

ВВЕДЕНИЕ

Ладовое мышление на бесполутоновой интонационной основе свойственно музыке многих народов, живущих на всех континентах земного шара. Об этом свидетельствует известная карта бытования пентатоники, составленная венгерским ученым Б. Сабольчи (воспроизведена в [61. С. 95]). По отношению к таким регионам в отечественном музыкознании фигурирует понятие *пентатонные музыкальные культуры* [112. С. 5–6]. В нашей стране к ним относятся, прежде всего, музыкальные культуры народов Среднего Поволжья и Приуралья – татар, башкир, чувашей, мари, отчасти мордвы, удмуртов. К русской музыке такое определение неприменимо, хотя многие исследователи отмечают наличие пентатонной мелодики как в русском фольклоре, так и в произведениях русских композиторов. (При этом все еще существует мнение о пентатонике-ангемитонике как ладовой организации с достаточно ограниченным кругом выразительных и конструктивных возможностей.)

Ангемитоника как явление *бесполутонового интонирования* действительно обнаруживается во многих образцах русской народной музыки, а также в творчестве русских композиторов XIX и XX веков. Следует уточнить, что речь в данном случае идет об *ангемитонике на основе трихордно-мотивного типа интонирования*. Желание изучить феномен ангемитоники возникло у автора данных строк много лет назад, во время «рабочего» анализа «Свадебки» И. Ф. Стравин-

ского: многообразные проявления бесполутонового интонирования в этом произведении зачастую не укладывались в привычные звуко-рядные схемы трех–пятиступенной ангемитоники. Новая *расширенная трактовка ангемитоники* сложилась постепенно, в результате изучения традиционной и профессиональной музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. Хочу выразить *чувства искренней признательности и глубокого уважения к памяти незабвенного Юрия Николаевича Холопова*, который, будучи официальным оппонентом моих диссертаций, поддержал и приветствовал предложенную теорию ангемитоники в многоаспектной трактовке – от *малых структур до двенадцатиступенности*. Возможность использования обновленной теории ангемитоники в объяснении многих явлений бесполутоновости в *русской мелодике* подтвердилась в процессе ладоинтонационного анализа русской народной и профессиональной музыки.

Предлагаемая работа содержит четыре главы и заключение. В I главе дано краткое изложение теории ангемитоники. Это делается для того, чтобы избежать повторов при объяснении сходных образцов ангемитонного интонирования. Во II главе представлены ангемитонные напевы разных традиций европейской части России (названия сборников, из которых взяты образцы песенного фольклора, приведены после списка литературы). В III и IV главах анализируются образцы бесполутоновой мелодики из произведений русских композиторов XIX – первой четверти XX века. Следует уточнить, что речь идет о мелодике, представляющей собой subsystemу в целостной модально-тональной организации либо являющейся своего рода «верхним слоем» в общей модальной организации. Вопросы гармонии в связи с бесполутоновым интонированием в данной работе не рассматриваются.

I. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ТЕОРИИ АНГЕМИТОНИКИ С ТРИХОРДНО-МОТИВНЫМ ТИПОМ ИНТОНИРОВАНИЯ

Одним из первых в отечественном музыкознании, точнее этномузыкологии, вслед за немецкой музыкальной наукой к термину *ангемитоника* обратился К. Квитка (его статья «Ангемитонные примитивы и теория Сокальского» впервые опубликована в 1927 году [43]). В его трактовке ангемитоника объединяет в своем составе бесполутоновые трихорды, тетрахорды и разновидности пентатоники. Это понимание ангемитоники присутствует и в трудах других исследователей по вопросам русского мелоса. Но тот же Квитка в другой статье «Пентатоника у славянских народов», 1927 год, приводит интересный образец польской мелодии с бесполутоновым интонированием на основе одиннадцати ступеней, комментируя: «Эта инструментальная пьеса меняет несколько раз свою тональную основу, оставаясь до конца ангемитонной, хотя использованные здесь тоны не составляют ангемитонный звукоряд, если расположить их в порядке высоты в рамках одной октавы. Подобный характер мелодического движения можно обнаружить и в песнях других славянских народов, например у чехов» [44. С. 283]. Не меняя своей «официальной» трактовки ангемитоники, Квитка тут же замечает: «Целесообразнее было бы условиться употреблять термин "ангемитоника" для самого мелодического принципа вообще...» (курсив мой. – Л. Б.). [44. С. 288].

Расширенное понимание ангемитоники находит подтверждение в разных образцах русской мелодики – в большей степени композиторской, но также и традиционной. Это позволяет изменить отношение к ангемитонике как явлению с весьма ограниченным спектром структурных и выразительных свойств. Поскольку в самом термине *ангемитоника* нет прямого указателя-ограничителя ступеней, представляется вполне возможным использование этого понятия для характеристики явлений бесполутонового интонирования и *с большим, чем пять, количеством ступеней*. При этом необходимо уточнить, что в данной работе *не рассматриваются* образцы композиторской мелодики на основе *шестиступенной целотоники*.

Новая трактовка теории ангемитоники изложена в монографии автора данных строк «Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья» [11]. Приведем основные положения этой теории. Поскольку в исследуемой системе сущностной основой являются *триорды*, данный признак следует указывать и в названии: *ангемитоника с триордно-мотивным типом интонирования*, или *с триордной мотивикой* (в отличие от целотоновой ангемитоники). Основными разновидностями ангемитонных триордов, состоящих из тонов (b_2) и полуторатонов (m_3), являются: триорды в амбитусе квинты – 2.3, 3.2, а также в большетерцовом амбитусе – 2.2¹:



В музыковедческой литературе при использовании термина *триорды* подразумеваются прежде всего названные структуры (в восходящей или нисходящей проекции). Однако количество интонационных вариантов триордов значительно больше. При перестановках звуков, обращениях исходных интервалов, зеркальных отражениях возникают новые интонации, в том числе со скачками. Такая «скрытая» триордность, тем более завуалированная широкими скачками,

¹ Римскими цифрами обозначены схемы, арабскими – мелодии.

значительно расширяет выразительные возможности ангемитонной мелодики. Кроме того, исследователи русского фольклора, в том числе Ф. Рубцов [70], относят к ангемитонным трихордам и другие структуры: трихорды в квинте 2.5, 5.2, большесекстовые трихорды 2.7, 7.2. По существу, две последние структуры являются обращениями трихордов малого объема – 3.2 и 2.3. Встречающийся в мелодике разных народов, а также в произведениях композиторов однонаправленный ход по двум квартам (типа $c - f - b$) представляет собой обращение трихорда 2.5 ($b - c - f$). В тех случаях, когда трихорды являются основой ладовой организации трехступенной мелодики, уместно обращаться к термину *тритоника* (предложен Н. Гарбузовым [20] и В. Виорой [16]).

Ангемитонные тетра хорды, которые можно представить как сцепления трихордов, в поступенном виде имеют следующие разновидности: в амбитусе квинты 2.3.2, 3.2.2, 2.2.3, в малосекстовом амбитусе 3.2.3:

II



Эти четырехступенные структуры могут выступать в качестве самостоятельных ладов как лады *тетратоники* (В. Виора). Встречаются тетра хорды и иных структур, например, 2.5.2, 5.2.2. В обращениях тетра хордов, как и трихордов, возможны скачки. Акустическое обоснование трихордов и тетра хордов сделано Н. Гарбузовым [20].

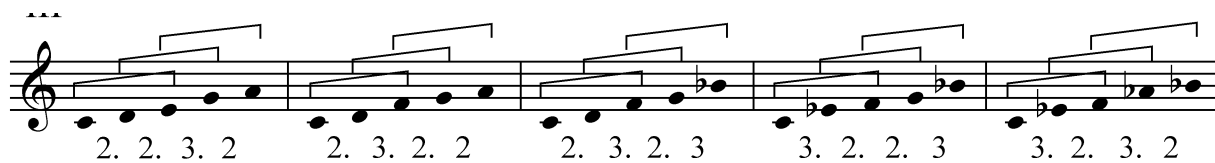
Теория *бесполутоновых пятиступенных ладов* относится к числу наиболее старых музыкально-теоретических учений человечества¹. Обоснованием музыкальных звуковысотных систем с помощью математических и физических расчетов много веков назад занимались китайцы, индусы, персы, греки. В многочисленных китайских тракта-

¹ Реферативный обзор трудов по теории пентатоники и ангемитоники сделан в названной монографии «Ангемитоника в модальных и тональных системах...» [11. С. 4–5, 8–23 и др.].

тах о музыке разрабатывалась теория музыкальной организации, основанной на пяти звуках квинтового ряда. Не вдаваясь далее в историю развития теории пентатоники (весьма интересную и даже интригующую!), отметим, что за прошедшие столетия так и не сложилась единая система классификации пяти ладов ангемитонной пентатоники и даже единая система их названий¹.

Поступенное соотношение пяти звуков квинтового ряда (типа $c - g - d - a - e$) складывается в звукоряд, построенный на чередовании тонов и полутонатов (наглядным видом могут служить черные клавиши фортепиано). В поступенном движении начинается действие другого важного закона любой звуковысотной организации – закона *интонирования*, то есть мелодической связи смежных ступеней. В этом ракурсе очевидно построение звукорядов пентатоники как сцеплений трихордов:

Ш

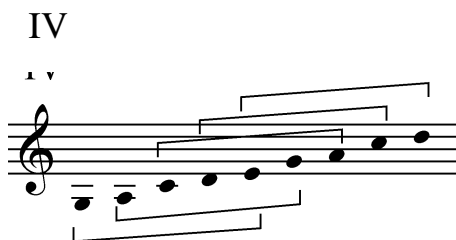


Каждый из ладов пентатоники обладает определенными свойствами. Пентатонику в большесекстовом амбитусе 2.2.3.2 (с квинтовой проекцией звуков) нередко называют «мажорной» ввиду наличия в ней структуры мажорного трезвучия на первой ступени; точнее было бы указывать на ее мажорное наклонение. (В национальных культурах Поволжья и Приуралья этот лад более характерен для композиторского творчества в соотношении с тонально-функциональной гармонией.) Ладовый звукоряд в большесекстовом амбитусе 2.3.2.2 в трудах этномузыкологов, изучающих разные национальные традиции, отмечается в качестве наиболее распространенного. Ладовый звукоряд в амбитусе малой септимы 2.3.2.3 ряд исследователей отно-

¹ Предложенные в названной монографии [11] обозначения ладов пентатоники, учитывающие структуру начального трихорда и амбитус звукоряда, автор считает сугубо рабочими. В данном труде для обозначения ладовых звукорядов пентатоники используются цифровые ряды: 2.2.3.2 и другие.

сят к наиболее древним явлениям пентатоники. Пентатоника 3.2.2.3 обладает более определенно выраженным минорным наклоном. Ладовый звукоряд 3.2.3.2 можно представить как сугубо квартовую цепь, типа $c - f - b - es - as$. (Не имеющий самостоятельного значения в мелодике, этот звуковой ряд и его компоненты оказались востребованными в модальной гармонии.) Звукоряды пентатоники с общими устоями являются *одноименными*. Общие трихордные сегменты, имеющиеся в них, могут выступать в качестве составных единой ангемитонной ладовой организации и с иным, чем пять, количеством ступеней.

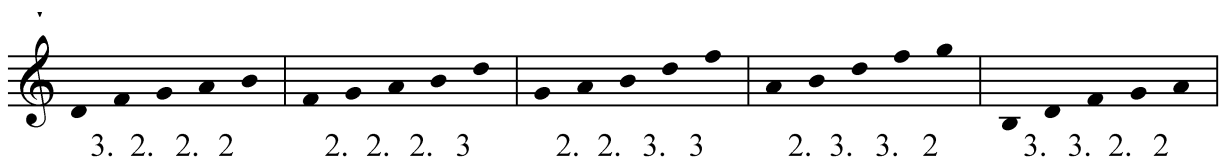
Пентатонные ладовые звукоряды, как и диатонические, взаимобратимы. В этом случае, то есть при наличии тождественного звукового состава и с разновысотным положением устоев, они являются *односоставными*, что легко обнаруживается при помощи разомкнутого ангемитонного ряда. На соотношении односоставных ладовых звукорядов основана модальная организация пентатоники с характерной переменностью устоев:



Указанные ладовые звукоряды объединяются в систему *ангемитонной пентатоники*. Структурным пределом в этих звукорядах является последование двух тонов (двух b_2) и одного полутортона (m_3). Наряду с этими ладами существует еще один класс ангемитонной пентатоники с иным расположением секунд и терций и обязательным наличием в них *тритонового* сегмента¹:

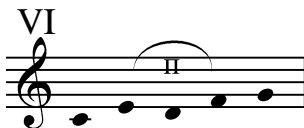
¹ В звукорядах 3.2.2.2, 3.3.2.2 совершенно очевидно совпадение с отрезками обертоновой шкалы (6–10, 5–9 частичными тонами). См. об этом: [11. С. 36–37].

V



Это выражается либо в виде *целотонового тетра хорда* (в звукорядах с секстовым амбитусом), либо в последовании двух малых терций (в звукорядах с септовым амбитусом). Наличие целотонового тетра хорда в определенной степени сближает указанные ладовые звукоряды с диатоникой, но интонационное развитие на их основе остается сугубо бесполутоновым. Пентатонные лады с целотоновым тетра хордом являются полноправными, хотя и редкими представителями широко разветвленной системы ангемитоники¹.

В числе ангемитонных ладовых образований на пятиступенной основе следует назвать также встречающееся в русской народной и композиторской мелодике *бесполутоновое интонирование в амбитусе чистой квинты*. Выстроенный поступенно по высоте такой звукоряд выглядит как диатонический пентахорд, что не соответствует сущности интонационного процесса. В связи с этим необходимо воспроизводить схему данной ладовой организации в «ломаном» виде, более соответствующем типу ангемитонной мелодики. В таком случае образуется полутон «на расстоянии» (по А. Кастальскому [42. С. 72]), обязательно имеющийся в мелодии на основе указанной ладовой организации. Ее условное обозначение – *ангемитонная пентатоника в амбитусе квинты*:



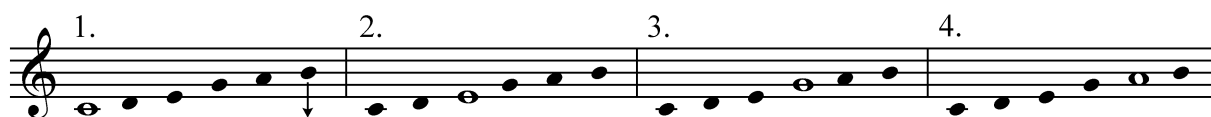
Система ангемитоники не замыкается пятиступенностью, подтверждением чему служат примеры из традиционной, но чаще композиторской музыки разных национальных школ. Наиболее распростра-

¹ См. об этом: [11. С. 103–110].

нены шести- и семиступенные лады ангемитоники. По аналогии с тритоникой, тетратоникой, пентатоникой их следует обозначать как *ангемитонную гексатонику* и *ангемитонную гептатонику*. При этом необходимо подчеркнуть, что при подсчете ступеней не принимаются во внимание октавные удвоения примы лада, чем определяется общий подход к количественным показателям ступеней как в народной музыке, так и в композиторском творчестве.

Ангемитонная гексатоника имеет то же акустическое обоснование с позиции квинтового родства, что и пентатоника. Квинтовый ряд $c - g - d - a - e - h$ в поступенном виде представляет собой ангемитонную гексатонику 2.2.3.2.2 $c - d - e - g - a - h$. При внешнем сходстве с «неполной диатоникой» эта ладовая организация отличается отсутствием вводнотонового сопряжения между септовой ступенью h и примой c (схема VII.1). При перемещении устоя на другие ступени гексатоники образуются разновидности шестиступенных ладов (односоставных в схеме VII). Наиболее употребимы следующие четыре, в которых можно обнаружить либо мажорное наклонение (схемы VII.1, VII.3), либо минорное (схемы VII.2, VII.4):

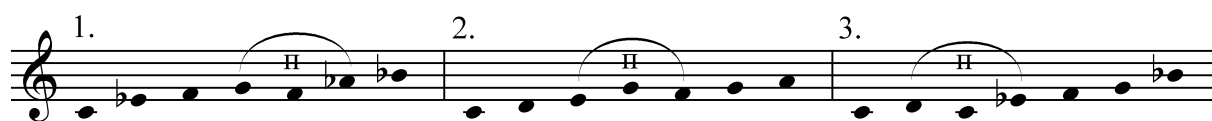
VII



Следует указать, что три из четырех названных шестиступенных звукорядов, выстроенных линейно, то есть в поступенном виде от примы вверх (например, $e - g - a - h - c - d$), создают ложное представление об ангемитонной гексатонике ввиду наличия в таких звукорядных схемах полутонового сопряжения ступеней. Во избежание этого звукоступенный состав ладов ангемитонной гексатоники следует записывать в «ломаном» виде (как в пентатонике в амбите квинты), а также с повтором отдельных ступеней, приближая ладовую схему к реальному интонированию. В схеме VIII представлено по од-

ному из возможных вариантов записи звукового состава ладов анге-митонной гексатоники:

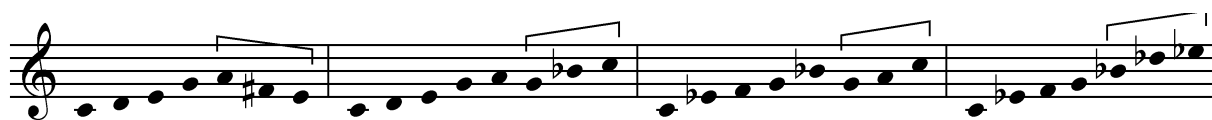
VIII



Главным признаком бесполутоновой мелодики на шестиступенной ладовой основе является названный ранее *полутон на расстоянии*, что находит отражение в схемах этих ладов: в схеме VII.1 – между прямой *c* и септовой ступенью *h*; в схеме VIII.1 – между ступенями квинтовой *g* и малосекстовой *as*; в схеме VIII.2 – между ступенями большетерцовой *e* и квартовой *f*; в схеме VIII.3 – между ступенями большесекундовой *d* и малотерцовой *es*. В мелодике эти ступени бывают как на одном, так и на разных регистровых уровнях. Чередование таких «парных» ступеней в определенных случаях может быть отнесено к явлению *внутриладовой переменности*.

