

Т. А. Старостина

ЛАДОВАЯ СИСТЕМАТИКА РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Ладовая систематика русской народной песни представляет собой интересную и по сей день не решенную проблему. На протяжении вот уже более двух столетий наука констатирует исключительную неповторимость русских народнопесенных ладов и сущностное несходство их с высотными структурами западноевропейской композиторской музыки*. Построение же целостной системы народнопесенной ладовости оказалось делом чрезвычайно сложным по ряду причин. Во-первых, русские народные лады в их разнообразии и множественности не поддаются классификации ни по одной из известных систем - ни по древнегреческой, ни по средневековой западноевропейской, ни по византийской, ни по древнерусской церковной**. Во-вторых, история заселения русских земель и обширность самих пространств во многом способствовали становлению несхожих друг с другом региональных стилей русского фольклорного пения, и яркость местных традиций на долгие годы приковала к себе внимание фольклористической науки***. В-третьих, адекватное понимание ладовых явлений русской песенности не могло возникнуть в рамках старых представлений «школьной» гармонии и ее ладовой концепции.

* Львов Н. О русском народном пении. Предисловие к первому изданию «Собрания» (1790) // Львов - Праг. Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1955; Серов А. Русская народная песня как предмет науки. М., 1952; Одоевский В. Русская и так называемая общая музыка // Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 318-330.

** Для нас наиболее важное значение имеет система обиходных ладов древнерусской церковной музыки. Об этом см.: Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988. Гл. 9.

*** Начиная со сборника Е. Гиппиуса и З. Эвальд «Песни Пинежья» (1937), многие фольклористические издания приняли форму региональных песенных сборников с научными комментариями: «Песни донских казаков» А. Листопадава (1949-1954); «Народные песни Курской области» А. Рудневой (1957); «Народные песни Брянской области» К. Свитовой (1966); «Песни Нижней Тунгуски» В. Щурова (1977); «Новогодние поздравительные песни Рязанской области» Н. Гиляровой (1983) и т. д.

Характерно, что осознанию специфики древнейших фольклорных принципов высотной организации, а она лежит в области вне традиционной тональной гармонии, сегодня помогает знакомство с новейшими техниками композиторского письма XX века. Современная музыкально-теоретическая наука выработала аналитические методы, применимые к ладовым явлениям за пределами ушедшей в прошлое тональной концепции, в частности, к ладам русской народной песни.

Свойства системы русских народных ладов

Важнейшим свойством системы русских народных ладов является модальный тип организации: в основе высотной структуры народного образца всегда лежит звукоряд (или несколько звукорядов, если лад переменный). Основную сложность в изучении русских ладов всегда составляла неоднородность звукорядов и их разномасштабность. Среди русских ладов одновременно обнаруживаются структуры, «пришедшие» из самых разных – исторически и географически – систем: пентатоника («китайская», или «шотландская» гамма), диатоника, построенная из тетрахордов (по древнегреческим моделям слитного и раздельного соединения), полная диатоника (совпадает с европейскими средневековыми тонами)*.

Характерной чертой русской песни является ее многоголосная основа, что доказывается всей собирательской практикой прошедшего столетия. Монодийное исполнение представляет собой скорее исключение из правил, нежели правило (за вычетом некоторых особых сольных жанров – северных былин, плачей, колыбельных, детских потешек). Однако, поскольку значительное число ценнейших образцов русского фольклора дошло до нас в виде одноголосных слуховых записей, исследованию подлежат как монодийные, так и многоголосные лады**. Многоголосные лады имеют свои неотъемлемые свойства: это специфика распределения участков звукоряда между голосами, зависимость «веса» устоев от их размещения в хоровой фактуре, образование созвучий, могущих вызывать ассоциацию с аккордами в тональной организации. Но при всех формах многоголосия безусловным устоем в сознании народных певцов остается только унисон.

* См. Холопов, там же, гл. 9.

** Специально этой проблеме уделено внимание в издании: Руднева А., Щуров В., Пушкина С. Русские народные песни в многомикрофонной записи. М., 1979.

Русское народное многоголосие славится своим богатством и своеобразием. В немалой степени сложность его заключается в гетерофонной природе хорового пения: как бы ни был витиеват распев, певцы произносят слоги текста одновременно, а все слоговые распевы и якобы «свободное» плетение подголосков представляют собой множественные варианты основного напева*.

Как в монодийных, так и в многоголосных ладах действует своя функциональная система модальных устоев-тонов, отличная от тональной функциональности, построенной на связях аккордов. Есть, однако, пласт поздних жанров фольклора – крестьянский романс, городская песня, гармошечный наигрыш, – где тональная функциональность выявлена вполне определенно: в мелодии появляется вводный тон гармонического минаора (например, в песне «Среди долины ровныя»**); в инструментальной музыке аккорд, а не тон, становится устоем***.

