## Раздел II. Расшифровка народной музыки

### Тема 1. Ритмические и интонационные особенности расшифровки песен.

Изучение музыкального ритма, сравнительно мало занимавшего музыковедов XIX – первой половины XX века, в трудах представителей отечественного музыкознания второй половины и в особенности последней четверти XX столетия стало одним из ключевых направлений музыкальной науки. Круг авторов, обращавшихся к исследованию ритмической проблематики, достаточно широк; назовем, прежде всего, имена М. Г. Харлапа и В. Н. Холоповой, в трудах которых был заложен теоретический фундамент отечественной теории ритма, М. Г. Кондратьева, М. А. Аркадьева, Б. Б. Ефименковой, Н. Ю. Альмеевой, Ф. Х. Камаева, А. В. Кудрявцева, Е. М. Смирновой и др. Не менее широка и сфера исследовательских интересов авторов – от вопросов ритмической организации образцов фольклора до проблем временной организации классической музыки XVIII – XX веков.

Одним из важнейших достижений теории ритма явилось, во-первых, признание множественности форм организации музыкального времени и, во-вторых, установление исторической обусловленности существования той или иной формы ритмики. В частности, было указано на уязвимость традиционных – восходящих еще к средневековым трактатам и освященных авторитетом классической филологии Нового времени – представлений о полной зависимости типа стихосложения от особенностей языка. Так, квантитативность, традиционно связываемая исключительно с фонологическими свойствами языков древности и средневековья – древнегреческого, латыни, арабского, фарси и ряда других, оказалась способом организации времени в явлениях музыки и поэзии самых разных культур, в языках носителей которых не было фонологических предпосылок для возникновения метрической поэзии. Отношения долготы и краткости, выполняющие функцию метра, оказались не только достоянием «классики» квантитативности на древнегреческом, латыни, арабском и фарси, но и в таких явлениях, как рыцарская и бюргерская песня Позднего средневековья или же аутентичный фольклор народов Поволжья. Заметим, что изучение именно этого типа ритмики – в силу неожиданной с точки зрения традиционных представлений распространенности квантитативности – и стало одним из магистральных направлений развития отечественной теории ритма.

Типы организации времени привлекли несколько меньшее внимание ученых. В наибольшей степени это относится к ритмике интонационной, изучение которой так и не вышло за пределы работ впервые определившего и описавшего это явление М. Г. Харлапа, а также главы в монографии В. Н. Холоповой о русской музыкальной ритмике. Сказанное легко объяснить, принимая во внимание тот факт, что интонационная ритмика, порожденная вариантно-импровизационной стихией устного коллективного творчества,

существует «здесь и сейчас» и с трудом поддается точной фиксации. Впрочем, даже точная запись организованного по законам интонационной ритмики образца является не чем иным, как «слепком» конкретного момента пения, и этот «слепок» (или, по-другому, «фотографический снимок» пения) может в некоторых чертах разойтись с тем, что мы услышим, если попросим певцов повторить только что спетое.

Вероятно, именно поэтому в трудах историков музыки, обращающихся к письменным документам, интонационная ритмика не могла стать предметом специального изучения. Ряд ее особенностей, тесно связанных с исполнительской практикой, вызывает необходимость обращения не только к методам истории, погруженной в анализ письменных источников и памятников материальной культуры, но и этнографии, направленной на изучение живой музыкальной традиции. Широко применяемый этнографами метод т.н. «включенного наблюдения» оказывается в этом случае единственно возможным средством ее полноценного изучения. Сказанное касается отнюдь не только образцов музыкального фольклора, но, в нашем случае, и тех явлений профессионального искусства, которые управляются законами интонационной ритмики. В первую очередь это относится к практике псалмодирования, сохранившейся до нашего времени в церковно-певческом искусстве как Русской Старообрядческой Православной церкви, так и Русской Православной церкви1. Применение методов музыкальной этнографии для изучения псалмодии именно как живой практики представляется наиболее адекватным способом ее исследования.

**Расшифровка (нотировка) –** это «перевод» звучащего текста в письменную форму. Перевод всегда сложная многозначная работа.