Трихордная мотивика, свойственная ладам ангемитонной гексатоники, приводит и к иным их разновидностям, однако на практике это бывает крайне редко:

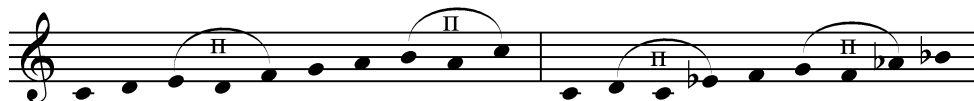
IX



Акустическую основу *ангемитонной гептатоники* также составляет квинтовый ряд. Уместно процитировать Н. Переверзева, объясняющего значимость пифагорова строя для процесса ладообразования: «Посредством квинтовой цепи можно объяснить многие явления, связанные с происхождением различных ладов, их разнообразием и единством» [62. С. 54]. Из всех возможных разновидностей ангемитонной гептатоники чаще встречаются две, по звуковому составу совпадающие с ионийским и эолийским ладами и отличающиеся от них отсутствием при интонировании полутоновых и вводнотоновых со-

пряжений ступеней. В связи с этим схемы записи ладов ангемитонной гептатоники должны отличаться от звукорядов диатонических ладов наличием *двух полутонов на расстоянии*:

X



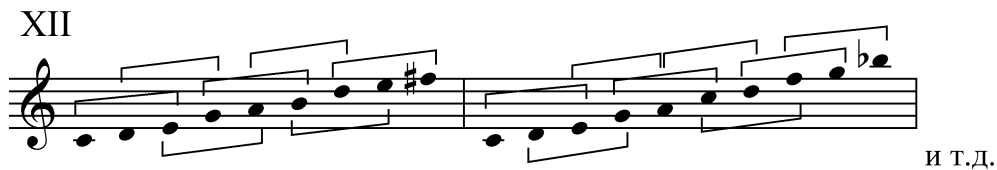
Интонационный процесс в семиступенной бесполутоновой мелодике характеризуется закономерным наличием трихордной мотивики. Для Л. Мазеля это стало аргументом в объяснении, по его словам, наиболее простого и естественного развития «пентатоники в диатонику» [54. С. 214]. Суть его, по Мазелю, заключается в построении разнонаправленных трихордов от смежных, то есть двух подряд расположенных секунд, имеющих в каждом пентатонном звукоряде. К пятиступенному звукоряду $c - d - e - g - a$ Мазель добавляет трихорды $c - d - f$ и $e - d - h$, благодаря чему количество ступеней возрастает до семи. Однако в музыкальной практике трихорды, увеличивающие состав ладовых ступеней, приводили не столько к диатонике с двумя полутонами, сколько к разновидностям ангемитоники. (В случае с названными трихордами – к ангемитонной гептатонике мажорного наклонения.) Построением трихордов от двух смежных секунд в других ладах пентатоники можно смоделировать иные разновидности семиступенной ангемитоники:

XI

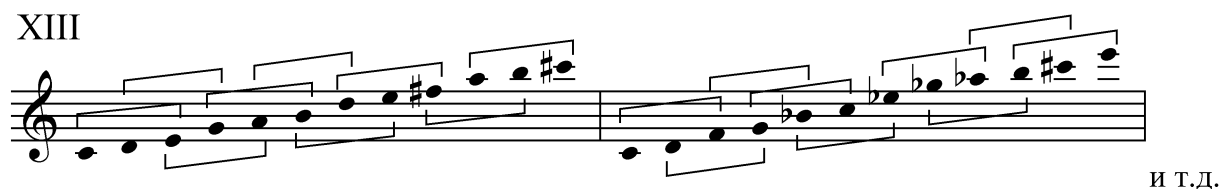


Как видно из этого примера, добавление трихордов приводит к таким семиступенным ладовым образованиям, которые получают обозначение как «миксолидийская» ангемитоника (схема XI.1), «дорийская» ангемитоника (схема XI.3). Такие ладообразования на основе бесполутонового интонирования изредка встречаются в мелодике, преимущественно композиторской.

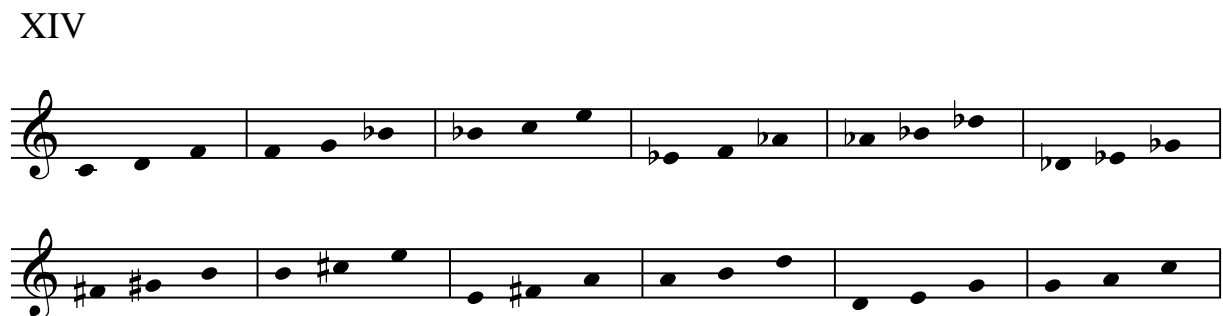
Разрастание ступенного состава ангемитоники до семи с участием трихордных компонентов можно представить и иначе:



Возможны другие варианты интонационного развития семиступенной ангемитоники, а также ладообразований с бóльшим количеством ступеней и появлением *хроматических полутонов на расстояниях*:



Количество ступеней в ангемитонике, представленной в виде условно линейных рядов (схемы XII, XIII), без труда продлевается до двенадцати, например, при секвенцировании трихордов:



На основе ангемитонной интонационности конструируются также двенадцатиступенные серии, построенные по принципу *перемещения ангемитонных мотивов на разные высотные уровни*.

В целом же *ангемитоника с трихордно-мотивным типом интонирования* как на основе определенных звукорядов, так и в свободном сочетании трихордов характеризуется едиными принципами организации, симметрией, взаимосвязанностью слагаемых, что определяет ее устойчивость, способность к саморазвитию и многообразие форм существования.

II. ЛАДОИНТОНАЦИОННАЯ БЕСПОЛУТОНОВОСТЬ В РУССКОЙ НАРОДНОЙ МЕЛОДИКЕ

Эпиграфом к данной главе может служить утверждение Е. Орловой: «Нет такой области в музыкознании, которая в той или иной степени не была бы связана с изучением народного творчества» [77. С. 4]. В контексте данной работы обращение к русскому музыкальному фольклору объясняется, по крайней мере, двумя причинами. Во-первых, интересно в очередной раз подтвердить наличие генетических связей между русской народной и композиторской мелодикой. Во-вторых, представленные образцы традиционного песенного фольклора служат материалом для теории ангемитоники в ее расширенной трактовке: это не только трех–пятиступенные бесполутоновые ладообразования, но и лады с большим количеством ступеней.

В процессе изучения собраний русских народных песен, зафиксированных в разное время и в разных регионах, в основном европейской части России, выявилось большое количество разнообразных примеров с бесполутоновым типом интонирования при безусловном преобладании диатонической ладовой организации. Ангемитонные напевы бытуют, в большей или меньшей степени, практически везде. Это стало очевидным при составлении своеобразной карты ареалов распространения этого явления. Ангемитонная интонационность наличествует в напевах областей: Псковской, Новгородской (Великий Новгород), Смоленской, Брянской, Тверской,

Вологодской, Архангельской, Ярославской, Владимирской, Московской, Нижегородской, в республиках Поволжья–Приуралья, Ульяновской, Самарской, Саратовской, Пензенской, Рязанской, Орловской, Тамбовской, Воронежской, Курской, Белгородской, на Дону. Почти не встречаются ангемитонные напевы в традициях Зауралья и Сибири, что объясняется особенностями переселенческого фольклора с преобладанием в нем более поздних пластов.

Знакомство с народным мелосом дало возможность сформировать свой взгляд на характерные особенности ангемитоники в русском песенном фольклоре. Народные мелодии с наличием бесполутоновых сопряжений ступеней разнообразны и выразительны. (Хотелось включить в текст работы едва ли не все образцы русской ангемитонной мелодики, но рамки главы не позволяют это сделать.)

О наличии бесполутонового интонирования в русских напевах писали еще первые исследователи русского фольклора в XIX веке. Определение «трихорд» для обозначения трехступенных бесполутоновых интонационных ячеек принадлежит П. Сокальскому, который в своем известном труде «Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки» утверждал примат пентатоники в ряду других ладовых систем [84. С. 27]. Термин *трихорд* используется также А. Кастальским [42. С. 5]. Вопросы структурных особенностей ангемитоники и функционирования ее в жанрах и диалектах русского песенного фольклора рассмотрены в целом ряде трудов отечественных этномузыкологов. В статье К. Квитки «Пентатоника у славянских народов» впервые появляется определение *русская пентатоника* (при указании на «...мелодию, записанную Пальчиковым в бывшей Уфимской губернии») [44. С. 281]¹.

¹ Интерес представляют сведения из работы немецкого исследователя Г. В. Мейера «Тональные отношения в построении мелодий в восточнославянских народных песнях» (Лейпциг, 1956), приведенные в книге П. Кананова и И. Вулых «Зарубежная литература о музыке». В реферате отмечено: «На большом числе примеров (свыше 50) автор показывает особенности народных песен живущих на территории СССР русских и украинцев (Саратовская, Тульская и др. области). В основе песен лежит *пентатоника* (курсив мой. – Л. Б.), а в мелодике чередуются напряжение и разрешение с преобладающей тенденцией к разрешению. Чаще всего используются кварты и секунды» [41. С. 5].

Нельзя не отметить определенные терминологические разночтения в использовании понятий *ангемитоника* и *пентатоника*. Ряд исследователей разделяют эти термины, исходя из количественного состава ступеней. Другие включают в состав пентатоники и ангемитонную олиготонику. Допуская обращение разных исследователей к разному терминологическому аппарату, важно понять их исходные позиции. А в этом отношении ученые, изучающие ладоинтонационную специфику русских народных мелодий, либо полностью единодушны в оценке явлений бесполутонового интонирования, либо их взгляды зачастую родственны.

Положение о ладовых ячейках – интонационных комплексах определенных структур, свойственных ангемитонной мелодике, развивают многие отечественные этномузыкологи. В I главе исследования Л. Христиансена «Ладовая интонационность русской народной песни» называются разновидности ангемитонных ладов – тритоника, тетратоника, пентатоника [107. С. 63]. Структуры ангемитоники малого объема рассматривают также А. Руднева [73. С. 112], Ф. Рубцов [70. С. 19]; А. Банин [6. С. 103], В. Щуров [115. С. 112–116]; Т. Старостина [87. С. 94]. Рубцов, как и другие отечественные этномузыкологи, считает ангемитонные интонационные инварианты (трихорды, тетрахорды) более ранней формой ладовой организации русских песен: «Неизменное участие попевок первичных ладообразований в дальнейшем интонационном развитии, можно даже сказать, обязательное их присутствие в мелодике всех крестьянских песен, позволяет усматривать в них смысловые образы, которые в силу своей значимости не утрачиваются, а лишь развиваются и видоизменяются, сохраняя за собой как бы значение "корней" музыкальной речи, в грамматическом смысле этого слова» [70. С. 13]. Во всех названных работах речь идет об *ангемитонике на трихордной основе*.

Особый вид *ангемитонного интонирования с наличием целотоновых ходов* в объеме целотонового тетрахорда 2.2.2, встречающийся в русских народных песнях, описан В. Щуровым: «Напевы с целотоновым мелодическим контуром могли существовать еще во время славянской общности» [115. С. 118]. Он определяет структуру таких ладов в объеме большой сексты и интервального состава – малая терция плюс три больших секунды. И далее: «Лады с увеличенной квартой составляют индивидуально-характерную особенность музыкального фольклора Южной России. В отличие от тритоновых последований, встречающихся в песнях Севера, когда целотон трактуется как интонационная краска

и реализуется обычно в поступенном нисходящем движении, *южнорусский тритон* (курсив мой. – Л. Б.) служит основой лада, его опорой» [Там же. С. 126].

Исследователи русского фольклора указывают на то, что для песен с ангемитонно-ладовой основой весьма характерна *высотная смена устоев*. Как пишет Ф. Рубцов: «Практика показывает, что ангемитонные напевы могли завершиться любой ступенью звукоряда, кроме самой верхней» [70. С. 36]. Сходное положение высказывает Т. Старостина: «Характерная особенность любой пентатоники – *малая степень централизации* (выделено автором). Устой, за редким исключением, располагается в среднем отделе амбитуса» [87. С. 97].

В количественном отношении в русском песенном фольклоре преобладают не столько образцы «чистой» ангемитоники¹, сколько напевы с *органичным взаимоотношением бесполутонового и полутонового типа* сопряжений ладовых ступеней, на что указывают все этномузыкологи. Так, анализируя песню «Эко сердце» из сборника М. А. Балакирева, А. Руднева «освобождает» (определение автора) мелодию от внутрислоговых распевов с полутонами. При этом получают, по ее словам, «внутренние трихорды» [75. С. 15]. Ту же мысль исследовательница высказывает в других работах, считая, что в основе диатонических песен могут быть более ранние ангемитонные лады. Связи ангемитонного интонирования и диатоники проявляются и более определенно. А. Бершадская называет в своем исследовании песни с наличием в запеве ангемитоники и в припеве – полутоновых интонаций [9. С. 97–98]. Л. Христиансен пишет: «Бытовые народные песни в ангемитонике имеют многоголосный склад, и подголоски часто нарушают бесполутоновость, которая сохраняется лишь в основном напеве» [107. С. 76]. Следует отметить и тот факт, что в ряде трудов пентатоника трактуется как неполная диатоника. В частности, в предисловии к I тому части 1-й собрания А. Листопадова «Песни донских казаков» редактор С. Кондратьев, характеризуя «ладовое разнообразие» (по его словам) донских песен, пишет: «...встречаются неполные диатонические лады – гексатонные и пентатонные» [128. С. 7].

Исследователи русского фольклора отмечают и такое особое явление, как наличие бесполутонового интонирования в тех случаях, когда ряд взаимодейст-

¹ Определение «чистая пентатоника» есть в исследовании А. Рудневой: «Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора» [73. С. 119]. Автор отделяет такой тип ладообразования от пентатоники с элементами диатонизации (с наличием одного-двух проходящих или вспомогательных звуков с полутонами, не имеющими ладообразующей функции).

вующих ступеней теоретически образует диатонический звукоряд в линейно-поступенном виде. Ф. Рубцов пишет: «Этот путь (диатонизации. – Л. Б.) лежит через интересные "промежуточные" ладообразования, уже диатонические по звукоряду, но, до определенной стадии развития все еще ангемитонные по своему ладовому существу» [70. С. 13]. А. Руднева также указывает на наличие песен «...с диатоническим рабочим звукорядом, но с ангемитонной ладовой основой» [73. С. 105].

Выявляя структурные закономерности ангемитонных ладовых образований, отечественные фольклористы, как правило, фиксируют *бытование ангемитоники в определенных жанрах*. По словам Ф. Рубцова: «Ангемитонные напевы характерны для более архаичного слоя календарно-земледельческих песен. Встречаются они и в некоторых песнях, связанных с семейно-бытовой образностью» [70. С. 24–25]. В I главе «Ангемитонные лады» названной монографии Л. Христиансена приведены образцы ангемитонной мелодики с указанием жанра и региона бытования: песня донских казаков, свадебная песня из Калужской области, свадебная песня из города Златоуста (Южный Урал), календарная песня из Орловской области, свадебная песня из Воронежской области, игровая из Челябинской области [107. С. 63 и далее]. Области распространения пентатоники обозначены и в исследовании А. Рудневой: «Пентатоника как ладовый пласт обнаружена во множестве песен донских казаков, реже в других районах страны, преимущественно там, где до сих пор распространена трех- и четырехступенная ангемитоника – в Кировской, Брянской, Смоленской, Пензенской, Рязанской областях» [73. С. 118–119]. В сноске на с. 119 читаем: «Часто пентатоника встречается в районах, население которых находится в прямых контактах с представителями группы угрофиннского населения (мордвой, мари и т. д.)».

О взаимовлияниях русского фольклора Поволжья–Приуралья с фольклором других этносов региона пишут собиратели и исследователи русских песен, работавшие в этом регионе. В книге «Песенные традиции Поволжья» Т. Ананичева и Л. Суханова отмечают: «При сравнении ладомелодических особенностей русских песен Среднего Поволжья с песнями тюрко-татарских и финно-угорских народов обнаруживается определенное сходство. Так, в большинстве русских песен ладово-мелодические комплексы включают ангемитонные мелодические образования в разных частях напева» [1. С. 83]. Изучая русские песни Ульяновской области, М. Енговатова отмечает: «Живя в окружении других народов, в тесном соседстве с ними, они (русские переселенцы. – Л. Б.) особенно бережно относились к своим песням и обрядам, утверждая на новом месте собственные культурные традиции. В то же время неизбежным было и взаимодействие раз-

личных культурных традиций, что привело, в частности, к образованию здесь своеобразной песенной культуры» [125. С. 3]. П. Малый, собиравший русские песни Оренбургской области, указывает на то, что рядом с русскими здесь живут башкиры, татары, калмыки, чувашаи и другие народы: «Поэтому в русских песнях Оренбуржья различные собиратели и исследователи находят следы различных языковых и музыкальных взаимовлияний» [132. С. 9].

В целом следует отметить большой и вполне оправданный интерес отечественных этномузыкологов к феномену устойчивого типа бесполутонового интонирования, существующего в русском песенном фольклоре. Вместе с тем, наряду с наличием ангемитоники в русском песенном фольклоре фиксируются и факты ее значительного уменьшения (в количественном отношении) в определенных традициях. Это свидетельствует о том, что с течением времени под влиянием множества разных факторов традиции либо в достаточной степени консервируются, либо меняются и преобразуются. Весьма интересный эксперимент провела С. Пушкина, выпустившая сборник песен «По следам Н. Е. Пальчикова» [144]. В 60-е годы XX века она записала образцы песенного творчества в той местности, где 100 лет назад зафиксировал образцы народных песен Н. Пальчиков (село Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии, ныне Республики Татарстан). Как пишет С. Пушкина: «Сравнение новых записей с записями Н. Е. Пальчикова показывает определенную эволюцию в песенном фольклоре села. Более всего она затронула особенности ладового строения местных песен» [144. С. 5]. Если среди песен, записанных Пальчиковым в XIX веке, есть определенное количество образцов с мелодией на ангемитонной основе, то среди песен XX века едва ли не одна песня с ангемитонной мелодикой – «Яблоня, да яблоня, зелена кудрявая».

В дальнейшем рассмотрении русских народных мелодий избран метод *ладоинтонационного анализа*. Анализируемые мелодии расположены и сгруппированы не по регионам (либо песенным сборникам), а в соответствии с авторской теорией ангемитоники – *от малообъемных (малоступенных ладовых образований) до ангемитоники расширенного ступенного состава*¹.

¹ Следует также уточнить, что в данной главе в качестве объектов анализа избраны образцы песенной мелодики, отсутствующие в исследованиях по русскому музыкальному фольклору. В примерах выставлены знаки у ключа, соответствующие ладовой организации мелодии – *ладовые знаки*, в отличие от большинства сборников, где, как правило, у ключа в примерах стоят тональные знаки.

МАЛОСТУПЕННАЯ АНГЕМИТОНИКА. Отечественные этномузыкологи единодушно отмечают широкое распространение ангемитонных ладовых образований малого объема в западно-русской традиции – в областях, граничащих с Белоруссией. Примером подобного рода является песня «Ходил козел по меже» из репертуара А. А. Степановой, уроженки Витебской губернии (ныне Смоленской области). Названная мелодия (*№ 155/47*)¹, как сказано в комментариях к сборнику, это «обжинская» песня; ее поют, когда «бороду справляют»² [155. С. 47]. В большетерцовом амбитусе напева (трихорде 2.2) происходит характерная смена устоев c^1-d^1 . Интересна такая деталь, как начальный квинтовый форшлаг $a-e^1$, обрисовывающий контуры тетрахорда 3.2.2:

1

$\text{♩} = 128$

Хо - дил ко - зёл по ме - же, хо - дил ко - зёл по ме - же,
ди - во - вал - ся бо - ро - де.

Многочисленные образцы обрядовых песен весеннего цикла, основанных на *квартвом трихорде 3.2*, имеются в сборнике Ф. Рубцова [152]. Это песни, записанные в 1930–1940-х годах в Руднянском районе Смоленской области, например, «По лугу водица разливается» (*№ 152/9*), «Кругом, кругом солнце взошло» (*№ 152/10*), «А на горе церковка» (*№ 152/12*) и другие. Для песен названного жанра такая ладовая основа типична. В разделе «Песни лирические» из того же сборника преобладают мелодии на основе тетрахордов в квинте –

¹ Верхняя цифра обозначает номер сборника песен, нижняя – номер песни в сборнике.

² «Борода» – последний сноп на обжатой ниве, по-особому украшенный.