Принципы классификации ладов русской народной песни. Значение интервального рода

Основным предметом исследования при классификации ладов является звукоряд. Современные сверхподробные нотации и технически совершенные фонозаписи заставляют нас признать почти постоянно присутствующую вариантность и даже нестабильность звукоряда. Но при любых высотных колебаниях голос народного певца воспроизводит вовсе не абстрактные соотношения устоев, а попевок, из которых и выстраивается звукоряд****.

* В фольклористике распространена иная точка зрения: регистровый контраст голосов считается достаточным аргументом в пользу полифоничности русского народного многоголосия (Щуров В. Стилистические основы русской народной музыки. М., 1998. Гл. IX).

** Эту песню как пример воздействия западноевропейской гармонии на русскую народную песню называл в своих лекциях Е. Гиппиус в годы работы в Московской консерватории (1944–1948).

*** Можно привести в качестве примеров многие инструментальные наигрыши на гармони, балалайке, гуслях, где аккорд, как правило, является устоем и заканчивает наигрыш. См., например: Кошелев А. Русские народные балалаечные наигрыши. М., 1990. Примеры 19, 20, 28, 29 и др.

**** Поэтому концепция возможного «лада без звукоряда» Э. Алексеева (Ранне-

В целях классификации звукоряды рассматриваются с точки зрения нескольких основных (определяющих) критериев, таких как:

- интервальный род;
- масштаб (количество тонов);
- амбитус;
- система устоев, опор и каденций.

При этом структура звукоряда анализируется в его единстве с формой.

Интервальный род есть принцип интервального строения звукоряда. Важнейшее для модальности понятие рода существенно отличается от лада и строя. Лад означает систему функциональных отношений, строй – физико-математическое качество звуков и их соотношений. Род же подразумевает лишь интервальное строение звукоряда. В настоящее время известны семь интервальных родов: экмелика, пентатоника, диатоника, миксодиатоника, гемиолика, хроматика, микрохроматика. В русском фольклоре широко распространены первые четыре разновидности.

Масштаб звукоряда – это количество тонов, использованных в звукоряде. В сходном значении в фольклористике употребляется понятие объема. Однако количество тонов в звукоряде может равняться двум-трем, а отстояние этих тонов друг от друга может быть весьма значительным (как, например, в лесных кличах). В этих случаях лад вряд ли можно назвать «малообъемным»: по своему масштабу он безусловно будет относиться к разновидности «малозвучных» – олиготонных (термин К. Квитки).

Олиготонные звукоряды в русском фольклоре чрезвычайно распространены как в диатоническом, так и в пентатонном интервальном роде. Для большей определенности кажется целесообразным относить к олиготоникам звукоряды, насчитывающие от одного до четырех тонов (чаще всего трихорды и тетрахорды).

В пентатонном роде олиготонные формы подразделяются всего на два вида – трехзвучные и четырехзвучные, которые, соответственно, удобно называть так: «тритоники» и «тетратоники».

фольклорное интонирование. М., 1986. С. 50–64) представляется не вполне убедительной и примеры автора лучше было бы отнести к роду экмелических (с неопределенной высотой тонов) звукорядов. Относительно теории «квартовой» и «квинтовой» ладовой оппозиции (Ефименкова Б., Енговатова М. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий. М., 1991. С. 49–88); она производна от «школьной» тональной гармонии и неоправданно нивелирует звукорядные, а следовательно, мелодические различия ладов.

В диатоническом и миксодиатоническом роде насчитывается множество пяти- и шестизвучных звукорядов, которые по масштабу являются средними (промежуточными) между олиготониками и полными семиступенными диатониками. Такие пента- и гексахорды мы предлагаем называть *мезотониками* (от того же греческого корня, что и «меса» – средний тон звукоряда).

Амбитус означает объем звукоряда. При определении лада важно, в каком участке амбитуса находится главный устой. В зависимости от местоположения устоя лад будет автентическим (ниже устоя не более одного звука) или плагальным (ниже устоя два и более звука).

Модально-функциональная система существенно отличается от знаковой нам системы тональных функций. Модальная функциональность выявляет роль тонов в звукоряде (функция «ми» означает полутон сверху, функция «фа» – полутон снизу*): в конкретном напеве, где главным устоем является *конечный тон* (он дает имя ладу), побочная опора – это *господствующий тон*, лежащий выше конечного и модально «разрешающийся» в него. Менее весом бывает *начальный тон*. Как правило, очень значимы оказываются переменные опоры – одна или несколько.

Модально-функциональная система народно-песенных ладов предстает сплошь и рядом в весьма индивидуальных проявлениях. Например, в олиготонных диатонических ладах основной устой обычно выявляет свою функцию значительно раньше, чем выяснится его «конечная» сущность. В этих случаях основной устой целесообразно определять как *центральный*. Приведем пример**:

Пример 1

Музыкальный пример 1. Мелодия в 6/8 такте, тональность B-flat major. Темп 126. Текст песни: Са-ма и-ду по-ка-мен-ню, ко-ня вс-ду, конь лес- топ- ча.

