$

Си мажор
маж. триада

Тетрадоника
мажорная

мин. тетраход

Соль # мажор

Рас-ти, рас-ти, мо-я ка-ли-нуш - ка, рас-ти, не ша -

та... Эх! Рас-ти, ды, не ша - тай

12 т.

Соль # мажор

Си мажор

м. 6

2. Жи - ви, жи - ви,

мо-я лю-без - на - я, жи-ви, не пе - ча... Эх!

$\text{♩} = 80$

Жи-ви, ды, не пе- чаль - ся.

м. 3

1. Из - по- д(ы)ду- ба, д'из-под вя- за,

из-под вя - зо - ва ко-рень-я, ох! Ка - ли-на! Авот те, ма - ли-на.

$\text{♩} = 114$

2. Из мо - их свет-лых о - чей, да, про - тя - кал сляз - но ру - чей.

Вот те, ка - ли - на, вот те, ма - ли - на.

(Нотация И.Л. Егоровой).

Представляем научные центры



несходства фраз: А (а + б) + Б (в + г). Подобный принцип развития встречается, как правило, в песнях конфликтного содержания. Внутреннюю взволнованность, элемент напряженности и некоторой двойственности чувств передают неуравновешенность архитектуры мелких частей формы на фоне уравновешенных предложений А (2 т. + 4 т.) + Б (2 т. + 4 т.); ритмический рисунок, чередующий движение четвертными и восьмыми длительностями с импульсивным пунктиром в распеве второй фразы и дробным сочетанием восьмых и шестнадцатых длительностей в четвертой фразе. Двойственность чувств прослеживается и в использовании ладовой окраски параллельно-переменного мажор-минора (Си мажор — соль# минор). Энергетически емкая, импульсивная фраза «а», звучащая в мажорном трихорде с субквартой (термин Л.Л. Христиансена), подчеркивает тоникальность Си мажора, очерченного звуками нисходящего квартсекстаккорда. Мажорность звучания постепенно сглаживается малой терцией в ангемиотонной попевке (3—4 такты). Ощущается напряженность минорного тетрахорда на крайне неустойчивой II ступени лада. Логика нисходящего движения и внутрिलाдового тяготения II ступени в I нарушается резким квинтовым скачком к VI ступени, уводя интонационное развитие напева в минорную сферу модуляцией в соль# минор. Новая тоника, появившись в кадансе первого предложения, не сразу приобретает устойчивое звучание. Достигнув вершины соль#, интонация напева как бы не желает смириться с минорной окраской и продолжает высвечивать яркость мажорного трихорда в нисходящем и восходящем движении (7, 8, 9 такты). Настойчивое чередование I и VI ступеней соль# минора на сильных долях ассоциируется со стремлением самоутвердиться. Мажорное наклонение данной попевки не устойчиво, так как функциональный фон минорной субдоминанты омрачает мажорное звучание трихорда VI ступени. Усугубляет напряженность минорного колорита нисходящий фригийский тетрахорд. Тоническое трезвучие (10 такт) приводит к устою I ступени соль# минора, но в связи с тем,

что тонический устой появляется на слабом времени такта, ощущение завершенности не достигается и интонация как бы стремится вырваться из «пут» минорности широким и неожиданным скачком к VI ступени. Вместо желаемого просветления, связанного с мажорностью ладовой окраски VI ступени в миноре, драматизм усиливается нисходящей минорной трихордной попевкой с опорой на малосекундную интонацию VI—V.

Логика развития музыкальных средств выразительности подсказывает подсознательный ход мыслей, чувств и настроений главного героя песни, выраженных стремлением развеять мрачное настроение, «разгуляться», уйти от навязчивых мыслей, найти утешение в радостном веселье, ассоциирующемся с мажорными интонационными оборотами вопреки напряженности минорного колорита и опоре на неустойчивые ступени лада. Размышляя о предлагаемых обстоятельствах исполнения песни, можно утверждать, что речь в тексте ведется от лица юноши, прощающегося со своей «любезной», вероятно, перед разлукой: «*Живи, не печалься*», — уговаривает юноша свою возлюбленную.

Медленный темп дополняет значительность мужского характера почти эпическим высказыванием. Волевое мужское начало прослеживается в скачках на интервалы ч.4, ч.5, м.б. В словообрывах с последующими возгласами «Эх!» и глиссандирующими спадами сконцентрирована могучая сила, нашедшая отражение в необычайно выразительных акцентах, ярком, насыщенном красочными обертонами голосе певицы.