2.2.3 или 3.2.2, например, «жнивная песня»¹ «Ах ты, солнце, солнце красное» (№ 152/33):

2

Ах ты, солн - це, солн - це крас - но - е, ах ты, солн - це, солн - це крас - но - е,
 че - го ра - но за лес ка - тишь - ся, че - го ра - но за лес ка - тишь - ся.

ПЕНТАТОНИКА. Наряду с напевами малого амбитуса в западных областях весьма распространены мелодии с *пентатонно-ладовой основой*. Песня «Видит мое вочко» (№ 152/36, Смоленская область) отнесена Ф. Рубцовым к типу жнивных:

3

Ви - дит мо - ё воч - ко, что край не - да - леч - ко,
 ви - дит, ви - дит — ко - нец прий - дёт.

Интересные образцы русского песенного фольклора на основе ангемитонных ладов имеются в сборнике А. Лядова «Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано» [131]. (В этом издании помещены материалы Песенной комиссии Русского географического общества, собранные в конце XIX века И. Некрасовым, Ф. Истоминым, Ф. Покровским.) Как пишет в предисловии к этому сборнику Н. Владыкина-Бачинская: «...напевы эти в своем большинстве были собраны в бассейне реки Оки: это были напевы, наиболее типичные для среднерусских областей, наиболее отшлифованные

¹ Определения (уточнения) жанров песен даны в толковании авторов сборников.

в процессе многовековой исторической жизни культурнейшей части русского государства – Московской Руси» [131. С. 6]. Интонационный процесс в шуточной песне «Уж и я ли, молода, тонкопрядица была» (№ 131/65, записана в Рязанской губернии) построен на сцеплении ангемитонных ячеек, образующих в совокупности пентатонный лад 3.2.2.3 с устоем fis^1 :

4

Allegro

Уж и я ли, мо - ло - да, тон - ко - пря - ди - ца бы - ла,
по три нит - ки в день во - ди - ла, во не - де - лю руш - ни - чок.

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Подобного рода примеры не единичны в названном сборнике, в их числе «Шел Ванюша из гостей» (№ 131/139, шуточная, записана в Касимовском уезде Рязанской области), «Наша свашенька хорошая» (№ 131/123, свадебная, записана в Сердобском уезде Саратовской губернии), «В славном граде» (№ 131/31, духовная песня, записана в Рязанской губернии).

Свадебная песня «Коса ль моя, косутка» (№ 127/56, Севский район Брянской области) отличается от других мелодий на пентатонной основе местоположением устоя на верхней ступени звукоряда 3.2.2.3 – c^2 :

5

$\text{♩} = 84$

Ко - са ль мо - я, ко - сут - ка, ру - са - я, ру - са - я,
не в час те - бя, ко - сут - ка, спле - та - ли, спле - та - ли.

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 84. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Мелодия верхнего голоса песни «Ай, во городе, что не стук стучит (Илья Муромец выезжает в поле)» (№ 128/1) из I тома 1-й части собрания А. Листопадова «Песни донских казаков» характеризуется попеременной сменой устоев e^2 и d^2 на основе единого ступенного состава:

6
Медленно

То не стук сту - чит, ай, что не
стук - то сту - чит, что не гром - то гре - мит И-лья
Му - ро - вец.

Эта песня, как и другие в указанном томе, интересна тем, что жанр былины представлен в многоголосной фактуре. Донская традиция изобилует песнями на основе ладов пентатоники. При этом нередко все четырехголосие выстраивается строго на основе избранного лада пентатоники, чаще всего 3.2.2.3. Таковы песни «Ой да, ну, летал бы, летал сизой орел (За Ивана Гардиновича едут свататься)» – № 128/30, «Как и пьет-то вот, пьет Садко (Садко выходит на кораблях во синё море)» – № 128/37, «Ай, не рябая ты, моя кукушечка (Голодная царская служба)» – № 128/78, «Ой, да по край было морюшка Верейского (Казачи-малолетки мерзнут на службе)» – № 128/79 и многие другие.

Пентатонная мелодия свадебной песни «Через матушку Волгу-реку» (№ 149/36, Слободской район Кировской области) характеризуется более традиционной организацией параллельно расположенных устоев:

7

♩ = 148




Че-рез ма - туш-ку Во-л-гу – ре-ку, да, мо-щё - ны мос-ты ка - ли-но-вы - е

Анализируя песни, записанные в Кировской области, А. Руднева замечает: «Интонационно-поэтическая образность некоторых из них вызывает ассоциации с ранними произведениями П. И. Чайковского» [149. С. 31–32].

В сборнике И. Травиной «Русские народные песни родины Чайковского» [162] ангемитонная ладоинтонационность существует в ряде песен разных жанров. Шуточная песня «До свиданья, конь вороной» (№ 162/54, Воткинский район Удмуртии) отличается сугубо пентатонным двухголосием с неизбежным в этом случае параллелизмом чистых кварт и квинт:

8

♩ = 96



До сви - дань - я, конь во - ро - ной, на те - бе не ез - жи - вать.

До сви - дань - я, се - ро - гла - зый, ря - дыш - ком не си - жи - вать,

до сви - дань - я, се - ро - гла - зый, ря - дыш - ком не си - жи - вать.

Иного склада пентатонное многоголосие (двух- и трехголосие) зафиксировано в песне «Отчего же этот камень зарождается» (№ 154/9). Песня записана в 1910 г. выдающимся деятелем русской музыкальной культуры М. Пятницким в Бобровском уезде Воронежской губернии от знаменитой песенницы А. Колобаевой и ее дочерей. В фактуре

песни при наличии многочисленных унисонов очевидно стремление исполнительниц провести мелодическую линию каждого голоса:

9

$\text{♩} = 72$

Ох и, от - че - го (о) (о) же
э - тот вот ка - мень, эх да,
ка - мень за - рож - да -
- ет - ся, за - рож - да - ет - ся?

Как уже было отмечено, большое количество мелодий с ангеми-тонной интонационностью зафиксировано в Кировской области, о чем свидетельствует собрание песен, записанных А. Рудневой [149], а также сборник И. Мохирева, В. Харькова, С. Браз «Народные песни Кировской области» [133]. Особенно много их в Уржумском районе, где наряду с русскими проживают мари, татары, удмурты. Ладовая динамика свадебной песни «Не черная смородинка» (№ 133/77)¹ образуется в смещении устоев в структуре трихорда $e^1 - (d)^1 - g^1$:

¹ В этом же сборнике данная мелодия помещена и с другими словами – тоже свадебная песня «По лугам по зеленым» (№ 133/90).

10

Мерно ♩ = 126

Не чёр - на - я смо - ро - дин - ка, да
зе - лё - на - я за - ло - ма - на.

Мелодии на пентатонно-ладовой основе в небольшом количестве имеются в сборнике А. Нестерова «Народные песни Горьковской области» [137]. В лирической песне «Кинареечка–утеха» (№ 137/26) общий интонационный процесс развивается в условиях пентатонного модуса 2.3.2.2 $e^1 - fis^1 - a^1 - h^1 - cis^2$, весьма характерного для певческих традиций тюрков и финно-угров Поволжья–Приуралья:

11

Медленно

Ки-на - ре - еч-ка у - те - ха, да у - те - шай го - ре мо -
- ё. У - те - шай го-ре мо - ё. Мо-ё го - ре всем из -
- вест - но - мил у - е - хал от ме - ня.

Подобная ладовая организация есть и в мелодиях сборника С. Пушкиной «Русские народные песни, напетые М. Малкиной» [156]. Пушкина отмечает интонационное родство некоторых песен Малкиной, уроженки Татарстана, с татарскими мелодиями: «В песне «Как у дубика шатристого» в последнем такте первой строфы – типичная татарская интонация» [156. С. 7]. Речь идет о плавном нисходящем движении по близлежащим ступеням, весьма характерном для татарского мелоса:

12

Медленно ♩ = 54

Как у ду - би - ка шат - ри - сто - го, да
как у ду - би - ка зе - лё - но - го.

Особый вид *ангемитоники на пятиступенной основе* наблюдается в песнях, обладающих квинтовым диапазоном. Такова лирическая песня «Зеленый дубочек» из сборника песен Смоленской области, составленного Ф. Рубцовым (№ 152/103):

13

Зе - лё - ный ду - бо - чек на ель на - хи - лил - ся,
на ель на - хи - лил - ся. Мо - ло - дой маль - чиш - ка
без до - ли ро - дил - ся, без до - ли ро - дил - ся.

Большетерцовая ступень fis^1 и квартовая g^1 ни разу не следуют друг за другом, образуя *полутон на расстоянии*, свойственный мелодике подобного ладоинтонационного строения. В связи с этим звуковой ряд не следует выстраивать с реальным диатоническим полутоном. В данном случае представляется более уместным выписывать ступени в ломаном виде и оперировать понятием *звуковой состав* (а не звуковой ряд), более верно отражающим сущность интонационного процесса. Например, звуковой состав мелодии «Зеленый дубо-

чек» может быть представлен как совокупность ангемитонных трихордов:

XV

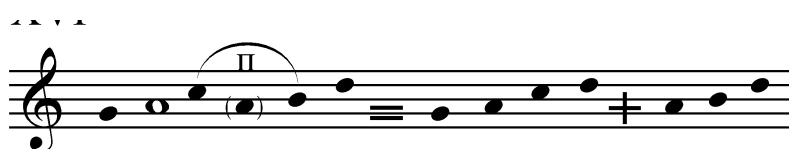


Курская мелодия «Летели голуби» (№ 148/24) относится к тому же типу ангемитонного интонирования в квинтовом амбитусе. Полутон на расстоянии образуется в данном случае между малотерцовой ступенью c^2 и большесекундовой h^1 :

14



XVI



Еще один вариант ангемитоники, не выходящий за пределы квинтового диапазона, обнаруживается в лирической песне, певшейся на Масленицу, «Подуй, подуй, мать погодушка» (записана в Старомайском районе Ульяновской области, № 125/9). Малосекундовая ступень g^1 , введенная тритоновым ходом, создает фригийский колорит в ладу минорногоклонения с устоем fis^1 . Во втором куплете та же ступень g^1 в поступенном движении звучит более мягко:

По - дуй, по - дуй ма - (а)ть по - го - душ - ка хо - ло - день - ка - я,
Эх, хо - лод - нень - ка - я...

Ра - з(о) - дуй, а раз - вей, а мать по - го - душ - ка,
ка - ли - ну по са - ду.

Явление бесполутонового интонирования на пятиступенной основе в рамках квинты обозначается как *квинтовая пентатоника* по аналогии с *секстовой пентатоникой* (в амбитусе большой сексты) и *септовой пентатоникой* (в амбитусе малой септимы). Отличительным свойством квинтовой пентатоники является, как было указано, полутоном на расстоянии. Тем же признаком (полутоном на расстоянии) обладают и *ангемитонные мелодии с большим, чем пять, количеством ступеней*.

АНГЕМИТОННАЯ ГЕКСАТОНИКА. Шестиступенные ангемитонные ладообразования – *ангемитонная гексатоника*, как и ангемитонная пентатоника – имеют разное строение с наличием достаточно определенно выраженного наклонения – мажорного или минорного. Можно было бы предположить, что бесполутоновые мелодии на гексатонно-ладовой основе – более позднего происхождения, чем трех–пятиступенные обрядовые песни, связанные с календарным циклом. Однако песни с названной ладовой организацией имеются в сборнике Н. А. Римского-Корсакова «100 русских народных песен для голоса и фортепиано», например свадебная песня «Щучка-рыбка, не мечися» (№ 145/77), певшаяся в Новгородской губернии. В мелодии песни неоднократно повторяется фраза с наличием полутона на расстоянии, образуемого квартовой ступенью a^1 и большетерцовой gis^1 :

16

Allegro

Щуч - ка рыб - ка, не ме - чи - ся, жи - ва в ру - ки не да - вай - ся,
А - лек - санд - ра, до - га - дай - ся, И - ва - нов - на, до - га - дай - ся.

Иного строения гексатоника в другой свадебной песне «Уж я по двору хожу» (№ 145/84, Кузнецкий уезд Саратовской губернии). Устой a^1 объединяет интонационный процесс с наличием нижнетерцовой (секстовой) f^1 и квинтовой e^2 ступеней, то есть с полутоном на расстоянии, но на разном высотном уровне:

17

Moderato

Уж я по дво - ру хо - жу, хо - жу, мел - ки ще - поч - ки бе - ру, бе - ру,
бань - ку мы - лен - ку топ - лю, топ - лю. Ис - то - пи - ся бань - ка мы - лен - ка.

Мелодия величальной песни Смоленской губернии «Если в тебе, Александрюшка» (№ 145/99) развивается из начального трихорда в кварте $a^1 - c^2 - d^2$ с постепенным добавлением ступеней и образованием полутона на расстоянии между e^1 и f :

18

Allegretto

Ес - ли в те - бе, ес - ли в те - бе, А - лек - сан - друш - ка,
ес - ли в те - бе, ес - ли в те - бе, А - лек - сан - друш - ка.

Шестиступенные бесполутоновые мелодии есть и в сборнике М. Балакирева [121]. В песне «Винный наш колодец» с четко выраженным начальным мажорным наклоном полутон на расстоянии образуется между большетерцовой ступенью ais^1 и квартовой опевающей h^1 (при начальном устое fis^1). Интонации «опевания» весьма характерны для русских народных песен на диатонической ладовой основе. Данной же песне присущ сугубо бесполутоновый тип интонирования. Как и в примере 18, обе названные ступени входят в состав единой мелостроки:

19

Умеренно

Вин - ный наш ко - ло - дець, вин - ный наш глу - бо - кий,
а что в те - бе во - ды нет, а что в те - бе во - ды нет?

Мелодии в ангемитонной гексатонике есть в сборниках А. Рудневой. В сборнике «Народные песни Московской области» [135] мелодия песни «Да веселая, да беседушка»¹ – минорного наклона с централизованным положением устоя d^1 и наличием полутона на расстоянии между ступенями малотерцовой f^1 и больше-секундовой e^1 :

20

Подвижно

1. Да ве - сё - ла - я, да бе - сё - душ - ка,
да он пьёт, не пьёт, да го - луб - чик мой
где ба - тюш - ка пьёт, 2. Где ба - тюш - ка пьёт,
за мной, мла - дой шлёт.

¹ В другом сборнике А. Рудневой «Курские танки и карагоды» [147] эта же песня помещена как № 120 с указанием ее записи в Ростовской области (без дополнительных сведений).

Интонационный процесс в песне «Ступлю я, поеду» (№ 149/18, раздел «Песни Кировской области, напетые А. А. Кениной» сборника А. Рудневой) строится с «захватом» нижнесекундовой ступени des^1 , шестой по счету:

21

$\text{♩} = 90$

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Темп $\text{♩} = 90$. Ключевая подпись: два бемоля (B-flat, E-flat). Метр: 4/4. Текст песни: Ступлю да я, по е ду то р ги да, то р го ва ти да, ох, гой, гой, гой, да, о (о)х ти мне.

Интерес представляет трактовка шестиступенной бесполутоновой ладовой организации, предложенная А. Рудневой, по отношению к песне «Что не зайныка» (№ 149/76):

22

$\text{♩} = 40$

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Темп $\text{♩} = 40$. Ключевая подпись: два бемоля (B-flat, E-flat). Метр: 2+3+3/4. Текст песни: Что не за инь ка тро пы тро пил, что не се рень кий сле ды сле дил да...

Руднева рассматривает ладовое строение этой песни как согласия обиходного лада с перенесением верхнего согласия $es - f - g$ на октаву вниз:

XVII

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий ладовое строение. Показаны две октавы нотной записи с линиями, соединяющими ноты, что указывает на движение мелодии и интонационные процессы.

В центре, по мнению исследовательницы, «...находится главный лад – трихорд $g - b - c$ » [149. С. 153]. Возможно и другое объяснение ладоинтонационного процесса: «главный» трихорд $g^1 - b^1 - c^2$ дополняется ступенью d^2 до тетрахорда $g^1 - b^1 - c^2 - d^2$.

«Старая святочная колядка» – так определен жанр напева «Благо-
 слови-ко нас бог», помещенного в сборнике русских народных песен
 Поволжья (№ 151/98). В процессе развертывания напева выявляются
 несколько звеньев ладообразования: начало – в амбите чистой
 квинты с бесполутоновым соотношением пяти ступеней (квинтовая
 пентатоника); второе звено – с присоединением секстовой ступени
 a^1 – *ангемитонная гексатоника*; далее – трихорд 2.2 с расширением
 до пентатоники мажорного наклонения 2.2.3.2; окончание – вновь
 трихорд 2.2. В целом здесь явно слышится ладовая переменность
 с общим устоем c^1 , при том что одно из звеньев – это *ангемитонная
 гексатоника* с наличием большетерцовой e^1 и квартовой f^1 ступеней:

23

$\text{♩} = 80$

Бла-сло - ви - ко нас, Бог, ут - ра Но - вый год, да та - у - сень, да
 та - у - сень. Ле - та - ла па - ва по про - у - лоч - кам да по - за -
 - у - лоч - кам, да та - у - сень, да та - у - сень. Ро -
 - ня - ла перь - я, кри - ча - ла брать - ев, да та - у - сень, да та - у - сень.

Запев и верхний голос песни «Ай бабочка, она бабеночка
 (Постылый муж)» (№ 130/141) из III тома собрания А. Листопадова
 «Песни донских казаков» – *ангемитонная гексатоника* с пента-
 тонной основой 2.3.2.2 $g - a - c - d - e$ и эпизодической терцовой
 ступенью h^1 :

Медленно

(Занев) (все)

Ай, ба - боч-ка, о-на, ба - бё - но - чка мо - ло-день - ки - я,
мо - ло - день-ки-я ба - бё - но - чка, ай, хо-ро-шень - ки - я!

АНГЕМИТОННАЯ ГЕПТАТОНИКА. В русском песенном фольклоре можно обнаружить и весьма редкие образцы бесполутоновой мелодики на семиступенной ладовой основе – *ангемитонной гептатонике*. Пример – песня «Ох, да, с-по морю-то, морю» (№¹⁶¹/₁₂), записанная в Удмуртии от талантливой исполнительницы Н. Власовой. Вторая полустрофа медленно распеваемой мелодии представляет собой вариант первой с незначительными интонационными нюансами (при сохранении общего устоя es^1). В совокупности субладов 2.3.2.2, 2.3.2, 2.3.2.3, 3.2.2 звуковой состав составляет семь равнозначных ступеней ангемитонного лада с дорийским наклоном. В гептатонной мелодике уже два полутона на расстоянии $c^2 - des^2$ и $f^1 - ges^1$:

25

$\text{♩} = 66$

Ох, да с по - мо - рю - то, мо - рю дак
мо - рю ведь си - не - му.
Ох, дак, мо - рю, мо... си - не - му да,
ле с по ко - лы - мско - му.

Не менее интересна ладовая основа плясовой песни «Как по речке, по канавке», записанной в Невьянском районе Свердловской области (№ 123/42):

26

$\text{♩} = 82$

Как по рещ - ке, по ка - нав - ке,
как по рещ - ке, по ка - нав - ке,
как по рещ - ке, по ка - нав - ке рос - ла тра - ва,
как по рещ - ке, по ка - нав - ке рос - ла тра - ва.

В данной мелодии столь же очевидна переменность субладов, а также устоев – $c^1 - f$: первая мелострока – это пентатоника 3.2.2.3 $c - es - f - g - b$, вторая мелострока – пентатоника с целотоновым тетракордом 3.2.2.2 $c - es - f - g - a$; в третьей и четвертой мелостроках – весьма характерный для русских песен тетракорд 5.2.2 $f - b - c - d$. В песне привлекателен сам факт интонационно-слухового охвата семи ступеней. Следует уточнить также, что обе песни были записаны в 1990-е годы в старообрядческих селах Приуралья и Урала, что, возможно, свидетельствует о наличии общих тенденций в старообрядческом фольклоре этого региона.