Схема структуры лада: н (нач.) = ц (центр.)

* См. Холопов Ю. «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.

** Нотация Н. М. Савельевой.

Лё . люш - ки, лё - ли, ко . ня вс - ду, конь ден топ...
г (господств.)

ц = к (конечн.)

В олиготониках и мезотониках диатонического рода плагальный лад может иметь устой, лежащий в самом верш звукоряда, как в многочисленных вариантах «Проса» (например, в сб. Балакирева, № 9, Римского-Корсакова, № 48); при этом «господствующий» тон в отличие от своего нормативного местоположения будет располагаться ниже конечного.

Особую группу составляют случаи окончания на неустое – тоне, связующем песенные строфы, или на заключительном «отгласе» (высотно-произвольное отбрасывание голоса в конце строфы). Подобные явления наблюдаются, опять же, главным образом, в олиготонных ладах, где особенно велико значение высотно свободной речевой интонационности. Примером могут служить «Былина о птицах» из сборника Лядова (№ 70), использованная им же в «Восьми русских народных песнях для оркестра» или «Нужка, кумушка, мы покумимся» (№ 50 из сб. Римского-Корсакова).

Помимо основополагающих принципов классификации ладов – интервального рода, масштаба, амбитуса и системы модальных устоев – существует немало дополнительных способов систематизации ладовых явлений. Важнейшим из них является разделение ладов по регионально-стилистическому признаку, широко применяющееся в современной музыкальной фольклористике. Весьма существенно ладовое своеобразие различных жанров фольклора, на которое обратил внимание еще кн. Н. Львов в конце XVIII века*. В связи с жанрами находится и другой существенный признак – различие ладов мужской и женской традиции. В фольклористике имели место концепции историко-стадиальной (П. Сокальский, К. Квитка) и календарной (Ф. Рубцов) закреплённости звукорядов**.

Представляется, что все перечисленные здесь разновидности должны быть учтены при составлении основной систематики в качестве дополнительных комментирующих указаний.

** Львов, цит. изд., с. 41.

** Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен // Статьи по музыкальному фольклору. Л. – М., 1973. С. 8–81.

Эскиз системы ладов русской народной песни

В ладах русской народной песни наблюдаются пять разновидностей интервальных родов:

– диатоника (род, в котором тоны семиступенного звукоряда располагаются по чистым квинтам и, будучи сведены в пределах одной октавы, не образуют двух полутонов подряд);

– миксодиатоника (род, в котором диатонические элементы смешиваются таким образом, что целостная структура оказывается качественно иной, выходящей за пределы диатоники);

– пентатоника (род, в котором тоны последовательно располагаются по квинтам и, будучи сведены в одну октаву, не дают полутоновых сочетаний);

– экмелика (род, образуемый тонами неопределенной высоты);

– переменные и смешанные лады.

Внутри любого рода образуются звукоряды разного амбитуса, начиная от малообъемных, олиготонных, и кончая многоступенными, превышающими объем октавы.

Диатоника

Диатоника представляет собой наиболее обширный «массив» русской фольклорной ладовости. Она распространена во всех регионах России, во всех жанрах, среди всех возрастных групп народных певцов.

Основное свойство народной диатоники – ее многоликость. Главным условием такой множественности является разнообразие масштабных форм диатонических звукорядов. В зависимости от масштаба диатоники делятся на:

— олиготоники (2-3-4 звука);

— мезотоники (5-6 звуков);

— полные диатоники (7-8 и более звуков).

Олиготоники требуют особых знаков-символов: к ним мало применимы наименования полных диатоник, которые легко обозначаются латинскими буквами «aeol», «phr» и др. Поэтому кажется обоснованным использовать названия из области церковного обихода – большой, малый, укосенный. Тогда символическое изображение олиготонного лада будет содержать в себе латинское обозначение устоя («имя» лада) и русский указатель его вида, по необходимости – плагальной формы, например: d мал/ или F бол. (читается: d малый плагальный, F большой).

Двузвучия, появляющиеся изредка в детских считалках, потешках, во взрослом репертуаре практически не встречаются. Трихорд как таковой тоже редко выдерживается в целой песне, но уже составляет зрелую структуру с выраженной модальной функциональностью. Образец малого трихорда – «Былина о птицах» из сборника Лядова (лад *g* мал.). Большой трихорд (С бол.) можно обнаружить в том же сборнике: № 66, духовный стих «Господи, помяни всех отцов ваших», использованный Лядовым в «Восьми русских народных песнях для оркестра» в качестве I части. Укосненный трихорд – структура крайне редкая, возможная скорее в виде попевок внутри более масштабного целого.