Запись звучащего текста (письменная версия) близка к творческому процессу, но должна быть строго продумана.

Главная форма работы **слуховой анализ.**

**Слуховой анализ, его роль в процессе расшифровки.**

Слуховой анализ играет важную роль. При расшифровке нужно тщательно прослушать:

1. Определить мелострофу. Сколько частей в строфе.
2. Определить слогоритм.
3. Определить опорный тон.
4. Записать поэтический текст.
5. Определить пульсацию.

Далее определяется:

**Амбитус (Am)** – интервал между самым низким звуком и высоким, между которыми развивается мелодия.

**Опроный тон** – звук на который постоянно опирается мелодия.

**Финалис (fin)** – последний звук, на котором закончилась мелодическая линия (мелострофа).

**Звукоряд** – все звуки, которые задействованы в мелодической линии.

**1. Структура мелострофы**

Мелострофа – основная мера песенной формы, в которой ритмическая и звуковысотная композиции напева раскрыты полностью. Все дальнейшее разворачивание музыкального текста представляет собой ее повторение с новыми словами до тех пор, пока поэтический текст не будет исчерпан.

Структура – совокупность устойчивых связей и отношений между элементами музыкально-фольклорного текста, обеспечивающая его целостность и тождественность самому себе при изменениях условий исполнения и исполнительском варьировании.

Для устного текста важнее всего структура. В не структуре текст устный не воспринимается, не передается, а значит и не существует.

Форма структуры – песенная форма (условно мы называем все музыкально поэтические жанры фольклора) основана на повторности напева соединенного друг с другом, сегментация текста.

В народной песне преобладает строфическая и куплетная форма, часто с композиционно выделенными запевом, припевом или ***рефреном*** (повторяющее из строфы в строфу слово или сочетание слов, играющее структурообразующую роль в поэтическом тексте). Различным по содержанию поэтическим строфам каждой народной песне соответствует обычно один напев, варьируемый при неоднократном повторении. Традиционной народной песне (особенно обрядовой) свойственны так называемые напевы-формулы – короткие мелодии, соответствующие одной стиховой строке или двухстишной строфе, употребляемые с текстами разного содержания, но имеющими одну функцию бытого или ритуального характера. В фольклористике такое свойство напева называется политекстовость напева (напев, на который распевается группа поэтических текстов).

**Ритм как фундаментальное свойство музыкального фольклора.**

Ведущая конструктивная роль ритма в произведениях народной музыки определяет и методику их анализа, согласно которой мы всегда начинаем исследование с рассмотрения ритмической структуры напева. Ритмическая организация может анализироваться вне мелодики, в то время как анализ звуковысотных структур может быть осуществлен только в координации с ритмикой.

В вокальных произведениях реализуется связь музыки и слова, чрезвычайно важной в сознании их структуры является ритмическая организация поэтических текстов. Она не может изучаться изолировано от музыки, так как только в процессе пения происходит согласование слова и напева, на пересечении которых образуется слоговой ритм – несущая конструкция всего музыкально-фольклорного произведения. Следовательно, ритмическая основа не только цементирует все компоненты музыкально-фольклорного произведения (мелодику, многоголосие, особенности формы), но и согласует музыку, слово и движение, определяет их взаимосвязь и взаимообусловленность.

Координация стиха и напева всегда происходит по строго определенной структурной схеме, в результате чего возникает слоговая

музыкально-ритмическая форма напева, сохраняющаяся во всех исполнительских актах песни и выступающая в качестве ее ритмической модели. Слоговой ритм выявляется путем суммирования всех длительностей, приходящихся на каждый отдельно взятый слог.

Как уже говорилось, изучение музыкального ритма вне ритма поэтического текста, а в ряде случаев и наоборот, мало продуктивно, а иногда и просто невозможно. Единицу поэтической речи обладающую относительной связностью и смысловой целостностью, принято называть стихом. Народно-песенный стих отличается от литературного отсутствием метрической пульсации, то есть системы регулярных ударений. Он основан на совершенно других принципах. Народный стих – это стих поющий и вне пения не существующий.