В целом образцы русских народных песен с бесполутоновым типом соотношения ступеней и их расширенным (шести- и даже семи-ступенным) составом дают основание усомниться в утверждении Л. Христиансена о том, что «...в пятиступенных звукорядах (пентатонике) получает завершение система ангемитонного ладового мышле-

ния, замыкаемая октавным диапазоном» [107. С. 76]. Ангемитонный тип интонирования может охватывать не только три–пять ступеней, но и большее их количество.

СООТНОШЕНИЕ АНГЕМИТОНИКИ И ДИАТОНИКИ. Ранее были рассмотрены образцы русского народного песенного творчества с глубоко бесполутоновым сопряжением ступеней в различных ладообразованиях ангемитоники. Но ангемитоника не занимает в русском фольклоре главенствующего положения – такого, как, например, в фольклоре тюрков и финно-угров Поволжья и Приуралья. В русских песнях закономерны и естественны связи и взаимодействия *ангемитоники с диатоникой*, что проявляется в разных видах их сосуществования. Как известно, русские народные песни разных жанров исполняются как одnogолосно, так и многоголосно. В двухголосном (и более) исполнении ангемитонные напевы чаще всего дополняются диатоническими подголосками. Наглядным образцом «вертикального» сопряжения ангемитоники и диатоники является казачья бытовая песня «Скучно жить в деревне» из сборника П. Малого «Русские народные песни Оренбургской области» (№ 132/19). Двухголосие представляет собой терцовую втору, характерную для удачных казачьих песен (с не менее характерным заключительным кадансом – скачком к октавному унисону). При терцовом параллелизме голосов (верхний голос – пентатоника 3.2.2.3 $d-f-g-a-c$) в нижнем голосе неизбежно появляются диатонические проходящие ступени:

27

Умеренно ♩ = 88

Скуч - но жить в де - рев - не, по - е - ду в Мо - скву,
в Мо - скве ве - се - ле - е, за - бу - ду тос - ку.

Наряду с одноголосными мелодиями на ангемитонно-ладовой основе в сборнике А. Нестерова «Народные песни Горьковской области» [137] есть и записи двухголосных песен с соотношением ангемитоники-диатоники, соответственно, в верхнем-нижнем голосах. Такова хороводная песня «Из-за лесуку» (№ 137/53, записана в Лысковском районе). В верхнем голосе «распеваётся» ангемитонная гексатоника с включением скачков на квинту, сексту, кварту. В нижнем мелодизированном голосе с наличием терцового параллелизма неоднократно присутствует полутоновая интонация:

28

Умеренно

Из-за ле - си - ку да ле - су тём - но - го, и
ой, ли, ой, лю - ли, да ле - су тём - но - го.

Двухголосие в песне «Ходит девка около Дуная» (сборник А. Рудневой «Народные песни Курской области», № 146/27) строится на соотношении ангемитонной гексатоники верхнего голоса с диатоническим пентахордом нижнего. Жанр песни определен как бурлацкая, певшаяся зимой и летом на беседах¹:

29

♩ = 66

Хо - дит де - в' - ка о - ко - ло Ду - на - ю
про - сит дев - ка се - бе пе - ре - во - зу.

¹ Бурлаками в Курской области называли мужчин, уходивших на отхожие промыслы.

Закономерным явлением в крестьянском музыкальном фольклоре разных областей европейской части России является сочетание – как последование – в мелодике песен разных жанров ангемитонных и диатонических ладовых ячеек (прежде всего, в виде полутоновых проходящих и вспомогательных). В качестве образцов будут приведены мелодии с *преобладанием ангемитонных оборотов*.

А. Руднева отмечает, что появление полутона в ангемитонной мелодике зачастую приводит к новому устою [146. С. 52]. Примером может служить свадебная песня из Кировской области «Расшталася грушица» (№¹⁴⁹/35). Мелодия развивается, в основном, в условиях пентатонного звукоряда 2.3.2.2 с паритетом устоев $d^1 - g^1$ и четким «поворотом» окончания через полутоновый ход к заключительному h :

30

$\text{♩} = 108$

Рас-ша - та - ла - ся г - ру - ши - ца, да рас-ша-та-ла-ся зе - лё - на - я.

Сходного типа песня «Звонили звоны в Новгороде» из сборника Н. А. Римского-Корсакова (№¹⁴⁵/71)¹. Мелодия песни стала широко известной благодаря М. П. Мусоргскому: в опере «Борис Годунов» это песня Варлаама «Как едет ён». Мусоргский несколько изменил напев, сократил его, убрав нисходящий гексахорд с полутоновой интонацией. В подлинном варианте мелодия песни звучит так:

31

Andantino quasi Allegretto

Зво - ни - ли зво - ны в Нов - го - ро - де, звон - чей то - го во
ка - мен - ной Моск - ве, во ка - мен - ной Мос - кве.

¹ Композитору эту обрядовую песню Орловской губернии напела его мать С. В. Римская-Корсакова, слышавшая крестьянские песни в 1810–1820-х годах.

Свадебная песня «Отворяй рано ворота» (№ 138/23, Кадомский район Рязанской области) представляет собой образец пентатонного многоголосия с введением полутонового хода $fis^1 - g^1$ в верхнем голосе. Несмотря на то что эта интонация единична в мелодии, она весьма заметна благодаря обновлению общей ладовой ситуации:

32

$\text{♩} = 60$

О - тво - ряй ра - но во - ро - ты, э - ох,

о - тво - ряй ра - но во - ро - ты э - ох,
ох, от - во - ряй ра - но во - ро - ты, э - ох,

от - во - ряй ра - но во - ро - ты, ох,

все во - ро - ты, все во... эх все во - ро - ты!
все во - ро - ты, все во - ро - ты, все во - ро - ты!
все во - ро - ты, все во - ро - ты, все во - ро - ты!

Следует обратить внимание на определенное сходство этой песни с мордовским трехголосием бурдонного типа. Ладоступеневое единство всех голосов (за исключением указанной ячейки) способствует созданию по вертикали (наряду с терцовыми) квинтовых, квартквинтовых, квартсептовых и других нетерцовых созвучий, параллельных гармонических секунд. Все это весьма характерно для мордов-

ского многоголосия. К тем же общим признакам относится регистровое распределение голосов: ведущий голос охватывает октавный диапазон мелодии, у других голосов – «свой» амбитус общего диапазона (так, у нижнего голоса это квартовый трихорд 2.3 $a - h - d^1$). Сопоставление русской песни с мордовским многоголосием не является чем-то случайным. Рязанская область – это одно из коренных мест древнего расселения финно-угорских племен. В связи с этим не вызывают удивления и «остаточные» явления ладообразований в местных певческих традициях.

Соотношение ангемитоники и диатоники иного типа – в свадебной песне «По сеням, да по сенюшкам» (сборник песен Тульской области, № 160/7). Первый куплет песни – устойчиво выдерживаемая пентатоника, второй куплет – столь же четко выраженная семиступенная диатоника:

33

Подвижно

1. По се-ням, да по се-нюш-кам, по но-вым се-ням ре - шёт-ча-тым,
лё - ли, лё-ли, лё-ли, лё - шень - ки, по но-вым се-ням ре - шёт-ча-тым.

2. Тут хо-ди-ла да по - ха - жи-ва-ла мо - ло-да - я бо - я - ры - ня,
лё - ли, лё-ли, лё-ли, лё-шень - ки, Аг - ра-фе-на свет Ми - хай-лов-на.

В песне казаков-некрасовцев¹ «Любила молодчика» [150. С. 16], так называемой женской, по классификации самих информаторов,

¹ Казаки-некрасовцы, живущие ныне в Краснодарском крае, сохранили, по свидетельству собирателя их песен Т. Сотникова, «...старинные русские крестьянские песни... Музыка некрасовцев ближе к русским песням средней России» [150. С. 4].

четко слышится ее ладоинтонационный остов – пентатоника 2.3.2.2
 $f^1 - g^1 - b^1 - c^2 - d^2$:

34

Медленно

Лю-би-ла мо-лод-чи-ка, ой, мо-ло-динь-кы-ва,
 эх, ста-ла рас-ста-вать-ся с друж-ком, эй, не мил дев-ке бе-лый свет.

Ладовый строй так называемой старожильческой свадебной песни «Э, наехали бояра» из сборника «Песни Нижней Тунгуски» (№ 165/20) можно определить как дорийский, формирующийся из ангемитонных оборотов в начале мелострок и диатонических каденций. Необычно звучит начальный ход в амбитусе тритона («Э, наехали»). Это еще одно подтверждение бытования ладообразований с целотоновым компонентом в разных регионах России:

35

♩ = 120

Э, на е-ха-ли бо-я-ра, да,
 э-хе-хе-хе, да.

Представив различные образцы ангемитоники в русском певческом фольклоре, приведем важное по своей сущности положение, высказанное Т. Старостиной: «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*¹ (курсив мой. – Л. Б.) отличается своим звуковым обликом от пентато-

¹ Т. Старостина повторяет здесь определение К. Квитки.

ники соседних тюркских народов (татар и башкир): тюркская, как правило, имеет большой амбитус и реализуется в формах протяженных орнаментированных 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» [87. С. 96–97]. Нельзя не согласиться с мнением Т. А. Старостиной: русские народные песни с ангемитонной ладовой основой обладают в разных регионах бóльшими признаками родства, чем отличиями.

Необходимо подчеркнуть, что образцы русских народных песен с ангемитонной ладовой основой были записаны как в XIX, так и в XX веке. Поэтому важно осознавать тот факт, что ангемитоника не была в русском фольклоре лишь одним из исторических пластов, «древним» и ушедшим. Ангемитоника сохранилась в слуховом сознании русского народа, о чем свидетельствуют многочисленные собрания народных песен, зафиксированных в разных регионах.

III. АНГЕМИТОНИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Существующее весьма распространенное мнение о том, что в русской классической музыке XIX – начала XX века все давно исследовано, представляется ошибочным. Каждое время рождает свой – новый виток в изучении классического музыкального наследия на основе раскрывающихся архивных фондов, переоценки исторических процессов, появления новых теоретических концепций. Это дает возможность вновь и вновь обращаться к классическому наследию, открывая в нем красоту и поразительную гармонию ранее непознанного.

Осознание того, что отнюдь не каждая бесполутоновая мелодика является сугубо пятиступенной, помогает понять феномен широкого обращения русских композиторов к ангемитонному интонированию. В русской музыке ангемитонная мелодика чаще всего является *тематическим компонентом* (либо частью его), получая дальнейшее развитие средствами диатоники и хроматики.

III. 1. Глинка, Чайковский, Рубинштейн

В произведениях корифеев русской музыки М. И. Глинки и П. И. Чайковского примеров ангемитонной мелодики немного, но они относятся к числу наиболее известных в их творчестве. Ангемитонная

мелодика используется Глинкой, в основном, для создания эпизодов славления, эпических образов. Это начало хора «Славься» из оперы «Жизнь за царя», первые такты Баллады Финна из оперы «Руслан и Людмила», из Интродукции той же оперы – начало повествования Баяна «Дела давно минувших дней». Ладовая основа этой мелодии – *ангемитонная гексатоника*:

36

[Allegro]

Де-ла дав - но ми-нув - ших дней,

Чайковский обращается к ангемитонной мелодике для воплощения совсем другой эмоционально-образной сферы. Состоянием возвышенных чувств, ликования характеризуется главная тема 1-й части Фортепианного концерта № 1, романс «День ли царит», близка им по настроению и побочная тема 1-й части Шестой симфонии. В основе начальных построений мелодии романса «День ли царит», побочной из Шестой симфонии, мелодии фортепианной пьесы «На тройке» (цикл «Времена года») – *ангемитонная пентатоника 2.2.3.2*. С *ангемитонного трихорда 2.3* начинается романс «Отчего» – «идея-импульса», по Асафьеву: «Все лучшие его (Чайковского. – Л. Б.) романсы заключают в себе централизирующую и концентрирующую чувства мысль – мелодию (это не тема для разработки, не лейтмотив, а идея-импульс): "Ни слова, о друг мой", "Отчего", "Нет, только тот, кто знал..."» [3. С. 80]. Интонационная динамика романса «Отчего» выражается в дальнейших структурных преобразованиях трихордов, появлении вводнотоновых тяготений с эффектом «оттянутого» разрешения (полутон на расстоянии $ais^1 - h^1$) и реального ведения септовой ступени в приму, а также расширению звуковысотного состава мелодии с сохранением бесполутонового типа интонирования. Все это способствует драматизации поэтического текста:

[Moderato]

p

От - че-го по-блед - не - ла вес-ной пыш - но-цвет - на - я
 ро - за са-ма? От - че-го под зе - лё - ной тра-вой
 го - лу-ба - я фи - ал - ка не-ма? От - че-го так пе -
 - чаль - но зву-чит пес-ня птич-ки, не-сясь в не - бе-са? От-че-го над лу -
 - ча - ми ви-сит по-гре-баль-ным по - кро-вом ро-са? *f* От-че-го в не-бе
 солн-це с ут-ра хо-лод - но и тем-но, как зи - мой, от - че-
 - го и зем-ля вся сы - ра и у - грю-мей мо-ги - лы са - мой?

Интересным примером бесполутонового интонирования, основанного на сцеплении и перемещении по высоте ангемитонных оборотов (мотивов, фраз), является хорошо известная мелодия А. Г. Рубинштейна – начало романса Демона «На воздушном океане» (4-я картина II действия одноименной оперы). Здесь композитор использует прием *транспозиции* начального четырехтакта на m_2 вверх («Тихо плавают в тумане...»). Примечательно, что бесполутоновый интонационный процесс в этом вполне квадратном построении охватывает все двенадцать разновысотных ступеней:

[Moderato assai]

На воз-душ - ном о - ке - а - не, без ру - ля и без вет - рил,
ти - хо пла - ва - ют в ту - ма - не хо - ры строй - ны - е све - тил;

Ангемитоника в ее разных видах является одним из весьма востребованных средств музыкального языка в произведениях композиторов «Могучей кучки» – А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова. Во многом это связано с эстетическими позициями их творческого содружества – стремлением воплотить музыкальными средствами русскую старину, народный быт и говор, образы народных сказок, отразить события, связанные с русской историей. Все это нашло отражение в операх композиторов «Могучей кучки», в их произведениях малых форм – вокальных и инструментальных.

III. 2. Бородин¹

У Вас громадный и оригинальный талант.
Не слушайте никого, работайте на свой собственный манер.

Ф. Лист – А. П. Бородину [88. С. 359]

Эти слова сказал А. П. Бородину Ференц Лист во время одной из их встреч в Веймаре в 1877 году. Лист хорошо осознавал всю сущность той характеристики, которую он дал русскому композитору, поскольку на протяжении более 40 лет постоянно бывал в России,

¹ В сокращенном виде материал данного раздела см.: [12. С. 82–100].

слушал русскую музыку, начиная с произведений М. И. Глинки, знал и восхищался творчеством композиторов Новой русской школы. К этому времени (1877 г.) Бородин был уже автором целого ряда произведений: двух симфоний, большинства романсов. Вновь активно возобновилась работа над оперой «Князь Игорь», отрывки из которой исполнялись в концертах, композитор охотно показывал созданные номера друзьям-музыкантам. К моменту общения с Листом творческий почерк Бородина уже давно сформировался, и далее, в оставшиеся 10 лет жизни, он продолжал работать «на свой собственный манер».

На примере имеющейся обширной литературы об А. П. Бородине¹ очевидно, что работы, рассматривающие его музыкальный язык, единичны в общей массе трудов о творчестве великого композитора. Явление бесполутоновой мелодики в произведениях Бородина не могло остаться незамеченным. О наличии пентатоники в музыке композитора пишут, в частности, Л. Шабалина [110], В. Фрадкин [99]. Автор объемной монографии о Бородине А. Сохор, анализируя ряд его произведений, обращает внимание на «старинный бесполутоновый лад», «архаический звукоряд без полутонов» [86. С. 608, 614 и др.].

Интонационно-ладовый анализ музыки Бородина выявил не единичные случаи обращения композитора к выразительным свойствам пентатоники, а самое широкое внедрение ладовых образований ангемитоники в музыкальный язык произведений разных жанров: романсов, оперы «Князь Игорь», симфоний. Такая предопределенность названных интонационно-ладовых средств была продиктована эстетическими взглядами и предпочтениями композитора.

¹ Опубликованная в 1955 году библиография по Бородину уже насчитывала 364 наименования [30. С. 342–357].

Творческий путь А. П. Бородина начинается с создания вокальных произведений, которые так образно охарактеризовал В. В. Стасов: «Иные из этих романсов и песен, как, например, "Спящая княжна", "Морская царевна", "Песня темного леса", были полны глубокого и могучего эпического духа... Здесь являлись из-под могучей кисти уже те самые формы и очертания, которые должны были с чудной поэзией и силой нарисоваться однажды в опере "Князь Игорь"» [88. С. 349]. «Эпический дух» получает воплощение в сказочных образах этих романсов, не укладывающихся в упрощенную схему «светлые силы» – «темные силы». Но антитеза существует в каждом из названных романсов и выстраивается с помощью средств музыкального языка, прежде всего, ладоинтонационных. Ладовые образования в указанных сочинениях можно сгруппировать в два основных типа: а) лады под общим определением *гемитоника*, то есть с наличием полутоновых сопряжений ступеней (сюда включаются как диатонические лады, так и хроматизированные); б) преобладающие лады *ангемитоники* с трихордно-мотивным типом интонирования, а также *целотоновой ангемитоники*. За целотоникой сохраняется уже сложившаяся к тому времени в русской музыке семантика, связанная с явлением «внешних» сил.

Благодаря приоритету ладового начала в каждом из трех названных романсов на основе классических форм выстраиваются разные *модальные композиции*. В «Спящей княжне» очевидны признаки рондо, где рефрен и эпизоды чередуются в противопоставлении статики рефрена (трихордно-мотивная ангемитоника) и действия эпизодов (целотоновая ангемитоника с наличием гемитоновых компонентов). Следует подчеркнуть, что трихордно-мотивная ангемитоника представлена здесь не пентатоникой (как указано в ряде работ о творчестве Бородина), а шестиступенным бесполутоновым ладом – *ангемитонной гексатоникой* (с наличием полутонов на расстоянии между терцовой ступенью c^2 и квартовой des^2):

[Andantino]

p

Спит, спит в ле - су глу - хом, спит княж - на вол -

- шеб - ным сном, спит под кро - вом тем - ной но - чи,

сон ско - вал её креп - ко о - чи. Спит,

dim.

dim.

XVIII

Трихордная ангемитоника рождает также *ладовую аккордику*, которую можно было бы трактовать как терцовую с побочными ступенями. Но все звуки, входящие в состав этой пролонгированной гармонии, являются *ладовыми ступенями* без дифференциации на

основные и побочные. Так образуется единообразное модальное «пространство», создающее ощущение продления одного настроения – сна, покоя.

Следует отметить, что бесполутоновый тип интонирования сохраняется и в разнохарактерных эпизодах романса, но там исчезает интонационный прообраз рефрена – мотивы «баюкающей» колыбельной. Объединены эпизоды повторяющимся в сопровождении целотоновым рядом звуков (с наличием в фактуре хроматических элементов). В таком значении «тотального» выразительного и формообразующего ладового средства *ангемитоника – трихордно-мотивная «вокальная» и целотоновая «инструментальная»* – используется в творчестве Бородина и вообще в русской музыке впервые.

В романсе «Морская царевна» трехчастная форма разомкнутого типа (по схеме АВС с элементами репризности) также образуется во многом за счет ладовых контрастов: ангемитонная мотивика (раздел А) с последующим преобразованием в гемитонную (раздел В) и дальнейшим совмещением гемитоники и ангемитоники (раздел С).