Особый интерес представляют те трехзвучные структуры, у которых выше устоя звуков нет: тогда лад определяется по нижележащему звукоряду и считается, разумеется, плагальным, как в Колыбельной из ранее упоминавшегося сборника Лядова (№ 150). В композиторской обработке, однако, возникает обоснованное расхождение между монодийным ладом первоисточника (звукоряд Колыбельной – a-h-c, конечный тон – С, лад С бол/пл.) и тональностью гармонизации – a moll.

Тетрахорды – малый, большой и даже укосненный – представляют собой многочисленный пласт диатонических олиготоник. Наиболее редок укосненный, но и он может образовывать вполне самостоятельную структуру, как, например, в «Стихе о Голубиной книге», использованном Римским-Корсаковым в опере «Садко» (Хор калик переходящих «Не два зверя-то собирались» в сцене торга, 4-я картина). Малый тетрахорд обычно функционально однозначен и имеет сильный устой внизу звукоряда. Приведем пример*:

Пример 2

* Нотация Т. А. Старостиной

Большой же тетрахорд несет в себе зерно *переменности*: конечному устою противопоставляется заметная переменная опора, лежащая на секунду выше, господствующий же у них обций – это верхний тон звукоряда. Пример – I-я строфа былины «Как во городе стольно-Киевском» (№ 1 из сб. Римского-Корсакова).

К числу олиготоник плагальной формы возможно относить лады с «субквартой» (термин К. Квитки), в которых весь основной звукоряд расположен над устоем, как, например, в подблюдной песне «Слава» (Римский-Корсаков, № 45), использованной многими русскими композиторами, прежде всего Мусоргским в «Борисе Годунове» (Пролог, 2-я картина, хор «Уж как на небе...»). Лад «Славы» можно символически изобразить как As/бол/пл.

Аналогичный тип внутрिलाдовой переменности, не образующей пока собственно переменной структуры, выявлен в мезотониках. В отличие от олиготоник, пяти-шестизвучные лады среднего амбитуса подразделяются на два сущностно различных класса: с квартовым и квинтовым соотношением устоев. Есть основание относить квартовые структуры к сфере обиходных ладов и продолжать пользоваться их терминологией. Для квинтовых структур приходится применять традиционные названия диатоник с тем условием, что наличие характерной ступени определяет название лада даже при его неполноте.

Мезотоники из шести звуков, имеющие устой в основании звукоряда, чаще всего опираются на квинтовый, более того – трехзвучный костяк. Это хорошо видно в песнях «Заиграй, моя волюнка» (Балакирев, № 25; использована Мусоргским в сцене под Кромами из «Бориса Годунова») – A iop, «Не тесан терем» (сб. Римского-Корсакова, № 76) – A iop/пл.

Уже в мезотониках выявляются некоторые черты жанрового своеобразия ладов. Так, например, «хороводные» лады тяготеют к квинтовой и параллельно-переменной основе, протяжная песня чаще опирается на «обиходную» кварту. Свои особенности у духовных стихов и былин. Если лад многозвучный, то он может иметь попевочно-составную структуру, как, например, дорийский гексахорд в былине «О Вольге и Микуле» (Римский-Корсаков, № 2), использованной Мусоргским в сцене под Кромами: b dor складывается здесь из дихорда с устоем «f», фригийского пентахорда «с» и малого тетрахорда, а затем и эолийского пентахорда, «b».

Полные диатонические звукоряды, среди которых преобладают эолийский и ионийский, не представляют трудностей в определении. Наи-

большее богатство диатоник сосредоточено в протяжных песнях, в первую очередь мужской традиции. Так, песня, исполненная тургеневским рядчиком из «Певцов» – «Я посею ли млада, младенька» (сб. Прокунина, № 39), – представляет собой образец восьмиступенного ионийского лада, даже без тенденции к переменности. Песня Якова из того же тургеневского рассказа – «Ах! И не одна-то во поле дороженька» (сб. Лопатина-Прокунина, № 22) – распевается в эолийском ладу с внутрिलाдовой (без смены звукоряда) переменностью. Изысканный образец сравнительно редкого миксолидийского лада в амбитусе ноны (!) находим в хороводной песне «Ай, во поле липенька», точно цитированной Римским-Корсаковым в «Снегурочке».

Миксодиатоника

Миксодиатоника представляет собой весьма распространенное явление в русской народной песне. Структуры этого рода делятся на две разновидности, контрастные по звучанию: обиходные лады, обладающие в целом диатонической звуковой краской, и индивидуальные, локально распространенные лады главным образом небольшого амбитуса, основанные на смешении характерных признаков разных диатонических звукорядов и имеющие терпкую «экзотическую» звучность. Такие лады в фольклористическом обиходе называют «особыми», «регионально-характерными», «ладами с тритоновой основой».

Обиходный лад имеет два коренных свойства:

— квартовую основу звукоряда (он делится на тетра хорды-согласия) и, соответственно, квартовое соотношение устоев; «простое» согласие – g-a-h-c, «мрачное» – c-d-e-f, «светлое» – f-g-a-b, «тресветлое» – b-c-d-es;

— «обиходное переченье» уменьшенной октавы в звукоряде, если амбитус напева охватывает зоны трех согласий.