Собранность, сдержанность высказывания сочетается с внутренней взволнованностью. Так создается образ глубоко страдающего человека, стремящегося скрыть свое чувство за внешней, как бы напоказ выставленной удалью. Особенно ощутимо это стремление в противопоставлении соль# минора и Си мажора на стыке строф и в заключительном кадансе последней строфы, где тоника словно «зависает» на вершине мелодии в долгой фермате, нагнетая напряжение в ожидании желаемой развязки.

Отсутствие вариантных интонационных-ритмических изменений в строфах



первой песни позволяет создать образ, сосредоточенный на внутренней концентрации душевных сил, огромной накопившейся потенциальной энергии, готовой однажды вырваться и раскрутить пружину скрытого темперамента.

Вторжение песни «Из-под дуба, из-под вяза» продиктовано логикой развития незамысловатого сюжета первой песни. В сопоставлении двух песен кроется наивная подсказка — нужно «разгуляться», до самозабвения закружиться в лихой пляске, чтобы разогнать тоску-печаль. Эффект неожиданности подобен вспышке яркого света. Он достигается, прежде всего, резкой сменой тональности. Минорный устой «соль#» не просто подменяется одноименным мажорным звучанием. Соль# мажор приравнивается к доминанте До# мажора и приводит к модуляции в новую тональность.

Состязание доминанты и тоники происходит в круговом движении формообразующего принципа пары периодичностей. Вариантное многообразие попевок расцветивает интонационную палитру дополнительными красками речевой выразительности, демонстрирующими образец вокальной импровизации. Напев начинается игрой октавных скачков, обозначающих границы ладово-интонационного поля. Появившись в первом предложении на предельно слабом времени такта, тоника «до#» как бы «проскальзывает» между преобладающим звучанием функции доминанты, уступая приоритетные позиции неустойчивым тонам лада. Явное разрешение в тонику происходит во втором предложении движением от V к I ступени острым тяготением вводного тона. Важное драматургическое значение имеет темп. Ускорение темпа напоминает энергию медленно набирающего силу вихря, смерча, втягивающего в свое вращение всё, что встречается на пути.

Интонационно-смысловой анализ драматургической композиции позволил понять природу тонкого и глубокого проникновения великой русской певицы в психологический подтекст песен «Расти, расти калинушка» и «Из-под дуба, из-под вяза».

Подводя итог представленного опыта анализа народных песен, можно с полной уверенностью говорить об уникаль-

ности метода, разработанного Л.Л. Христиансенем. Возможности его применения широки и до конца не изучены. Использование данного метода в процессе занятий со студентами Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова приводит к поразительным результатам в постижении одной из важных областей фольклористики — связи ладовой интонационности музыкального языка народных песен с содержанием текста, а также в обретении практических навыков смыслового ассоциирования и образной трактовки исполняемых произведений и традиционного многоголосного распева.

Литература

- Арановский 1974 — *Арановский М.Г.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления / Сост. и ред. М.Г. Арановского. М., 1974. С. 90—128.
- Асафьев 1947 — *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. М.; Л., 1947.
- Балакирев 1936 — *Балакирев М.А.* Русские народные песни. М., 1936.
- Земцовский 1974 — *Земцовский И.И.* Семасиология музыкального фольклора (Методологические предпосылки) // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 177—206.
- Кастальский 1948 — *Кастальский А.Д.* Основы народного многоголосия. М., 1948.
- Мазель, Цуккерман 1967 — *Мазель Л.А., Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967.
- Рубцов 1973 — *Рубцов Ф.А.* Статьи по музыкальному фольклору. Л.; М., 1973.
- Руднева 1978 — *Руднева А.В.* О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце» // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978. С. 6—29.
- Русланова 1991 — *Лидия Русланова.* Русские народные песни (грампластинка). Д—035126 ВТПО. Фирма «Мелодия», 1991.
- Станиславский 1957 — *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 8 т. Т. 4. М., 1957.
- Тюлин 1966 — *Тюлин Ю.Н.* Учение о гармонии. М., 1966.
- Тюлин 1971 — *Тюлин Ю.Н.* Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.
- Христиансен 1976 — *Христиансен Л.Л.* Ладовая интонационность русской народной песни. М., 1976.
- Шуров 1998 — *Шуров В.М.* Стилиевые основы русской народной музыки. М., 1998.
- Эвальд 1934 — *Эвальд З.В.* Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья // Советская этнография. 1934. № 5. С. 17—39.