В начальной характеристике морской царевны звучат интонации *ангемитонной пентатоники* в амбигусе квинты с полутонами на расстоянии между терцовой ступенью a^1 и квартовой b^1 :

40

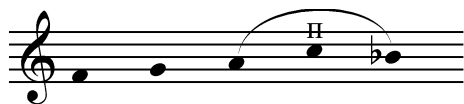
[Moderato]

p



При - ди ко мне ноч - ной по - рой, о пут - ник мо - ло - дой!

XIX



В мини-репризе Бородин объединяет различные виды ангемитоники в общем звучании – с *трихордно-мотивным типом интонирования в вокальной партии и целотоновым в инструментальной*, синтезируя их в образе прекрасной и коварной морской царевны.

В «Песне темного леса» Бородин выстраивает целостную композицию в иной интонационной проекции: от диатонического тетрахорда в фортепианном вступлении (где отчетливо слышатся интонации русских северных былин) и пентахорда в вокальной партии первого раздела – к ангемитонным ладам второго раздела, обусловленным появлением нового образа. Основным приемом развития в этом разделе является *транспозиция*, относящаяся к числу важнейших средств процессуальности в модальных композициях. В начале раздела транспонируется фраза «Как та волюшка разгулялася», построенная по ступеням *ангемитонной тетратоники* (3.2.2), затем фраза «На расправу шла волюшка» – на *ангемитонной пентатонике* (3.2.3.2). Дальнейшее мелодическое развитие с подчеркнутыми скачками также основано на ангемитонике, на этот раз *ангемитонной гексатонике* (с наличием полутона на расстоянии между секундовой ступенью *gis* и терцовой *a*). Образуется очень значимая в смысловом плане длительная кульминационная зона, выделенная избранным типом интонирования:

41

Piu animato

Как та во-люш-ка раз-гу-ля-ла-ся, как та
 си-луш-ка рас-хо-ди-ла-ся, на рас-пра-ву шла
 во-люш-ка, го-ро-да бра-ла си-луш-ка и над
 не-дру-гом по-те-ша-ла-ся, кро-вью не-дру-га у-пи-
 -ва-ла-ся до-сы-та.

В конце произведения повторяется начальная фраза, замыкающая общую ладово-симметричную композицию: *диатоника – ангемитоника (тетратоника, пентатоника, гексатоника) – диатоника*.

Названные романсы объединены определенной интонационной общностью, поскольку сам тип трихордно-бесполутоновых ладов предполагает наличие интонационных инвариантов, напрямую связанных со звукорядными свойствами ангемитоники. Но в романсах Бородина закономерно обнаруживаются и «авторские» интонационные обороты, являющиеся узнаваемыми компонентами музыкального стиля композитора.

В указанных романсах это мотивы с большетерцовой основой, а также кварто-квинтовым соотношением ступеней. В своем изначальном виде они сосредоточены в первых тактах романса «Морская царевна» (*пример 40*), хотя эти мотивы были подготовлены уже ранее в романсе «Спящая княжна»: квартовые интонации – в начале мелодии, большетерцовая цепочка, образующая увеличенное трезвучие, – в третьем и четвертом эпизодах:

42

[Andantino]

p

Спит, спит в ле - су глу - хом

43

[Andantino]

Ни ду - ши жи-вой кру - гом, всё объ - я - то мёрт - вым сном

В «Песне темного леса» терцовая интонация звучит в высшей кульминационной (регистровой и смысловой) точке второго раздела, квартовая мотивика также включена в кульминационную зону произведения (5–8 такты *примера 41*).

Так, в разных вокальных произведениях применены средства выразительности, ставшие признаком музыкального языка Бородина. За ними закрепляется определенный образно-выразительный смысл, который осознанно восприняли и другие русские композиторы. Безусловно родственны трихордные интонации из «Морской царевны» и ряд тем Н. А. Римского-Корсакова: начало романса «Редет облаков летучая гряда», лейтмотив Весны из оперы «Снегурочка».

К названной группе романсов Бородина примыкает и баллада «Море». Следует и здесь отметить ладоинтонационные средства, также способствующие воплощению сюжетного развития к драматической кульминации: от повествовательно звучащих мотивов по звукам консонирующих аккордов, через напевные и умиротворенные обороты ангемитонной тетратоники к ангемитонике с полутонами на расстоянии и далее – к гемитонике с вводнотоновыми тяготениями, создающими более высокий уровень эмоционального напряжения. И здесь четко выстраивается композиция, основанная на *ладовой динамике*.

С 1869 года – того времени, когда Бородин приступает к подготовительной работе по созданию оперы «Князь Игорь», – начинается новый период в творческой деятельности великого композитора. Бородин тщательно изучает возможные источники – литературные и музыкальные, которые могут помочь ему более точно понять и воспроизвести атмосферу далекой исторической эпохи. Среди прочих материалов композитора интересуют и фольклорные образцы.

Как пишет И. Вызго-Иванова: «Некоторые фольклорные сборники готовились к печати музыкантами, входившими в соприкосновение с композитором или окружающими его людьми. Следовательно, некоторые песни могли быть им услышаны не только в деревенской крестьянской среде, но и в близкой ему среде городской интеллигенции» [18. С. 111]. Вопрос о русских фольклорных истоках «Князя Игоря» интересовал не только музыковедов-исследователей творчества Бородина, но также этномузыкологов, в том числе Ф. Рубцова [71]. Он приводит ряд образцов русских протяжных песен, интонационно близких

Хору поселян. Рубцов отмечает присущее композитору «поразительное чутье образной сущности народно-песенных интонаций» [71. С. 153].

Данные, приводимые разными исследователями, убеждают в том, что музыкальный язык оперы «Князь Игорь» вырабатывался уже под несомненным воздействием музыкально-этнографического материала, которым владел Бородин, возможно, и не только русского. В ряде работ о творчестве Бородина имеются сведения о том, где и как композитор мог ознакомиться с фольклорными образцами музыкального творчества так называемых восточных народов, создав в своей опере впечатляющие по красоте и выразительности сцены из половецкой жизни. Обзор этих фактов дан в статье И. Вызго-Ивановой и А. Иванова-Ехвета «Еще раз об истоках «Князя Игоря» [19]. Здесь приводятся интересные данные о пребывании А. П. Бородина в 1873 году на IV съезде естествоиспытателей в Казанском университете. Авторы статьи предполагают, что казанские любители музыки Бородина могли показать ему труд А. Ф. Риттиха «Материалы для этнографии России. XIV. Казанская губерния», изданный в Казани в 1870 году. В приложении ко второй части 4-го тома этого труда было напечатано несколько чувашских, татарских и черемисских мелодий, нотированных капельмейстером И. В. Гусевым. Не настаивая на достоверности факта знакомства Бородина с трудом Риттиха, авторы статьи приводят тем не менее параллели между некоторыми половецкими темами из оперы Бородина и чувашскими (в основном) народными песнями. Примем во внимание эти сведения, не углубляясь в тему о музыкальных истоках «Князя Игоря».

Не используя конкретный народно-песенный материал (мнение об отсутствии в опере цитируемых народных мелодий единодушно), Бородин сумел при помощи прежде всего интонационно-ладовых средств создать убедительные образы русских и половцев. В характеристике русского народа весьма существенным и важным (хотя, разумеется, не единичным) компонентом музыкального языка являются *бесполутоновые ладовые образования*, что особенно очевидно на примере самой большой и динамично развивающейся сцены оперы – Пролога. Структура Пролога четко симметрична как в целом, так и в эпизодах всего действия, что во многом создается благодаря избираемым средствам ладовой организации. Обрамляется Пролог торжественным и мощным звучанием хора «Солнцу красному слава».

Как справедливо отмечает И. Вызго-Иванова: «Славы¹ восходят к мелодико-ритмической структуре былин и обрядовых песен-славлений» [18. С. 109]. Совершенно очевидно, что в работе над этим хором Бородину пригодился и опыт создания «Песни темного леса», перекликающейся с данным эпизодом образом богатырской силы и, соответственно, сходными средствами музыкального языка². Общностью характеризуются инструментальные зачины, фактура с унисонами крайних голосов, охватывающих большой диапазон, но главное здесь – обращение к средствам *ангемитонной ладовой организации*. В хоре «Солнцу красному слава» это *тетратоника* первых фраз, как и в начальных тактах второго раздела «Песни» (с разницей в структуре – 2.2.3 и 3.2.2), с последующей *пентатоникой* 2.2.3.2:

44

Allegro moderato e maestoso

Солн-цу крас - но - му сла - ва, сла - ва, сла - ва в не-бе у нас! Кня-зю

И - го - рю сла - ва, сла - ва, сла - ва у нас на Ру - си!

Репризное перемещение этой темы (в конце хоровой сцены) на большую терцию вверх является, по существу, *транспозицией* начального материала. Вторая тема хора «Туру ли ярому» также основана на ангемитонике – *тетратоника* 2.2.3 – с последующим варьированием фраз: либо со сменой структуры ангемитонной *тетратоники* («Млад Володимиру» – 3.2.3), либо с диатонизацией мотивики.

¹ Имеются в виду славильные хоры оперы, прежде всего первый – «Солнцу красному слава».

² Как известно, у Бородина был замысел включить эту песню в оперу.

Ключевая интонация сцены затмения, центрального эпизода Пролога («Ох, не ходить»), построена на двух нисходящих интервалах терции, образующих ход по звукам увеличенного трезвучия как элемента целотоники:

45

Ох, не хо - дить! Ох, не хо - дить!

Бородин и ранее, как было отмечено, неоднократно использовал этот интонационный ход в романсах «Спящая княжна», «Песня темного леса». В данном случае эти интонации резонно воспринимаются как характерное явление музыкального языка композитора с позиции глубинно-образных связей его произведений (противопоставление реального – ирреального).

До и после эпизода затмения следуют сцены, построенные на диалогах Игоря и его окружения. В хоровых разделах несколько раз проводится тема «Туру ли ярому», звучание ее пролонгировано за счет характерного для произведения приема *транспозиции*:

46

Бог по - мо - жет! вам!
Бог по - мо - жет! вам!
Бог по - мо - жет!

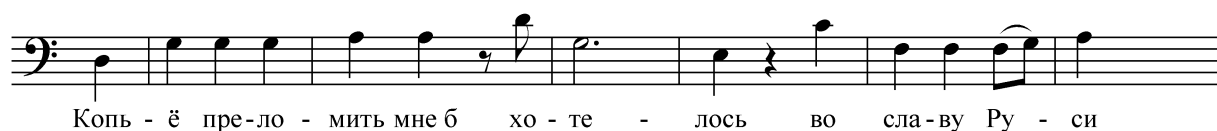
Ведущее начало в указанных хоровых эпизодах принадлежит репликам главного персонажа оперы – князя Игоря. Здесь он – храбрый

воин, предводитель дружины. Бородин использует интонационно-ладовые средства, значительно отличающиеся от тех, которые будут характеризовать Игоря далее во II действии как «романтического» героя, переполненного смятенными чувствами. В Прологе четкие и призывные обращения князя к воинам и народу Путивля основаны на *ангемитонной ладовой организации*: в первой реплике «Идем мы с надеждой на бога» это *пентатоника 2.3.2.2*, во второй «Копье преломить мне б хотелось» – *ангемитонная гексатоника* (с полутоном $e - f$ на расстоянии):

47а



47б



В той и другой репликах угадывается родство с квартовыми интонациями бородинских романсов. Не перечисляя все эпизоды Пролога с сугубо ангемитонной ладовой основой, следует отметить, что бесполутоновая мотивика постоянно и органично сочетается с диатонической, что соответствует натурально-ладовой стилистике русской песенности.

Более редкое, чем в Прологе, обращение Бородина к средствам ангемитоники в I и IV действиях – сценах русского мира – объясняется сгущением драматической ситуации в развитии сюжета. В I действии оперы ангемитоника звучит в двух важных в смысловом значении эпизодах – хоре бояр, пришедших к Ярославне, «Нам, княгиня», и в заключительной сцене колокольного набата. Начало хора бояр (унисон басов) основано на *ангемитонном тетра хорде 2.3.2* $f - g - b - c$ (вместе с четко обозначенным в гармонии тоническим устоем es это *пентатоника 2.2.3.2*):

48

[Allegro moderato]

p

Нам, кня - ги - ня, не впер - вы - е под сте - на - ми
го - род - ски - ми у во - рот встре - чать вра - гов.

Звучание колокола композитор приближает к реальному, выстраивая вертикаль в соответствии с нормами акустики, то есть на основе квинтоктавааккорда с вычленением трихордной мотивики:

49

Укажем также на грандиозную арку от Пролога к Заключительному хору IV действия с возвращением прежнего тематизма и *ангемитонного типа интонирования* в ликующих приветствиях народа (от басов к сопрано проводится мелодическая линия по ступеням *пентатоники* той же структуры, что и во вступительном хоре оперы – 2.2.3.2).

В обрисовке половцев (тюрков) трихордная ангемитоника используется крайне мало. В качестве редкого примера можно назвать речитативный переход ко второму разделу Арии хана Кончака, в абрисе которого угадываются интонации князя Игоря из Пролога:

50

Meno mosso

Со-знай-ся: раз-ве плен-ни-ки так жи-вут! Так ли?

60

Дополнительным штрихом в трактовке образа Кончака и всего половецкого стана является *целотоновый* ход, обрамляющий заключительные картины II действия (16 и 17), а также повторяющийся в конце III действия.

Все вышеназванные примеры (имеется в виду мелодика русских хоров и персонажей) являют собой образцы «чистой» ангемитоники, что позволяет внести дополнительные сведения в общую картину ладового мышления Бородина. Еще значительно чаще в музыке композитора обнаруживаются естественные и закономерные связи бесполутоновой трихордности с ладовыми образованиями диатоники, о чем упоминают исследователи творчества Бородина.

Нет сомнений в том, что бесполутоновая интонационность воспринималась музыкальным сознанием композитора как нечто обобщенно русское, истинно и глубоко национальное. Это проявилось не только в вокальном творчестве Бородина, его опере «Князь Игорь», но и в симфоническом творчестве. Три симфонии, созданные композитором в разные годы его 25-летней творческой деятельности, характеризуются общностью трактовки сонатно-симфонической формы и средств тематического материала. В отечественном музыкознании симфонии Бородина относят к эпическому жанру. Не причисляя ангемитонику напрямую к числу обязательных признаков русского эпического симфонизма, следует отметить тем не менее значительное количество ангемитонных ладообразований как в мелодике, так и в гармонии симфоний Бородина. Эти ладообразования не связаны с какой-либо одной смысловой функцией.

Бесполутоновая мелодика и аккордика кварто-квинтового строения стала использоваться Бородиным в качестве тематического материала уже в Первой симфонии. В мелодии (верхний голос аккордового склада) первой темы 2-й части (Скерцо) преобладают интонационные ячейки ангемитоники – трихорды разной структуры:

Преобладающим бесполутоновым типом интонирования характеризуется и вторая тема этой части. В контрастной тематизму Скерцо основной теме медленной 3-й части организующей общий мелодический процесс ролью обладает трихордный мотив 3.2, перемещаемый на разные высотные уровни:

52

Во Второй симфонии («Богатырской») дальнейшее развитие получает интонационная стилистика, сформировавшаяся в Первой симфонии. Более всего это очевидно в 3-й части и Финале. В одной из лучших лирических инструментальных тем Бородина – главной теме

3-й части – органично сочетаются ангемитонная мотивика и малосекундовые опевания:

53

[Andante]



Тему вступления из Финала Второй симфонии исследователи творчества Бородина обычно называют пентатонной. Однако целостную ладовую организацию мелодического голоса вступительного раздела можно рассматривать как *ангемитонную гексатонику* (с полутоном на расстоянии *e-dis-e*):

54

Allegro



Бесполутоновая интонационность безусловно преобладает в главной и побочной темах Финала, образный строй которых соответствует их местоположению в форме. «Узнаваемая» трихордность придает звучанию обеих тем ярко выраженный русский национальный характер. Мелодия главной темы воспринимается в стилистике народного инструментального наигрыша (начальная фраза – *пентатоника 2.2.3.2 h – cis – dis – fis – gis*):

55

Мелодия побочной темы – песенного звучания с преобладающими трихордными и тетрахордными субмотивами:

56

В Третьей симфонии, оставшейся незаконченной, Бородин продолжает развивать ладоинтонационный и образный строй, сложив-

шийся в первых двух симфониях. Это в полной мере относится к тематизму как 1-й, так и 2-й части. В мелодике преобладает ангемитонный тип интонирования. Весьма интересно фактурное изложение двух тем – главная тема 1-й части и тема Трио из 2-й части (Скерцо) экспонируются одногласно в характере народной монодии. Этому способствует и интонационно-ладовая стилистика тем: первая из них – на семиступенной основе с единичной полутоновой интонацией, вторая – на основе *пентатоники* 2.2.3.2 *b – c – d – f – g*:

57



58



В разработочных разделах всех симфоний Бородин обращается не к мотивному способу развития тематического материала – ввиду определенной однородности мотивики, а к транспозиции целостных мелодических построений или части их. Это перемещения на разную высоту чаще всего без интонационной трансформации либо со сменой ладового наклонения. Таким образом, интонационно-ладовая основа тематизма предопределяет приемы его развития.

Приведенные примеры из произведений Бородина разных жанров являются свидетельством скрупулезной и тщательной работы композитора по созданию нужного ему музыкального материала.

А. Дмитриев, изучавший рукописные фонды А. П. Бородина, делает обобщение, связанное с оперой «Князь Игорь», но вполне соотносимое и с его сим-

фоническими произведениями: «Для реализации сквозного, непрерывного сценического действия Бородин создавал единый музыкальный материал, который своим целостным развитием дал бы картину монументальной формы» [31. С. 87].

Одним из компонентов, способствующих этому единству, была *ангемитоника* как характерная особенность ладового языка и музыкального мышления великого русского композитора. Рассматривая ладовые особенности тематизма в малых и крупных формах произведений Бородина, отметим наличие в них *модальной драматургии* (по аналогии с существующими разновидностями драматургии тональной).

«Собственный манер» (по Листу), которым отличается творческий стиль А. П. Бородина, послужил прекрасным примером для формирования индивидуального почерка многих отечественных композиторов конца XIX и XX веков, в творчестве которых проявилось особое внимание к средствам ладовой выразительности. В этом плане интересно высказывание одного из основоположников татарской профессиональной музыки – «пентатонной музыкальной культуры» – Н. Г. Жиганова (интервью с ним было в свое время опубликовано в журнале «Советская музыка»). Рассуждая о том, «что пентатоника, как и всякий другой лад, поддается творческому развитию», он продолжает: «На вопрос о том, как разрешать проблемы ладового развития, мы находим ответ в русской классической музыке, в частности у Бородина» [35. С. 42].

III.3. Мусоргский

Художественные открытия Мусоргского – это гениальные прозрения в будущее.

Ю. Холопов [102. С. 91]

Знакомясь с отечественной музыкальной наукой последней трети XX – начала XXI века, убеждаешься в том, что одним из самых привлекательных объектов для исследований в области истории и теории русской классической музыки XIX века явилось творчество Модеста

Петровича Мусоргского. Это объясняется как самой сущностью его музыкального искусства, предвосхитившего многие явления XX века, так и разработкой новых теоретических концепций и соответствующего исследовательского аппарата, которые смогли дать научные обоснования абсолютного новаторства средств музыкального языка Мусоргского. Анализ музыки композитора с полным осознанием ее самобытности и прорыва в XX век стал, в частности, возможным в связи с развитием теории модальности, как особой системы звуковысотной организации и ее составляющих – модальной гармонии, модальной формы (композиции), модально организованной мелодики, фактуры, ритмики. Насколько теория модальности объясняет характерные закономерности музыкального языка множества современных композиторов разных направлений и национальных школ, настолько она пригодна и для понимания стилистики Мусоргского. В анализах его произведений исследователи свободно оперируют и другими категориями современной музыкальной науки.