Эти качества можно усмотреть в протяжной песне «Во лесах было дремучих», использованной Римским-Корсаковым в «Сказке о царе Салтане»:

Пример 3

Adagio

Музыкальный пример 3: фрагмент песни «Во лесах было дремучих» в жанре Adagio. Музыка записана на нотном стане с ключом фа-бемоль и метром 3/4. Под нотами даны слова: «Во лесах было дремучих». В начале нотного записи есть пометка «Ф б.б. обих.».

Музыкальный пример 4: фрагмент песни «Я посею ли млада, младенька». Музыка записана на нотном стане с ключом фа-бемоль и метром 3/4. Под нотами даны слова: «бы до, во дре, му, чих ли». Вторая строка нот имеет пометку «ум 8» и «кварт перем.».

Обиходный лад в русской народной песне почти всегда сочетается с характернейшей для протяжной лирики формой параллельной переменности, как происходит и в приведенном примере. Также весьма часты случаи, когда обиходный лад имеет небольшой амбитус, не дающий «обиходного переченья» уменьшенной октавы. Тогда установить достоверность обиходного лада можно, гипотетически наставив недостающую ступень. Так, например, лад песни «Вдоль по Питерской» («Во пиру я была»), цитируемой Стравинским в «Петрушке», внешне выглядит как миксолидийский, но расширение амбитуса на одну ступень вниз или на две вверх (как это было в исполнении Шаляпина) однозначно указывает на то, что миксолидийский звукоряд в данном случае есть отрезок обиходного.

Обиходный лад в русской народной (и частично композиторской) музыке был предметом пристального внимания А. Рудневой. Нельзя, однако, безоговорочно принять ее расширительное толкование «обиходного переченья», позволяющее переносить согласия на разную высоту и менять их взаимное расположение (при этом любая переменность ступени легко объясняется как действие закономерностей обиходного лада*).

Миксодиатонические лады особого, тритонового, звучания представляют собой действительно интересное, но сугубо местное явление, распространенное на Юге России. Происхождение их не вполне ясно: по мнению В. Щурова, целотоновые звукоряды суть деформированные пентатонные (в звукоряде h-d-e-fis нижний тон интонационно завышается, придавая всему звукоряду целотоновый оттенок)**. Возможно и то, что целостность целотонного интонирования в южнорусских песнях связана со звучанием народных пастушьих инструментов, звукоряд которых опосред-

* Руднева А. Обиходный лад в русской народной песне // Русское народное музыкальное творчество. М., 1994. С. 138–157.

** Щуров В. Южнорусская песенная традиция. М., 1987. С. 93–94.

дован равным расстоянием между игровыми отверстиями и потому зачастую оказывается «условно-целотонным».

Владовой организации подобных структур сочетаются несколько тенденций, которые можно проследить на наиболее ярком, курском, образце*:

Пример 4

Во всей мелодии при целотоновом звукоряде от b до $f\sharp$ слышны два постоянно действующих устоя – «до» и «ре». Более того, в концах строф они довольно определенно складываются в вертикальное созвучие – *полиустой*. Каждый устой – и «до», и «ре» – «обрастает» своим звукорядом в амбигусе увеличенной кварты, при этом звук b , придающий недиафонический колорит всему звукоряду, появляется сравнительно редко и только в качестве вводного тона к центральному устою «до». Лад определяется как «С лидийско-миксолидийский»: устой «до» звучит практически постоянно, лишь в окончании всей песни уступая место конечному тону «ре». (Теоретически возможное определение лада как малообъемного мелодического ре мажора вряд ли убедительно.)

Пентатоника

Пентатоника, наряду с диатоникой, встречается в песенных традициях всех регионов России как в виде совершенно автономных ладов, так и в функции субладов более сложных, переменных и смешанных, структур. Русская пентатоника отличается своим звуковым обликом от пентатоники соседних тюркских народов (татар и башкир): тюркская, как правило, имеет большой амбитус и реализуется в формах протяженных орнамен-

* Нотация А. В. Рудневой

ированных мелодий значительного диапазона, в то время как русская народная пентатоника – со сравнительно узким диапазоном – чаще всего представляет основание для мелодики обрядовых песен, непосредственно связанных с речевым характером интонирования. Пентатонные звукоряды календарных обрядовых песен могут ограничиваться объемом *трихорда*. Весьма распространен *нижнетерцовый трихорд*, ведущий свое происхождение от интонаций певучей повествовательной речи. Покажем пример*:

Пример 5

Характерная особенность любой пентатоники – *малая степень централизации*. Устой, за редким исключением, располагается в среднем отделе амбитуса.