В русском народном стихосложении мы знаем три основных стиховых типа - тонический, силлабический и силлабо-тонический, из которых первые два являются основой ранних пластов традиционного крестьянского искусства. В тоническом стихе организующим началом являются два главных (назовем их конструктивными) ударения на третьих слогах от начала и от конца; в многосложных видах стиха обычно присутствует дополнительное (серединное) ударение, не изменяющее общую конструкцию. Второй вид тонического стиха - со вторым конструктивным ударением на предпоследнем слоге - рассматриваются как региональная и историческая разновидность первого.

Силлабический стих заключает в себе два определяющих признака – цезуру в постоянном месте и равносложность. Силлабический стих, в котором присутствуют две равноправные цезуры, является разновидностью основного, как явление исторического и регионального свойства.

Силлабо-тонический стих несет в себе новое качество – стопность, как результат «сплава» тонической акцентности и силлабических цезурованности и равносложности. В равномерном чередовании ударных и неударных слогов возникла новая структурная единица – стопа, как слог высшего порядка. Мы знаем пять основных видов такого стиха: двухдольные – хорей и ямб, и трехдольные – дактиль, амфибрахий и анапест. Силлабо-тонический стопный стих обычно бывает рифмованным, но сама по себе рифма не имеет конструктивного значения.

**Звуковысотная организация народной песни.**

Звуковысотная организация народной песни включает в себя несколько взаимосвязанных уровней, отражающих сопряжение звуков как по горизонтали (мелодика), так и по вертикали (многоголосие). Категорией, объединяющей в себе оба эти аспекта, является лад, который определяется по совокупности всех звуковысотных отношений в напеве. Поскольку народная музыка существует только в живом звучании, чрезвычайно важным оказывается и такой компонент звуковысотной организации, как строй, отражающий специфику интонирования ступеней лада в различных локальных традициях. Вступая между собой в сложные системные

отношения, все эти составляющие звуковысотной организации тем не менее подчиняются собственным законам. Поэтому в процессе анализа и расшифровки народной песни они сначала рассматриваются отдельно, а затем выявляются их взаимосвязи и взаимообусловленность.

Звуковысотная организация произведений музыкального фольклора представляет собой сложную многоуровневую систему, включающую в себя лад, мелодику и многоголосие.

**Типы народного многоголосия**

***Функциональное одноголосие*** – тип народного многоголосия, характеризующийся функциональной однородностью всех голосов в ансамбле. В русской народной песне существует несколько видов функционального одноголосия: вариантная гетерофония, дифференцированная гетерофония, бурдонная диафония.

***Функциональное двухголосие*** – тип народного многоголосия, характеризующийся наличием двух голосовых партий в ансамбле, различающихся по функциям. Виды функционального двухголосия: с солирующим подголоском, с ансамблевым подголоском, с регистровым удвоением одной или обеих голосовых партий.

**Лад и мелодика народной песни**

Мелодия представляет собой не случайное, хаотическое чередование тонов различной высоты, а организованную ритмом последовательность звуков, и в этом смысле ее можно рассматривать как пространственное воплощение ритма. В ансамблевом пении ритм координирует между собой все исполнительские версии напева, упорядочивая многоголосную фактуру, определяя и линейное, горизонтальное развёртывание звуковой ткани, и вертикальные связи ее звуков.

Именно ритм обусловливает функции звуков напева, выделяя в нем конструктивно значимые тоны, которые создают его мелодический каркас.

Важнейшей аналитической категорией, обобщающей всю систему звуковысотных отношений в напеве и служащей для него подражающей моделью, является лад, представляющий собой систему структурных функций звуков (определение Е.В.Гиппиуса).

Лады русской народной музыки принципиально отличаются от мажора и минора западноевропейской традиции, поскольку в них отсутствует система тяготений. Они организованы ладовыми оппозициями - противопоставлением звуков на тех или иных основаниях, прежде всего по степени их конструктивной значимости в напеве, в результате чего выделяются опорные и неопорные тона.