Среди множества трудов о Мусоргском, созданных в последние десятилетия, выделим следующие: *Холопов Ю.* Мусоргский как композитор XX века [102]; *Холопова В.* Новые берега ритмики Мусоргского [106]; *Головинский Г.* Путь в XX век. Мусоргский [27]; *Головинский Г.* Мусоргский и фольклор [24]; *Федотова Л.* Модальный стиль гармонии Мусоргского (На примере одной пьесы из цикла «Картинки с выставки») [98]; *Маклыгин А.* О модальных чертах музыкальной формы у М. П. Мусоргского [55].

Прежде чем обратиться в анализу одного из характерных свойств мелодики Мусоргского – *бесполутоновому интонированию* – отметим следующее. В исследованиях музыкального языка композитора в числе весьма привлекательных находится тема поисков и обнаружения национальных истоков его мелоса, поскольку ясно, что новизна музыкального стиля Мусоргского во многом связана с глубинными истоками – русской крестьянской песенностью. В свое время композитор писал В. Никольскому: «Как меня тянуло и тянет к этим родным полям... Недаром в детстве мужичков любил послушивать

и песенками их искушаться изволил» (из письма от 28 июня 1870 года [56. С. 114]).

О ярко выраженной национальной специфике художественного мышления композитора пишут едва ли не все почитатели и исследователи его творчества. Выпущенный И. Земцовским фольклорный сборник так и назван – «Торопецкие песни. Песни родины М. Мусоргского» [126]. Тема Мусоргский и русский фольклор обстоятельно рассматривается в целом ряде трудов. Г. Головинский отмечает: «Мусоргский принадлежал к национальной школе, для которой фольклор служил одним из основных источников творчества, а внутри этой школы – к художественному направлению, декларировавшему свою опору на народное искусство» [24. С. 3]. Исследователи творчества композитора находят прямые связи ряда образцов его мелодики с народной песенностью. Г. Головинский: «В произведениях Мусоргского немало примеров четко кристаллизованного и стабильного тематизма... Иногда тематизм обретает афористически-формульный вид – и здесь очевидны фольклорные импульсы (Плач Ксении из 2-й редакции "Бориса Годунова", исходное зерно "Светик Савишны", припевы из "Колыбельной Ерёмушки" и "Колыбельной" из "Песен и плясок смерти")» [24. С. 78]. Головинский указывает также на народное происхождение мелодики хора «Плывет лебедушка» из 1-й картины IV действия «Хованщины» [24. С. 47].

Параллели с народными напевами находит и Е. Трёмбовельский, сравнивая тему «Прогулки» с обрядовой песней «Благослови, мати, весну закликати» (из сборника А. Рубца «260 народных украинских напевов», издание 1872 года) [96. С. 103]. Он же указывает на сходство этой мелодии с русской народной песней «Не было ветру» из сборника М. А. Балакирева «40 русских народных песен». Известным примером прямого цитирования народного напева является мелодия песни Варлаама «Как едет ён». Мусоргский использует этот свадебный напев почти полностью, сохранив в нем бесполутоновость и убрав диатоническую каденцию.

Мелодии «Как едет ён», «Прогулки» из «Картинок с выставки», фортепианной пьесы «Швея» обычно указываются в трудах исследователей также в связи с их ладовой основой – *пентатоникой*¹. Однако этими образцами отнюдь не ограничивается весьма широкая

¹ По отношению к песне «Как едет ён» это неточно, учитывая ее четырех-, а не пятиступенную основу. Ладовая организация этой мелодии – *ангемитонная тетратоника*.

палитра *бесполутоновой мелодики* Мусоргского. Ангемитонная мелодика разного ступенного состава – *пентатонная, гексатонная, гептатонная* – является во многих случаях компонентом целостной *модально-тональной* организации в произведениях композитора, представляя в такой организации *модальную субсистему*. (Среди признаков тональной субсистемы – наличие в гармонии и, частично, в мелодии определенного тонального центра – примы ладотональности, тонического трезвучия, множественные аккордовые тонально-функциональные связи; часто композитор выставляет у ключа сугубо тональные знаки.)

В большинстве случаев мелодика, характеризующаяся ангемитонной ладовой основой, вводится Мусоргским в момент *экспонирования* тех или иных образов либо ситуаций, реже – в процессе развития, в заключении. В числе многочисленных примеров мелодики на основе *пентатоники* разных звукорядных структур следующие:

– Торжественный гимн богини Луны Таниты из оперы «Саламбо»¹ – *пентатоника* мажорного наклона 2.2.3.2 *h – cis – dis – fis – gis* (в гармонии – явно выраженная функциональность тональности H-dur):

59

[Moderato]

По си-не-ве не-бес да - лё - ких, тол - по - ю звёзд о-кру-же - на,

– Начало рассказа царевича Федора о переполохе в царских палатах (II действие «Бориса Годунова») – *пентатоника* мажорного наклона 2.2.3.2 *as – b – c – es – f* (тонический устой четко обозначен в гармонии):

¹ Это едва ли не единственный случай обращения композитора к пентатонике для создания обобщенного «восточного» образа.

60

[Moderato assai]

Музыкальный пример 60: Вокальная мелодия в 4/4 такте, мажорный лад. Темп: Moderato assai. Лирика: Не при - го - же бы - ло б, от - че го - су - дарь, ум твой дер - жав - ный ут - руж - дать рас - ска - зом вздор - ным.

– Скорбно и вместе с тем тревожно звучащее оркестровое заключение IV действия «Бориса Годунова»; в мелодии – вариант только что отзвучавшей песни Юродивого – *пентатоника* минорного наклона 3.2.2.3 *a – c – d – e – g*:

61

[Andantino]

Музыкальный пример 61: Оркестровое заключение в 4/4 такте, мажорный лад. Темп: Andantino. Музыкальная структура: верхний регистр содержит аккорды и мелодические фрагменты, нижний регистр – ритмический рисунок с шестнадцатыми и восьмыми нотами.

– Женский хор-славление Ивана Хованского в I действии оперы; мелодия верхнего голоса основана на *пентатонике* мажорного наклона 2.2.3.2 *c – d – e – g – a*:

62

Moderato

Музыкальный пример 62: Вокальная мелодия в 4/4 такте, мажорный лад. Темп: Moderato. Динамика: *f*. Лирика: Бе - ло - му ле - бе - дю путь про - сто - - - рен знат - но - го бо - я - ри - на славь - - - те,

70

– Начальная фраза Ариозо князя Андрея Хованского «Где ты, моя волюшка» (V действие оперы) – *пентатоника* минорного наклонения 3.2.2.3 *gis – h – cis – dis – fis*:

63

[Andante]

(p)



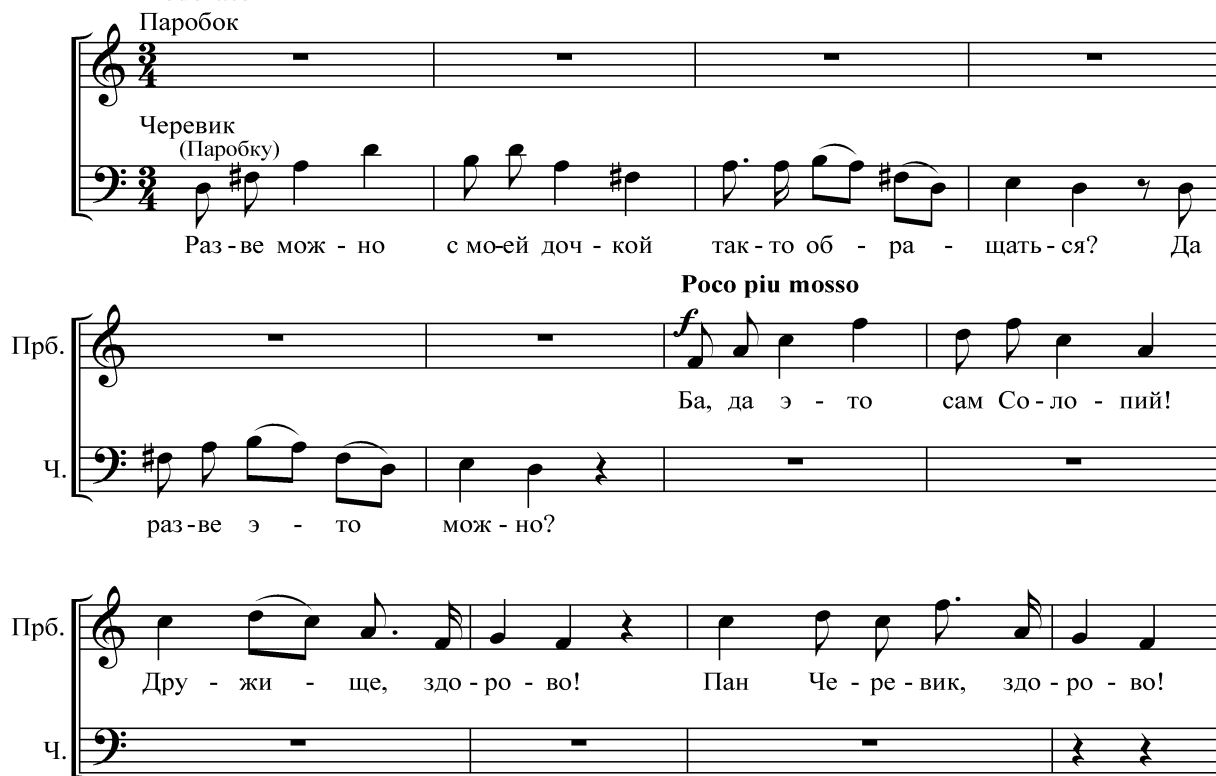
Где ты, мо - я во - люш-ка? Где ты, мо - я не - гуш-ка?

– В шутовой сценке из I действия «Сорочинской ярмарки» Мусоргский использует прием *транспозиции* с почти точным повтором мелодии Черевика (*пентатоника* 2.2.3.2 *d – e – fis – a – h*) в партии Парубка (*пентатоника* 2.2.3.2 на малую терцию выше – *f – g – a – c – d*):

64

Moderato

Паробок



Черевик (Паробку)

Раз-ве мож - но с мо-ей доч - кой так - то об - ра - щать-ся? Да

Poco piu mosso

Прб. Ба, да э - то сам Со-ло - пий!

ч. раз-ве э - то мож - но?

Прб. Дру - жи - ще, здо - ро - во! Пан Че - ре - вика, здо - ро - во!

ч.

– Интересным примером бесполутонового интонирования на пятиступенной основе является мелодия вокальной миниатюры «Вечерняя песенка». Интонационное развитие в амбитусе квинты (от a^1 до e^2) основано на сочетании и повторении трихордных мотивов. В данном случае возникает параллель с особым типом бесполутоновой ладовой организации, встречающейся в русском фольклоре. В таких народных песнях, как и в мелодии Мусоргского, при наличии пяти ступеней имеется полутоном на расстоянии:

65

Умеренно

p

Ве - чер от - рад - ный лег на хол -

p

мах, ве - тер про - хлад - ный ду - ет в по - лях.

Среди образцов *ангемитонной гексатоники* в произведениях Мусоргского назовем следующие:

– Во втором куплете песни хозяйки корчмы «Поймала я сиза селезня» (2-я картина I действия «Бориса Годунова») – *гексатоника* мажорного наклонения с большесептовой ступенью:

66

[Allegretto capricioso]

Ты при-сядь ко мне, да по-бли-же,
о-бой-ми ме-ня, дру-жок, по-ца-луй, ме-ня ра-зок.

XX

– Начало сольного эпизода мамки из II действия «Бориса Годунова» – та же ладовая структура:

67

Meno mosso [Медленнее]

И, что ты, ди-тят-ко! Де-ви-чьи слё-зы, что ро-
-са: взой-дёт сол-ныш-ко, ро-су вы-су-шит

XXI

– Мелодия (из уст сороки) в песне «Стрекотунья-белобока» – *гексатоника* мажорного наклонения с большесептовой ступенью, затем *пентатоника* мажорного наклонения:

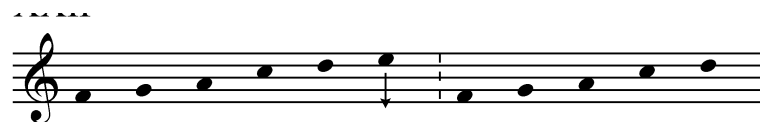
68

Moderato
mf *f*



"Я пе - ву - нья, я пе - ви - ца,
во - ро - жить я ма - сте - ри - ца."

XXII



– Просветленная речь матери в песне «Колыбельная Ерёмушки» (3-й раздел второй редакции) – *гексатоника* мажорного наклонения с квартовой ступенью:

69

[Довольно медленно]
mf



В лю-ди вый-дешь-всё с вель-мо - жа-ми ста-нешь дру-же-ство во - дить,

XXIII



Не менее интересны образцы мелодики Мусоргского на основе бесполутоновой семиступенности – *ангемитонной гептатоники*. Примеров таких немало:

– Спокойно и с достоинством звучит речь Марфы в диалоге со старой раскольницей Сусанной (IV действие оперы «Хованщина») – *гептатоника* мажорного наклонения:

70

[Andantino]



Ма - ти бо-лез-на-я: я не та - и - ла от лю - дей лю-бовь мо-ю,
и от те - бя не у - та - ю я прав - ду.

XXIV



– Еще один пример из того же действия «Хованщины» – скорбный призыв Досифея к единоверцам; бесполутоновое интонирование на семиступенной основе:

71

Andante

136



Бра - тья, тяж - ко мне! Воз - мо - жем ли спа - сти?
Пой - те, бра - тья, песнь от - ре - че - ни - я от ми - ра се - го! Гря - дем на прою.

XXV



– В балладе «Забытый» Мусоргский выделяет образ жены воина ангемитонной мелодикой – *гептатоника* мажорного наклонения:

72

[Alla marcia - sostenuto, ma non troppo]

p

Да - лё - ко там, в кра-ю род - ном,
мать кор-мит сы - на под ок - ном: "А-гу... а - гу!

XXVI

– В песне «Озорник» бубнящую речь мальчишки композитор воплощает средствами мелодики речитативного характера. Этому способствует «механическое» секвентное перемещение большесекундовых мотивов, образующих в совокупности звуковой состав *ангемитонной гептатоники*:

73

спокойно

p

Ох, ба - уш - ка, ох род - на - я, рас - кра - са - вуш - ка, о - бер - нись!

f *торопливо*

Вышеприведенные примеры бесполутоновой мелодики являются, как было отмечено, компонентом целостной тонально-модальной организации с достаточно определенно выраженной в гармонии логикой тонально-функциональных аккордовых связей. При этом формирование мелодики с бесполутоновым типом интонирования нередко происходит под воздействием гармонии, то есть с включением в мелоди-

76

ческую линию гармонических ступеней. Пример тому – мелодия «нежного» (ремарка композитора) обращения Афанасия Ивановича к Хивре (диалог из оперы «Сорочинская ярмарка»). Благодаря наличию двух квартовых ступеней, в том числе повышенной квартовой ступени g^2 , представляющей в мелодии гармонию DD, бесполутоновое интонирование охватывает восемь ступеней:

74

85 Poco meno mosso; amoroso
(с нежностью, Хивре)

Од - на-ко ж, Хав - ро - нья Ни - ки-фо-ров-на, серд-це мо - ё

pp dolce

жаж - дет от вас ку-ша-нья по-сла-ще всех га - лу-ше-чек и пам-пу-ше-чек.

poco ritard.

XXVII

Начальная бесполутоновая мелодия «Колыбельной Ерёмушки» (с двумя хроматизмами на расстоянии) включает девять ступеней:

77

Довольно медленно

Ба - ю бай, бай, ба-ю бай, бай! Ни-же то-нень-кой бы-ли - ноч-ки

на - до го - ло - ву кло-нить, что-бы бед-ной си - ро-ти - нуш-ке

бес-пе-чаль-но век про - жить. Ба - ю бай, бай, ба - ю бай, бай!

Названные примеры – это лишь часть ангемитонной мелодики в произведениях Мусоргского. Композитор использует средства ангемитоники для характеристики разных образов и эмоциональных состояний. Тонко чувствуя выразительные свойства бесполутонового интонирования, Мусоргский выстраивает ряд оперных сцен в чередовании и противопоставлении образной сферы, основанной на ангемитонике, и образов противоположного плана с нередко подчеркнутыми экспрессивными полутоновыми сопряжениями. Таковы, в частности, диалоги Пимена с Григорием Отрепьевым в 1-й картине I действия «Бориса Годунова». Семантика ладовых средств ярко и определенно используется композитором и в фортепианном цикле «Картинки с выставки». За ангемитоникой в ее разных проявлениях закрепляется ведущая, главенствующая образная сфера, за гемитоникой – контрастная, что очевидно в противопоставлении «Прогулки» и первой пьесы «Гном». Эта *интонационно-ладовая драматургия* сохраняется в программном цикле и далее. Можно привести и другие примеры, свидетельствующие о тщательной интонационной «проработке» музыкальных характеристик персонажей. Так, интонационно-ладовой общностью на ангемитонной основе Мусоргский связывает в опере «Хованщина» такие разные персонажи, как князя Голицын и Андрей Хованский в их размышлениях о судьбе страны. В характеристике

Марины Мнишек (III действие «Бориса Годунова») композитор обращается к ангемитонному интонированию – там, где речь идет о ее надеждах на русский престол.

Как было отмечено, ангемитонная мелодика в произведениях разных жанров – это, в основном, ограниченные по протяженности эпизоды общего мелодического процесса, находящиеся чаще всего в начальной стадии развития образов или ситуаций. Прозвучав, ангемитонные модусы практически сразу подвергаются ладоинтонационной трансформации¹. Эта трансформация проявляется по-разному. Тема «Прогулки», связывающая все части «Картинок с выставки» в единое целое, почти ни разу не повторяется в своем первоначальном виде. В первом проведении (начальный двутакт) тема представляет собой последование трихордно-тетрахордной мотивики, складывающейся в *пентатонику* 2.3.2.2 $f - g - b - c - d$ (пример 76а). Ладовую основу следующего двутакта составляет *ангемитонная гексатоника* мажорного наклонения с квартовой ступенью (пример 76б, схема XXVIII). Далее в теме интересна своего рода «ладовая» модуляция со сменой устоев $es^1 - as^1$, но с сохранением бесполутонового интонирования (пример 76в). Дальнейшая *ладоинтонационная трансформация* темы обусловлена эмоционально-образным фактором, напрямую зависящим от содержания «картинки» «С мертвыми на мертвом языке». Мелодия этой пьесы является весьма контрастным, но узнаваемым вариантом «Прогулки»: ладовая основа – *гемитонная пентатоника* 2.1.4.1 $h - cis - d - fis - g$ с хроматизированной линией верхнего голоса:

76а



¹ О характерном для Мусоргского преобразовании начальных мелодических построений пишут Г. Головинский [24. С. 82–83], Е. Трёмбовельский, который вводит понятие «пополнение звукоряда», трактуя это явление весьма расширенно [95. С. 195].

766

76в

76г

XXVIII

Чаще всего ладоинтонационная трансформация происходит за счет смены ангемитонной ладовой организации гемитоникой. Во всех случаях такая интонационно-ладовая динамика связана с динамикой

сюжетного развития. В сцене доноса Шакловитого (I действие «Хованщины») бесполутоновая мелодика (*пентатоника в объеме квинты*) сменяется полутоновыми интонациями фригийского лада. В диалоге царя Бориса с царевичем Фёдором у карты Московской Руси (II действие «Бориса Годунова») нарастающая экспрессия звучания также создается благодаря ладоинтонационной трансформации: от *пентатоники* мажорного наклонения первой фразы (2.2.3.2 $c - d - e - g - a$) – к многоступенной звуковысотной организации (с яркими тональными сдвигами).