Если песня многоголосна, а таких в русском фольклоре абсолютное большинство, то полный пентатонный звукоряд, как правило, распределяется между голосами и воспринимается при нотации как *составной*. Приведем пример**:

Пример 6

Наиболее часто встречающаяся разновидность пентатоники в русской песне – четырехзвучный звукоряд, или *тетратоника*. Среди тетратоник существует своего рода «иерархия»: распространена *нижнетерцовая тетратоника*, как бы продляющая нижнетерцовый трихорд и, напротив, край-

* Нотация Г. Павловой

** Нотация Н. Н. Гиляровой

не редка *верхнетерцовая*, более сложная для интонирования; в Средней России попадается *симметричная* тетратоника со структурой типа d-e-g-a, с устоем, как правило, на третьем звуке снизу.

В полных пентатонных звукорядах, изложенных монодийно (такие имеются в старых публикациях, но в весьма ограниченном количестве), устой размещается в среднем отделе амбитуса и бывает, таким образом, окружен неустоями. Характер неустоев в пентатонике в значительной степени «размыт»: ни один из них не является сильно тяготеющим вводным тоном.

Пентатоника, в отличие от диатоники, не склонна к образованию переменных структур внутри своего же рода. Однако в русской песне встречаются отдельные случаи переменных пентатоник; подобные структуры неизменно отличаются большой изысканностью, как, например, весенняя песня из репертуара А. Глинкиной, в основе которой лежит переменность пентатоники с центром *соль* и нижнетерцовой тетратоники с центром *ре*.

Пример 7

Музыкальный пример 7. Мелодия в 4/4 такте, тональность G (соль). Текст: Бла-го-сло-ви, ма-ти, вес-ну за-гу-ка-ти. - Бог бла-го-сло-вит. Под мелодией показана пентатонная основа: G (соль) - D (д) - E (е) - G (соль) - A (ля).

Зачастую при анализе пентатонного лада необходимо ставить вопрос: является ли эта пентатоника вполне самостоятельной структурой или представляет собой вариант диатонического звукоряда с пропуском отдельных тонов. Определяющим показателем чаще всего может стать местоположение устоя: если *устоем* является *нижний тон звукоряда*, тогда наиболее вероятна *первичность диатоники*; если же устой находится в *середине амбитуса*, то более *влиятельна пентатонная основа*. Образец пентатонной структуры явно диатонического происхождения можно обнаружить в использованной Римским-Корсаковым песне «А мы масленицу дожидали», где к пентатонному нижнетерцовому трихорду g-b-c подсоединяется проходящий *ля*, утверждающий устой *соль*, а с ним и диатонический прообраз всего лада.

Подобные лады, в которых объединяются признаки разных интервальных родов, являются *смешанными* или *ладами общего рода*.

Смешанные лады

Смешанные лады представляют собой весьма характерное явление в русском песенном фольклоре. Наиболее простой пример смешанного лада — пентатонические лады с пропущенной VI ступенью и с «воздушной» септимой (песни «Во поле береза стояла», «Ходила младшенька по борочку»). В подобных случаях несомненна *диатоническая* основа лада, и в смешанной структуре соединяются первичный эолийский звукоряд и вторичная пентатоника (с тем же устоем). Сходная картина наблюдается в различных вариантах былины «Добрыня и Алеша». Звукоряд может ограничиваться пятью звуками при следующей логике становления лада: пентатонный зачин — появление проходящих диатонических звуков — установление определенной диатонической структуры. Покажем пример*.

Пример 8

Музыкальный пример 8. Мелодия в 4/4 такте, тональность G (соль). Текст: За ре-кой о-гонь го-рит, на ска-мьс дев-ка си-дит, ка-лё-да ма-лё-да. Под мелодией показана пентатонная основа: G (соль) - A (ля) - B (бемоль) - G (соль) - A (ля).

Более редки структуры, где первична пентатоника. В таких случаях ясно и именно пентатонная структура, определение же вторичной диатоники представляет собой специальную проблему. Рассмотрим следующий пример.

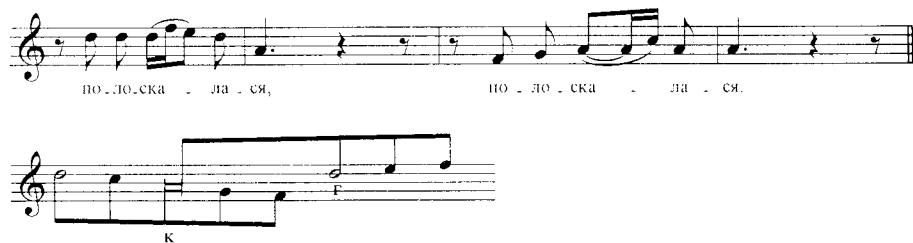
Пример 9

Музыкальный пример 9. Мелодия в 4/4 такте, тональность G (соль). Текст: Не-че ре-у-туш-ка ку-па-ла-ся, на мо-ре се-ра-я. Под мелодией показана пентатонная основа: G (соль) - A (ля) - B (бемоль) - G (соль) - A (ля).

Пентатоника с устоем *ля* не вызывает сомнений. Диатоническое допол-

* Глинкина А. А. 100 русских народных песен. М.-Л., 1977. № 41.

* Римский-Корсаков, там же, № 89.



нение в виде полутона *ми-фа* усиливает позиции неустоя – господствующего тона *ре*. Однако, неизменный устой *ля* и лежащий квинтой выше господствующий *ре* наводят на мысль о наличии здесь вторичного (и потому слабо выявленного) лада – малого обиходного «ля» с пропуском тонов.

Смешанные лады чрезвычайно тесно соприкасаются с переменными. Отличие их проявляется в различном временном соотношении составляющих частей: в переменных ладах сублады чередуются в связи с разделами формы (по строкам, полустрофам), в смешанных – сосуществуют вне зависимости от членения формы.

Переменные лады

Переменные лады составляют самую многочисленную и «пеструю» группу русских народнопесенных ладов. Пожалуй, именно разнообразие форм переменности придает русской песне то эмоциональное богатство и красоту, о которых с восхищением писали Пушкин, Гоголь, Тургенев, Глинка, Чайковский.

Переменные лады бывают *однородные* (одного интервального рода) и *разнородные*.

Однородные (их большинство) подразделяются на несколько групп в зависимости от интервала между устоями субладов, составляющих переменную структуру. Типы переменности таковы:

- параллельная;
- кварто-квинтовая;
- тоновая (большесекундовая);
- одноименная
- множественная (более двух субладов).

Из всех перечисленных типов переменности один, *одноименная* переменность, непременно связан со сменой *звукоряда*. Напротив, *параллель-*

ная переменность подразумевает *единство звукоряда при переменности* лада. Все остальные варианты могут давать смену звукоряда (что обычно и бывает), но могут обходиться и без нее. Переменность без смены звукоряда всякий раз влечет за собой вопрос: полагать ли смену устоев «внутренним делом» одного лада или классифицировать как переменность структуры. *Внутриладовая переменность* – явление, изначально свойственное любой модальности и русской тоже. Квартовая переменность без смены звукоряда прослеживается в огромном количестве образцов и переменности структуры не составляет, но свидетельствует о проникновении принципов обиходного лада.

Повсеместно распространена *параллельная* переменность. В качестве примера можно привести хороводную песню «Как под лесом, под лесочком» (из сборника Балакирева, № 30), использованную Римским-Корсаковым в «Псковитянке». Легкость переходов («переливов») из одного звукоряда в другой исключительно велика. Поэтому параллельная переменность стоит ближе всего к *внутриладовой*.

Весьма часто к внутриладовой переменности примыкает переменность *тоновая (большесекундовая)* без смены звукоряда. При малом амбитусе, олиготонной структуре обоих субладов соседство устоев очевидно. Приведем пример*:

Пример 10

Maestoso

При большом амбитусе обнаруживается двойственная природа большесекундовой переменности. Формально белоклавишный звукоряд в пределах октавы от *соль* до *соль* с переменностью устоев «ля» и «соль» можно рассматривать как сочетание эолийского *ля* и миксолидийского *соль*. Однако нижний устой «соль» имеет совершенно иную окраску, нежели сопоставленный «ля»: он воспринимается как нижний тон плагального звукоряда с

* Римский-Корсаков, там же, № 1.

устоем «до». Таким образом, значительно сильнее оказывается параллельная переменность, вытесняющая в нашем восприятии более «рыхлую» тоновую, как это происходит в многочисленных вариантах протяжной песни «Горы Воробьевские»*:

Пример 11

Уж вы, го - ры мо - и, уж вы, го - ры мо - и. Эй,
 го - ры Во - ро - бье... Во - ро - бье - вски - с.

a aeol. - G mix

В протяжной песне, наиболее сложной народнопесенной структуре, подчас соединяются воедино два типа переменности: *параллельный* и *обиходный*. При этом параллельная переменность определяет конструктивные свойства лада, а обиходная – его внутреннюю организацию. Пример тому – песня «Из-за лесу, лесу темного», использованная Глинкой в качестве медленной темы «Камаринской»**:

Пример 12

Из-за лесу, лесу тем - но - го, из-за садку зе - ле - но - го...

f мал. - As бол. пл.

Лад песни – параллельно-переменный As/mix-f/aeol. При этом выявляется весомая пара побочных опор – b и des, отстоящих на кварту от основных устоев. Это – важный аргумент в пользу обиходного лада, который здесь не до конца выявлен: нет звука g в первой октаве (при наличии des во второй), но он, безусловно, подразумевается.