Особая приверженность Мусоргского к *ангемитонному интонированию* проявляется в многочисленных *речитативах* его произведений. Это напрямую связано с решением одной из главных задач, стоявших перед композитором. Ее он обозначил в своих письмах к разным адресатам еще во время работы над оперой «Женитьба» на прозаический текст пьесы Н. В. Гоголя (1868 год). В письме Ц. Кюи от 10 июля 1868 г.: «В моей *opera dialogue* я стараюсь по возможности ярче очерчивать те перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога» [56. С. 98]. В письме к В. Никольскому: «Я написал целый акт музыкальной прозы, окрасил 4-е личности – акт, на мой взгляд, удался, но я не знаю, что будет с тремя актами. Я знаю, что они должны быть хорошими, но не знаю, могут ли быть... Я вижу, однако, светлую точку, и точка эта – полное отречение общества от бывших (да, впрочем, и теперь существующих) оперных традиций» [56. С. 103]. Более обстоятельно Мусоргский объясняет задачу, стоящую перед ним, в письме к Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 г.: «...моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, т. е. звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь ("Савишна", "Сиротка", "Ерёмушка", "Ребёнок")» [56. С. 100]. В письме

к Н. А. Римскому-Корсакову от 30 июля 1868 г.: «...если отрешиться от оперных традиций вообще и представить себе музыкальный разговор на сцене, разговор без зазрения совести, так "Женитьба" есть опера. Я хочу сказать, что если звуковое выражение человеческой мысли и чувства простым говором верно воспроизведено у меня в музыке, и это воспроизведение музыкально-художественно, то дело в шляпе» [56. С. 102].

«Человеческую речь», «музыкальный разговор на сцене», «простой говор» Мусоргский зачастую воспроизводит на основе ангемитоники, то есть с бесполутоновым соотношением ступеней – как в операх, так и в вокальных жанрах. При этом речитативам в его произведениях свойственны и общие закономерности, присущие этому типу интонирования: свободные перемещения фраз по высоте без явного привязывания к ладовым звукорядам и со сменой организующих тонов, репетиции звуков, нередкие тритоновые ходы (как интонации сомнения, вопроса, то есть в характерной семантике оперного интонационного словаря), ритмическая однородность, частые паузы. Речитативы с *преобладающим типом бесполутонового интонирования* звучат в самых разнообразных ситуациях, из «уст» самых разных героев. В числе многочисленных примеров следующие:

– Словоохотливая речь свахи Фёклы, обращенная к Подколесину (2-я сцена «Женитьбы»):

77

[Allegretto]

уж та - кой при - быль - ной, что ис - тин - но у - до - воль - стви - е:

33 *mf* о - дин ла - баз - ник пла - тит семь - сот за ла - воч - ку;

cresc. пив - ной пог - реб то - же боль - шо - е об - ще - ство при - вле - ка - ет.

– Многочисленные реплики Подколесина, выражающие его сомнения и страхи (I, II, IV сцены оперы «Женитьба»):

78а

Сцена I

9



Од - на-ко-ж! ты ви-дел у не-го и дру - ги - е фра-ки? Ведь,
он и на дру-гих то - же шьёт?

78б

Сцена II

28



mf А! Здрав - ствуй, здрав-ствуй, Фёк-ла И - ва-нов-на! Ну
как? Что? Возь-ми стул, са-дись да и рас-ска-зы-вай!

78в

Сцена II

44



p Ну, а кро-ме э - той, дру-гих там нет ни - ка - ких?

78г

Сцена II

48



[p] А ты ду-ма-ешь, не-бось, что же-нить - ба всё рав-но, что
mf "эй, Сте-пан, по-дай са-по-ги!" - на-тя-нул на но-ги, да и по-шёл?

78д

Сцена IV

81 *p* *cresc.* *f*

ка - ки - е толь-ко бы - ва-ют руч-ки! Про-сто, брат, как мо-ло-ко!..

78е

Сцена IV

92 *p*

Да, ведь, о-ни шалу-ны боль-ши-е: ста-нут всё пор-тить, раз-бро-са-ют бу-ма-ги.

– Совсем иной эмоциональный тонус – в призыве князя Ивана Хованского к стрельцам идти на Москву (I действие «Хованщины»):

79

f

Стрель-цы!.. жи-во! В Кремль! Взять все ка-ра - у-лы и зор - ким
быть; все вхо - ды и вы - хо-ды сте-речь не - от - ступ-но. Гос -
-подь хра-нит Моск-ву!.. Тру-би по - ход.

– Другой контрастный образ: испуганное обращение ребенка в вокальной миниатюре «С няней» из цикла «Детская»:

80

Довольно скоро

p *pp* *mf* *p*

Рас-ска - жи мне, ня-нюш-ка, рас-ска - жи мне, ми-ла - я, про то -
го, про бу - ку страш - но - го;

84

– На бесполутоновой интонационности выстроены целые эпизоды в диалогах 2-й картины («Корчма на литовской границе») I действия оперы «Борис Годунов». В ответе Григория Отрепьева приставам можно выделить фразу на основе редкого вида ангемитонной пентатоники с целотоновым тетрахордом 3.2.2.2 – *a – c – d – e – fis*:

81

[Andantino mosso]
p

Ми-ря-нин из при-го-ро-да... Про-во-дил стар-цев до ру-бе-жа, и-ду во-сво-я-си.

Следует указать, что исследователи музыкального языка М. П. Мусоргского не обратили внимания на частое обращение композитора к выразительным свойствам ангемитонного интонирования, что можно объяснить двумя причинами. Во-первых, бесполутоновые интонации речитативов Мусоргского, как было отмечено, далеко не всегда укладываются в привычные схемы ангемитонных ладовых звукорядов, из-за чего сам феномен бесполутонового интонирования остается без внимания. Во-вторых, в «речевых интонациях» персонажей Мусоргского наряду с бесполутоновостью органично интонируются полутоновые субмотивы, появляющиеся чаще на границах, но также и внутри ангемитонных фраз. Именно поэтому общий мелодический поток может восприниматься в системе диатоники. Примеры преобладания бесполутонового интонирования с единичными «вкраплениями» полутоновых сопряжений также многочисленны в сочинениях Мусоргского: перебранка баб и мужиков (Пролог оперы «Борис Годунов»); диалог Голицына и Ивана Хованского с надоедливым повтором одной и той же фразы в речи Хованского; «Светик Савишна» – воспроизведение бормотанья «божьего человека».

Не являясь основополагающей интонационно-ладовой системой музыкального языка М. П. Мусоргского, ангемитоника относится к числу ее важнейших компонентов. Знаковую сущность ангемитонного интонирования обозначил сам композитор, снабдив пентатонную мелодию «Прогулки» пояснением – «Я сам»! В этом концентри-

рованном определении проявилось внутреннее осознание национально-характерных свойств ангемитонных интонаций, к которым композитор так часто и охотно обращался в своем творчестве. При этом ангемитонная ладовость нужна была Мусоргскому не только для стилизаций мелодики в характере народной песенности. Средствами ангемитонного интонирования композитор воплощал *русскую речь* в ее разных проявлениях. Это и более развернутые мелодические построения в сольных разделах опер, и мелодизированные речитативы с перемещением ангемитонных сегментов по высоте. В целом же семантика ангемитонного интонирования в операх и вокальных произведениях Мусоргского весьма разнообразна, что обнаруживается при ее использовании в характеристиках разных социальных групп русского народа.

С приверженностью Мусоргского к ангемитонике во многом связана та новизна мелодики, мелодического интонирования, которая удивляла его современников, а для последующих поколений почитателей творчества композитора стала одним из признаков узнаваемости его музыкального языка. И. Стравинский в разговоре с К. Дебюсси: «В первый раз, когда я посетил его после "Жар-птицы", мы беседовали о романсах Мусоргского и сошлись на том, что это лучшая музыка из всей созданной русской школой» [90. С. 146].

III.4. Римский-Корсаков

Для Римского-Корсакова характерно жизненное ощущение и звукоощущение созерцательное, спокойное, эпическо-сказочное, оваянное пантеистическими настроениями, столь характерными для славянства вообще.

Л. Сабанеев [80. С. 66]

В качестве второго эпитафия можно привести широко известную мелодию песни Левко «Спи, моя красавица» из III действия

оперы Н. А. Римского-Корсакова «Майская ночь». Ладовой основой мелодии является пентатоника мажорного наклонения 2.2.3.2 $a - h - cis - e - fis$ с присущими ей интонационными компонентами в виде трихордных и тетрахордных мотивов:

82

Allegretto

Спи, мо - я кра - са - ви - ца, слад - ко спи!

Ра - дост - ный, свет - лый сон на те - бя сле - ти.

Ра - дост - ный свет - лый сон на те - бя сле - ти.

Эта прекрасная мелодия – один из первых образцов бесполутонового интонирования, являющегося компонентом музыкального языка Римского-Корсакова, над развитием и обновлением которого великий композитор трудился на протяжении всего творческого пути. Назовем еще несколько ярких примеров «на пентатонику» из его опер:

– В основе столь же известной начальной мелодии Песни индийского гостя из IV картины «Садко» – также *пентатоника* мажорного наклонения $g - a - h - d - e$. Интересно отметить, что это единственный пример использования пентатоники для создания восточного колорита в творчестве Римского-Корсакова¹:

¹ В эскизах, сделанных композитором позже, к опере «Золотой петушок», имеется тема, обозначенная как «восточная мелодия». Она почти полностью совпадает с Песней индийского гостя из «Садко»: тот же интонационный рисунок на пентатонно-ладовой основе. В арии Шемаханской царицы «Ответь мне, зоркое светило» («Золотой петушок»), для которой и была предназначена «восточная мелодия» в качестве прототипа, она получила иную – диатоническую основу.

83

Andantino

Не счесть ал - ма - зов в ка - мен - ных пе - ще - рах, не счесть жем -
чу - жин в мо - ре по - лу - дён - ном, да - лё - кой Ин - ди - и чу - дес!

– Ссылаясь на вокальные каденции в Арии Снегурочки из Пролога оперы, В. Цуккерман указывает на «пентатонные квазиинструментальные фиоритуры в концах всех трех частей арии» [109. С. 85]. Восходящее движение мелодии построено на звукоряде *пентатоники* мажорного наклонения 2.2.3.2 *e – fis – gis – h – cis*; в обратном движении – звукоряд 2.3.2.2 *e – fis – a – h – cis*. Эти светло и радостно звучащие фразы, контрастные общему интонационному развитию в Арии из Пролога, подчеркивают драматизм ситуации, заложенный в образе Снегурочки – беззащитной и счастливой:

84

[Allegretto]

Ми - лей Сне - гу - роч - ки тво - ей, без пе - сен жизнь не в ра - дость ей.

– Мелодию Снегурочки из Сцены Снегурочки с Мизгирем в IV действии Римский-Корсаков в своей работе «Снегурочка – весенняя сказка» характеризует как «нежно ласкающий любовный напев» [68. С. 16]. Ладовая основа – пентатоника мажорного наклонения 2.2.3.2 *des – es – f – as – b*:

85

[Allegro]

О, ми - лый мой, тво - я тво - я, бе - ри ме - ня

88

– В песне Бобыля «Купался бобер» из III действия «Снегурочки» Римский-Корсаков использует народную песню «Ой, пала, припала молодая пороша», которая включена композитором в раздел «Былины и повествовательные песни» (№ 16) его сборника «100 русских народных песен»¹. Ладовая основа – *пентатоника* минорного наклона 3.2.2.3 *a – c – d – e – g*:

86

[Allegretto]

Ку-пал - ся бо-бёр, ку-пал-ся чер - ной на реч - ке быст - рой

Даже этот краткий и неполный перечень примеров свидетельствует об определенной предрасположенности композитора к выразительным свойствам ладов пентатоники.

Между тем упоминания о пентатонике (как и других ладах ангемитоники) встречаются весьма редко в трудах о творчестве Н. А. Римского-Корсакова, за исключением ряда специальных работ.

В статье В. Цуккермана «Римский-Корсаков и народная песня» отмечено: «Пентатонного типа попевок, с характерным сочетанием секунд, малых терций, чистых кварт и квинт, вошли в плоть и кровь музыки Римского-Корсакова. Композитор настолько твердо усвоил типические "составные" части народной мелодики, что они нередко проглядывают у него даже тогда, когда сюжет не требует национальной окраски в музыке» [108. С. 317]. Сходное положение содержится в работе С. Евсеева: «Архаические ладовые образования – двухзвучные секундовые, трехзвучные квартовые и прочие попевки – в ряде случаев определяют собой весь лад напева (скажем, в древних обрядовых песнях, шуточно-прибауточных, детских) или же входят в качестве отдельных конструктивных элементов в другие ладовые структуры, в частности в пентатонику» [33. С. 29]. Среди прочих техник гармонии Римского-Корсакова Ю. Холопов называет: «Модальность натуральных ладов (звукоряды дорийские, пентатонные, геми-

¹ Эту мелодию композитор записал от своей матери С. В. Римской-Корсаковой, услышавшей ее в Орловской губернии.


ольные..., обиходного лада)» [101. С. 68]. Этими положениями практически ограничиваются упоминания об ангемитонных ладообразованиях в произведениях композитора.

Дальнейший анализ ангемитонной мелодики Римского-Корсакова следует предварить важным замечанием Б. В. Асафьева об одной из основополагающих сюжетно-эстетических закономерностей оперного творчества композитора. Асафьев пишет о том, что почти для всех опер Римского-Корсакова характерно: «Состояние влюбления и "любовные состязания" как основной лирический мотив действия» [3. С. 33].

Большинство лирических героинь получают характеристику в том числе и средствами ангемитонной мелодики. Для создания образа «поэтичной девушки Снегурки» (определение самого композитора) Римский-Корсаков обращается к ангемитонике не только в ее Арии из Пролога. В IV действии оперы, в Сцене Весны и Снегурочки, тема-«наигрыш» приобретает иной характер – взволнованный, трепетный. Возможна трактовка ладового строя мелодики в примерах 84 и 87 как *ангемитонной гексатоники* с наличием полутонов на расстоянии: $gis^1 - a^1$ в первом случае, $a^1 - b^1$ во втором:

87

[Allegro animato]



Во - да ма - нит, кус - ты зо - вут ме - ня, зо - вут под сень сво - ю

Та среда, откуда Снегурочка приходит в мир людей – природа, также характеризуется в числе прочих средств и ангемитонной интонационностью. Типичным образцом ангемитоники малого ступенного состава являются мотивы в амбитусе трихорда в квинте 2.5 и 5.2, которые Римский-Корсаков относит к образу Весны-Красны и птичьего щебетания. По словам композитора: «Мотив всегда упорно повторяющийся, как бы символизирующий одну из сил природы и неизбежно периодически повторяющееся явление ее» [68. С. 21]:



Сходного рода ангемитонные интонационные формулы нередки в мелодике Римского-Корсакова. В качестве интонационного подобия назовем начало романса «Редет облаков». В партии Весны в сцене песен и плясок птиц из Пролога «Снегурочки» также *преобладают ангемитонные обороты*. В мелодии Весны композитор использует прием *транспозиции* как разновидность модальной техники:

89

[Allegretto]

mf

Сби-ра-лись пти - цы, сби-ра-лись пев - чи ста-да-ми, ста - да -
 - ми; са-ди-лись пти - цы, са-ди-лись пев - чи ря-да-ми, ря -
 - да - - ми; а кто у вас, пти - цы, а кто у вас, пев - чи,

Стилистическая общность мелодики Снегурочки и ее окружения свидетельствует о внимательном отношении композитора к выбору средств интонационного словаря для обрисовки этой образной сферы.

Ангемитонные интонационные обороты хотя и присутствуют в партии Купавы – соперницы Снегурочки, но это, скорее, мелодизированные речитативы со свойственными для речитации повторами (скандированиями) отдельных звуков. Римский-Корсаков выражает чувства отчаяния Купавы, покинутой Мизгирем (Финал I действия «Снегурочки»), не в виде развернутой драматической арии, а в характере причитаний, народного плача. Ладовая основа – *ангемитонный тетрахорд 3.2.2 f – as – b – c*:

Allegro moderato

Го - лу-буш-ки по - друж-ки, по-гля - ди-те! О-тец, гля-ди: в сле-
зах тво - я Ку - па - ва!

Тот же тип интонирования с речитацией звуков сохранен в этой сцене Купавы и далее. Из ангемитонных трихордов и тетрахордов складывается *пентатоника 2.3.2.2 d – e – g – a – h*:

91

[Allegro moderato]
mf

За длин-ны-ми сто-ла - ми ду-бо - вы-ми, за ум - но-ю бе-се-дой по -
-ставь е - го, об - ман - щи - ка, не - ве - жей не - тѣ - сан - ным;
до-мой пой-дѣт, у-дарь о тын сто - я - чий хмель-ной го - ло - во - ю!

Среди «беззащитных» женских образов целого ряда опер Римского-Корсакова – царская невеста Марфа («пассивная мечтательница»), как ее охарактеризовал Б. Асафьев [3. С. 33]). Во второй теме Арии Марфы (II действие оперы) – «Целый божий день...» – обнаруживается свойственная мелодике композитора ангемитонная формула с симметричным расположением трихордов:

92

[Allegro]

Це-лый бо - жий день мы с ним бе - га - ли, ве-се -
ли - ли - ся, за - бав - ля - ли - ся.

Окружение Марфы (как и окружение Снегурочки) выделяется в опере тем же светлым, умиротворенным звучанием под стать самой героине. Квартет из II действия (Марфа, Дуняша, Лыков, Собакин) построен на полифоническом сплетении нескольких близких друг другу, повторяющихся мелодий, начальные фразы которых основаны на *пентатонике 2.2.3.2* (в *примере 93* приведены отрывки из партий Собакина, Дуняши и заключительные фразы Марфы):

93

[Largo]

Собакин



Дуняша



Марфа



Еще пример характеристики главного женского образа в состоянии светлых, возвышенных чувств – Ария Сервиллии (II действие, 5-я картина одноименной оперы). Звуковой состав ангемитонного интонирования расширен за счет мелодического «отклонения» в доминантовую сферу:

94

Larghetto



Небольшое ариозо князя Юрия Токмакова (I действие «Псковитянки»), наполненное теплыми чувствами к Ольге, пожеланием ей

счастья, воспринимается как косвенная характеристика главной героини оперы. Ладовая организация – *ангемитонная гексатоника* мажорного наклонения с наличием полутона на расстоянии *g – as*:

95

Tranquillo



Уж ста-ре-нёк я, бо-я-рин, и стал ме-ня не-дуг о-до-ле-вать,
ты ж в по-ре и с О-ле-ю спо-ёшь-ся, как зим-ний ве-тер с веш-не-ю ме-тель-ю.

Лирические герои «украинских» опер Римского-Корсакова – Левко в «Майской ночи» и кузнец Вакула в «Ночи перед Рождеством» – близки друг другу по своей роли в развитии действия, в выражении чувств. Вероятно, неслучайно и определенное совпадение средств музыкального языка, которые композитор применяет в вокальных партиях Левко и Вакулы. Выразительная, распевная мелодия Песни Левко (см. пример 82) – образец «классической» пентатоники. В интонационном рисунке мелодии присутствуют элементы симметричных формул, обрамляющих каждое предложение. В последующем за Песней обращении Левко к Ганне сохраняется тот же тип интонирования:

96

III д.