Параллельная переменность неизменно придает ладу гибкость и «нерасчетливость», в то время как одноименная и кварто-квинтовая, как правило, предполагают наличие заметного «слома» в момент смены звукоряда. Так, например, происходит в песне «Не шуми, мати зеленая дубровушка» из сборника Лопатина – Прокунина*:

Пример 13

Не шу - ми ты, (ы) мать зе - ле - на - я
 лу - бро - вуш - ка!

f aeol. - C aeol.

Одноименная переменность всегда сопряжена со сменой звукоряда и осуществляется без труда. Один устой может объединять вокруг себя как однородную структуру (a/aeol-phr. в балладе «То не ястреб совыкался», № 70 из сб. Римского-Корсакова), так и разнородную (e/нижнетерц. тетр. в песне «Звонили звоны», № 71 из того же сборника).

Обиходный образец *множественной* переменности – знаменитая метрическая песня «Про татарский полон», где трехкратная смена устоев означает три этапа развертывания единого звукоряда *дорийского ре***:

* Лопатин, Прокунин, там же, № 58.
 Римский-Корсаков, там же, № 8а.

* Лопатин Н., Прокунин В. Русские народные лирические песни. М., 1956. № 2.
 ** Римский-Корсаков, там же, № 81.

Пример 14

Как за ре-ч.ко-ю. да за Дарь-е-ю. злы та - та - ро-ве ду-ван ду - ва-ни-ли

[D^{bma.2}] [e^{ma.2}] [d^{dor.}]

Лад – многоголосие – жанр

Русская народная песня в основе своей *многоголосна*. Многоголосный лад определяется точно так же, как и монодийный: по общему звукоряду (звукорядам – в случае переменности лада), амбитусу, конечному (реже – господствующему) устою. Поскольку в функции устоя в народном пении выступает только унисон (октава), распознавание лада в хоровой фактуре не составляет специальной проблемы. Есть, однако, особенности ансамблевого пения, которые необходимо учитывать при анализе лада. Так, при общей гетерофонной основе (народные певцы поют всегда один слоговой ритм) разветвление голосов может доходить до трех – четырех высотных уровней. При этом каждый голос кружится в своем, часто очень малом отрезке звукоряда. В многомикрофонной партитуре хорошо видно, как каждый голос вращается вокруг своей местной опоры, что делает звукоряд как бы «составным», разделенным между разными тембрами. Это, однако, не означает никакой полиладовости.

Лад, наряду с ритмом, мелодикой и многоголосием, глубинным образом связан с *жанром* (т. е. с жизненным предназначением песни), исполнительским составом, сезоном и условиями пения, характером интонирования.

Пентатонные структуры крепче других связаны с обрядовыми жанрами, особенно со сферой календарной обрядности: в пентатонных ладах скандируются колядки и заклички, возглашаются песни весенне-летнего цикла, кое-где «играются» довенечные свадебные. Весьма глубоко укоренилась пентатоника в песенной традиции донских казаков: здесь она встречается и в хоровых былинах, и в исторических песнях, и в протяжной лирике.

Смешанные лады охватывают значительный круг жанров: былины, хороводные, особенно часто – свадебные напевы.

Наиболее универсальна оказывается, разумеется, *диатоника*. Ее олиготонные формы распространяются на плачи, колыбельные, былины, душевные стихи, приуроченную женскую лирику. Мезотоники (пяти-шестизвучные формы) разнообразно представлены в хороводных песнях. Полные формы диатоник господствуют в необрядовых жанрах – исторических, хороводных, более всего в протяжных песнях.

Обиходные лады укоренены главным образом в жанрах мужской протяжной лирики, городских песнях, крестьянских романсах.

Переменные лады проникают практически во все жанры со сколько-нибудь развитой мелодикой, но в особенности характерны для протяжной лирики, а также для хороводных и свадебных песен.

Экмелический род лежит в основе немелодического интонирования плачей, заговоров, обрядовой речи. К тому же, народное пение, особенно женской традиции, сопряжено с разговорным положением связок и поэтому никогда не бывает свободно от экмелических элементов: сползающих «отгласов» в окончаниях строк, «зычащих» подъездов к начальному звуку, заключительных резких «отгукиваний»-нахшлагов, высотных скольжений между двумя соседними звуками. Кроме того, доля экмелических поправок к ладу может меняться в зависимости от динамики пения, условий (на улице или в закрытом помещении), возраста и физических возможностей исполнителя, его мастерства.

Необходимо констатировать наличие в русской народной песне позднего исторического пласта *тональных* ладов – мажора и минора. Например, в городской песне «Среди долины ровныя» вводный тон однозначно указывает на гармонический минор. К сфере мажора (а не ионийского лада) можно отнести и многочисленные ныне звучащие плясовые, гармошечные наигрыши, построенные на чередовании *аккордов*, прежде всего доминанты и тоники.

Обзор ладов русской народной песни свидетельствует более всего о нескольких важнейших свойствах русской ладовой системы – ее разветвленности, многогранности, самобытности и глубинной укорененности в модальных принципах мышления.