Allegro animato

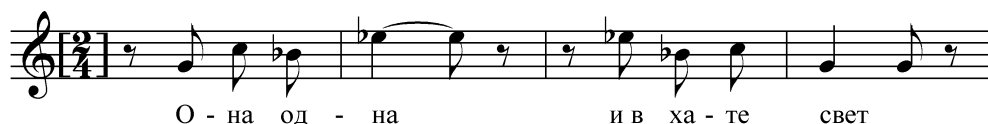


Га-ля! Ра-дось! О-тец со-гла-сен
на свадь-бу на-шу! Здрав-ствуй, мо-я до-ро-га-я!
Ско-ро ли ж, бать-ко, свадь-бу сыг-ра-ем?

94

Реплика Вакулы (I действие, ремарка в клавире – «У дверей Чубовой хаты») представляет собой симметричную формулу на основе *ангемитонного тетрахорда 3.2.3 g – b – c – es*:

97



В небольшом ариозо Вакулы (в той же сцене) композитор не отходит от избранной интонационной модели. Мелодия – на основе *пентатонного лада*:

98



Истоки ангемитонно-ладового интонирования в сочинениях Римского-Корсакова закономерно находятся в *музыкальном фольклоре*. Композитор хорошо знал и прочувствовал народное музыкальное творчество не только запада России (как уроженец города Тихвина Новгородской губернии), но и других регионов страны, о чем свидетельствуют прежде всего его сборники «100 народных песен» и «40 русских народных песен». Взяв на себя нелегкую и ответственную роль «гармонизатора» народных мелодий, он стал не только знатоком и популяризатором песенного фольклора, но и его сотворцом. Весьма точно охарактеризовал композитора М. Ростропович: «Римский-Корсаков скорее композитор вологодско-костромской, или ярославско-vlадимирско-суздальский, или тамбовский... Я считаю, что Римский-Корсаков был очень русским человеком и очень русским композитором. Не "петербургским", а общерусским» [69. С. 179–180].

О значении народной песни в своем творчестве Римский-Корсаков пространно пишет в XVIII главе «Летописи», посвященной

работе над оперой «Снегурочка»: «Делая общий обзор музыки "Снегурочки", следует сказать, что в этой опере я в значительной степени пользовался народными мелодиями, заимствуя их преимущественно из моего сборника» [67. С. 195]. Далее композитор называет конкретные образцы этих мелодий, продолжая: «Сверх того многие мелкие мотивы или попевки, составные части более или менее длинных мелодий несомненно черпались мною из подобных же мелких попевок в различных народных мелодиях, не вошедших целиком в оперу» [там же]. Отвечая на упреки музыкальных рецензентов в излишнем заимствовании народных мелодий, Римский-Корсаков еще раз повторяет: «Что же касается до создания мелодий в народном духе, то несомненно, что таковые должны заключать в себе попевки и обороты, заключающиеся и разбросанные в различных подлинных народных мелодиях» [67. С. 197]. Положения, сформулированные самим композитором, раскрывают одну из особенностей его творческого процесса.

Как уточнял Асафьев: «В его операх вполне осознанно производятся опыты стилизации "народно-музыкальной речи" – былинного сказа, духовного стиха, танцевально-инструментальных интонаций, протяжных песен, частушечных новообразований» [3. С. 109]. Высказывание Асафьева можно снабдить примерами ангемитонной мелодики из опер Римского-Корсакова – подлинно народной или «воспроизводящей» почти все указанные, а также другие песенные жанры. В опере-былине «Садко» это речи Нежаты («Сказка и присказка» в 4-й картине), Хор гостей торговых (1-я картина):

99

Allegro non troppo



О-дин хва - ста-ет зо - ло-той каз-ной, дру-гой хва - ста-ет ко-нём доб-ры-им,
 глу-пый хва - ста-ет мо-ло-дой же-ной, ум-ный хва - ста-ет ста-рым ба-тюш-кой.

96

[Allegro]



Зе - ле - ным ви - ном за - мор - ски - им! На - е - дай - те - ся, лю - ди,
 до - сы - та, на - пи - вай - те - ся, гос - ти, до - пья - на! На - пи -
 - вай - те - ся, гос - ти, до - пья - на!

Подлинно народную хороводную песню «А мы просо сеяли», звучащую в Финале IV действия «Снегурочки», Римский-Корсаков называет в числе «заимствованных» народных мелодий. В мелодии преобладают бесполутоновые соотношения ступеней с характерными интонационными оборотами – ангемитонными трихордами и тетрахордами. В I действии «Майской ночи» девушки поют Троицкую песню (на Троицу). По словам Римского-Корсакова: «Все хороводные песни оперы моей ("Майской ночи") имеют оттенок обрядовый, игровой: весенняя песня "Просо", Троицкая песня "Завью венки"» [67. С. 173]. В мелодии Троицкой песни также преобладают типичные ангемитонные попевки.

Иногда композитор, обращаясь к подлинной народной песне, трансформирует ее жанр, преобразует характер мелодии, подчиняя ее определенным требованиям драматургии. В песне Тучи «Государи псковичи» (I действие «Псковитянки») использована мелодия хороводной («круговой игровой») «Как под лесом, под лесочком» из сборника М. А. Балакирева «Русские народные песни» (№ ¹²¹/₂₇). Ладовая организация песни – *пентатоника* минорного наклона 3.2.2.3 с «вкраплением» мягко звучащей хроматической интонации – распева «Ой-ли». В «Псковитянке» песня Тучи звучит по-иному – мужественно, решительно, с боевым кличем «Гой!»:

Moderato

Го - су - да - - - ри пско-ви - чи, со - би - рай - тесь
на дво - ры. Гой! Гой! То - то лё - ли, то - то
лё - ли, со - би - рай - тесь на дво - ры.

В операх Римского-Корсакова, в том числе и последних по времени создания, есть немало колыбельных песен, частью стилизованных. Укажем на примеры с ангемитонным типом интонирования: в «Сказке о царе Салтане» – колыбельная «Баюшки, баюшки» (I действие), в опере «Пан Воевода» (I действие) Мария поет «Шуточную колыбельную песню» (как обозначено в клавире). Музыкально-драматургическим стержнем оперы «Ночь перед Рождеством» служит колядка – один из жанров обрядовых песен. Следует отметить, что обрядовые песни вообще очень привлекали композитора, по его замечанию «...как наиболее древние, доставшиеся от языческих времен и в силу сущности своей сохранившиеся в наибольшей неприкосновенности» [67. С. 141]. В подзаголовке оперы «Ночь перед Рождеством» композитор обозначает «Быль-колядка по повести Н. Гоголя», неоднократно обращаясь к названию жанра колядки в ремарках и заголовках сцен. В I действии Солоха «запевает старинную колядку» (как обозначено в клавире), мелодия песни повторяется затем неоднократно – во II действии, в 6-й картине III действия, в сцене «Бесовская колядка». В 4-й картине II действия звучат «Колядные песни»; в 8-й картине III действия – «Поезд Овсеня и Коляды». «Старинная колядка» Солохи – это образец ангемитонной мелодии на основе *гексатоники* минорного наклона. Вслед за Солохой песню подхватывает Чёрт. Комический эффект создается перемещением мелодии на тритон:

102

Allegro assai

Солоха

У - ро - ди - лась Ко - ля - да

Чёрт

На - ка - ну - не Рож - де - ства

В развитии мелодии хора «Колядные песни» неоднократно повторяются слова «Святый вечер» – именно так называется инструментальное Вступление к I действию оперы. В хоре Римский-Корсаков закрепляет за этими словами распевную мелодическую фразу – *пентатоника 2.2.3.2 a – h – cis – e – fis*¹:

103

mf Чи до - ма, до - ма пан гос - подарь? *p* Свя - тый ве - чер,

свя - тый ве - чер. Что ты спишь, ле - жишь? Что гос - тей не ждешь?

Свя - тый ве - чер, свя - тый ве - - - чер.

Фраза «Святый вечер» варьируется (интонационно и ритмически) в Заключительном хоре сцены «Колядные песни». Общая ладовая организация – *пентатоника 2.2.3.2 f – g – a – c – d*:

104

147

Свя - тый ве - чер, доб - рый ве - чер! Доб - рым лю -

- дям, доб - рым лю - дям на здо - ро - - вье!

¹ В статье «Римский-Корсаков и народная песня» автор В. Обрам указывает на близость начальной фразы этого хора («Чи дома, дома») украинской народной песне из сборника А. Рубца «216 украинских напевов» (№ 45). См.: Обрам В. А. Римский-Корсаков и народная песня [58. С. 281].

Состояние радости, восторга средствами ангемитонной мелодики Римский-Корсаков передает и в других операх, в частности в Хоре светлых духов в I действии оперы «Млада». Красотой обновленного града Китежа любителю Феврония (IV действие оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»), ладовая основа – *гексатоника* мажорного наклонения:

105

Lento
Феврония

Лю - ди доб-ры - е, по - ве-дай-те: шла сю - да я ле-сом
с ве-че - ра, да и шла - то вре - мя ма - ло - е,

В этом же действии оперы воспроизведено звучание колокольно-го перезвона. В клавире отмечено: «Хожение в невидимый град. Звон успенский. Райские птицы». В мелодии флейт и арфы – кварт-квинтовые (обертонные) ходы по ступеням *пентатоники* 2.2.3.2 $f - g - a - c - d$:

106

Колокольный звон Римский-Корсаков имитирует и во «Вступле-нии к последней картине» IV действия «Три чуда» оперы «Сказка о царе Салтане». Здесь композитором применен прием *транспозиции*: начальная мелодия – *пентатоника* 2.2.3.2 от *es* – перемещается затем на кварту вверх – от *as*:

100



В вокальном творчестве композитор также обращается к выразительным свойствам ангемитонной мелодики. Но это связано не со стилизациями в народно-песенном духе, а с отражением особых эмоциональных состояний. Таковы романсы «Ель и пальма» (обе редакции), «Тихо море голубое», «Тайна». В романсе «Тайна» благодаря интенсивному тонально-гармоническому развитию ангемитонная мелодика многоступенна.

Как было отмечено ранее, примеры ангемитонной мелодики не столь часты в произведениях Н. А. Римского-Корсакова. Однако собранные вместе, они производят яркое художественно-эстетическое впечатление своей выразительностью и красотой. Кроме того, эти образцы убедительно свидетельствуют о наличии в музыкальном языке композитора сложившегося определенного типа бесполутонового интонирования. Сам Римский-Корсаков, будучи не только великим русским композитором, но и выдающимся музыкальным педагогом и теоретиком, вполне определенно осознавал то значение, которое имел ладовый колорит в его сочинениях, операх в первую очередь. По его словам: «Древние лады, как и при сочинении "Майской ночи", продолжали занимать меня в "Снегурочке". 1-я песня Леля, некоторые части Проводов Масленицы, клич бирючей, гимн берендеев, хоровод «Ай, во поле липенька» написаны в древних ладах... (так называемые дорийский, фригийский и миксолидийский лады). Некоторые

отделы, как, например, песня про бобра с пляской Бобыля (напомним, это мелодия на основе *пентатоники*. – Л. Б.), написаны с переходами в различные строи и различные лады. Стремление к ладам преследовало меня и впоследствии, в продолжение всей моей сочинительской деятельности, и я не сомневаюсь, что в этой области мною сделано кое-что новое, так же, как и другими композиторами русской школы» [67. С. 197–198].

IV. АНГЕМИТОНИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА

Высказывая мысль о том, что в стремлении к ладам композиторами русской школы «сделано кое-что новое», Н. А. Римский-Корсаков имел в виду друзей-соратников по «Могучей кучке», а также композиторов последующих поколений – тех, чей жизненный путь и творческая деятельность пришлись на последние десятилетия XIX века и продолжились в XX веке. И не только указанный временной период (весьма размытый по границам) объединяет творчество таких разных композиторов, как А. К. Лядов (1855–1914), С. И. Танеев (1856–1915), С. М. Ляпунов (1859–1924), М. М. Ипполитов-Иванов (1859–1935), А. С. Аренский (1861–1906), Г. Л. Катуар (1861–1926), А. Т. Гречанинов (1864–1956), А. К. Глазунов (1865–1936), Вас. С. Калинин (1866–1900), В. М. Ребиков (1866–1920), С. Н. Василенко (1872–1956), Н. Н. Черепнин (1873–1945), С. В. Рахманинов (1873–1943), А. В. Станчинский (1888–1914) и других. При всей порою несопоставимости масштабов творческого дарования и значимости вклада в русское музыкальное искусство каждого из названных композиторов все они осознавали себя участниками единого процесса развития русской композиторской школы, учениками своих великих учителей – П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова. И несмотря на то что в истории русской музыки уже с конца XIX века сложилось

подразделение на *петербургское* и *московское* направления (школы), в творчестве всех русских композиторов проявились, прежде всего, те общие составляющие музыкального стиля, которые закономерно дают возможность их общенациональной «идентификации».

К числу изначально присущих средств музыкального языка относится и *ангемитонная мелодика с трихордно-мотивным типом интонирования*, без труда обнаруживаемая в творчестве многих русских композиторов конца XIX – начала XX века. Разумеется, увлеченность бесполутоновой интонационностью проявилась у каждого из названных композиторов в разной степени, при том что сами они лишь в определенных случаях формулировали перед собой задачи создания с помощью сугубо пентатонной мелодики желаемого эффекта, например, восточного колорита¹. По сути же, ангемитонная мелодика послужила средством обрисовки разных образов и эмоциональных состояний в произведениях крупных форм – симфонических жанров, инструментальных концертов, а также малых форм вокальной и инструментальной музыки.

В разделе IV.1 рассматривается инструментальная и вокальная мелодика с бесполутоновым типом интонирования в произведениях композиторов рубежа XIX–XX веков. Раздел IV.2 посвящен русскому периоду творчества Стравинского.

IV.1. Глазунов, Лядов, Танеев, Рахманинов, Ипполитов-Иванов, Ляпунов и другие

В историю русской музыки А. К. Глазунов вошел прежде всего как композитор-симфонист, автор восьми симфоний. Его творческий путь с юных лет был предопределен целым рядом особых обстоятельств: в возрасте 14 лет он начал по совету Балакирева заниматься

¹ Попутно можно отметить, что в исследованиях по проблемам музыкального языка указанных композиторов практически отсутствуют указания на наличие в их сочинениях ангемитонного интонирования. Лишь в немногих случаях отмечены образцы пентатонной мелодики.

композицией с Римским-Корсаковым; в 16 лет написал свою Первую симфонию; в этом же возрасте начал общаться с Бородиным; в 19 лет познакомился с Чайковским; в том же 1884 году был подписан договор с Беляевым об издании произведений Глазунова (которые с поразительной интенсивностью и в красочном оформлении много лет выходили в издательстве Беляева); после кончины Бородина молодой Глазунов (ему еще только 22 года) записывает по памяти две части оставшейся незаконченной Третьей симфонии Бородина, вместе с Римским-Корсаковым работает над завершением оперы «Князь Игорь». Эти события явились знаковыми в судьбе начинающего композитора и казались решающими в становлении его творческого стиля, сложившегося уже в ранних сочинениях и мало менявшегося на протяжении десятилетий. Известно весьма образное восприятие Глазуновым русских композиторов, его старших современников: «Чтобы найти характеристику творчества великих русских композиторов, я сравнил бы Бородина с домосковским князем-витязем, Мусоргского с вдумчивым поселянином, Римского-Корсакова с былинным чародеем, а Чайковского – с русским баринем тургеневского душевного строя» [23. С. 463]. В этой метафоричности заключается понимание Глазуновым сущностных, глубинных основ наследия великих русских композиторов. Именно так он воспринимал музыку своих учителей, сохраняя эти чувства долгие годы. В своем творчестве Глазунов остался, скорее, композитором XIX века, младшим соратником русских классиков, сосредоточив при этом интересы в области симфонической и инструментальной музыки.

Именно в этих жанрах, преобладающих в творчестве Глазунова, нашли претворение средства музыкального языка, своеобразно объединившие стилистику русских композиторов разных направлений. В свете темы данной работы речь прежде всего идет об инструментальной мелодике с бесполутоновым типом интонирования, связанным не со словом или сценическим действием (как в большинстве случаев в творчестве Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова).

Это проявилось в основном в двух образных сферах – *скерцозной* и *лирической*. В Четвертой симфонии Глазунова (созданной молодым композитором спустя шесть лет после его работы над незавершенными произведениями Бородина) мелодия одной из тем 2-й части (Скерцо), легко и игриво звучащая, основана на ангемитонике – *гексатонике мажорного наклонения*:

108

[Allegro]

mf *p*

8va *pp*

(8va)

В том же году Глазунов пишет симфоническую увертюру «Карнавал», побочная тема которой во многом напоминает названную тему из Скерцо его Четвертой симфонии:

109

Allegro giusto

p brillante

Еще один пример в ряду обозначенных – из срединного раздела 2-й части (Скерцо) Второй сонаты для фортепиано – краткая тема, представляющая собой сцепление разновысотных ангемитонных трихордов 2.3:

110



Этот предустановленный интонационный «ритм» внутри темообразования распространяется далее на весь срединный раздел. В потоке общих форм движения названная тема появляется то на одном, то на другом высотном уровне, цементируя общий процесс в единое целое.

Классическим образцом ангемитонного интонирования (тем более «ограниченного» звукорядом *пентатоники* 2.2.3.2) стала скерцозная тема из Финала одного из самых известных произведений Глазунова – Концерта для скрипки с оркестром. Изложив тему в строгом квадратном построении (4 + 4), композитор тут же предлагает следующий восьмитакт (4 + 4) в виде вариации на эту тему, сохраняя ее ладовую основу и контуры мелодического рисунка. Тем самым Глазунов демонстрирует возможности тематического развития даже в пределах избранного – пентатонного лада:

111

Другой образной сферой тематизма с бесполутоновым типом интонирования (или с безусловным преобладанием такового) стали *лирические* темы разного плана. Чаще всего это лирика возвышенного характера, что создается в том числе за счет обращения к тембру струнных, как правило, ведущих мелодию в высоком регистре. Такого рода проведение в кульминации темы 1-й части (Прелюдия) сюиты «Из средних веков». В долго длящемся многократном секвентном перемещении фраз и мотивов с преобладанием терцовых ходов не нарушается изначально избранный тип бесполутонового соотношения ступеней, за исключением заключительной вводнотоновой интонации:

112

[Allegro]

Еще пример из того же ряда лирических тем – основная тема 2-й части Восьмой симфонии. Экспрессия звучания создается в том числе за счет приема *транспозиции* начального тематического построения (47 – 48), примененного композитором уже в экспозиционном изложении темы. Трихордная мотивика представлена в этой мелодии с выделением квартовых и квинтовых ходов, что сообщает ей большую индивидуальность:

113

[Mesto]

В русской музыке есть интересные примеры бесполутоновой мелодики, способствующей созданию образов *возвышенных, с настроением торжества, ликования*. Центральным тематическим ядром в такого типа мелодике являются мотивы и фразы по звукам трезвучий, как в ранее названных мелодиях Чайковского: начало главной темы 1-й части Первого фортепианного концерта, побочной темы 1-й части Шестой симфонии. У Глазунова – это побочная тема 1-й части Концерта для фортепиано с оркестром, звучащая с подъемом, гимнически. Единичные полутоновые сопряжения (в секвентных перемещениях) не нарушают общей интонационной заданности этой мелодии:

114

Allegro moderato

Нельзя не указать еще на одну инструментальную мелодию Глазунова, в которой проявились выразительные свойства бесполутонового интонирования. Это лирико-драматическая главная тема 1-й части Второй сонаты для фортепиано. Ее тематическим ядром является

начальный тетраход 2.3.2. Характерные для мелодики Глазунова секвентные перемещения тематически значимой фразы и вычлененных из нее мотивов раздвигают «пространство» бесполутонового интонирования до десяти ступеней с наличием эффекта «оттянутого» разрешения:

115

Приведенные примеры не исчерпывают всего количества и разнообразия бесполутоновой мелодики в симфонических и инструментальных произведениях Глазунова. Как было отмечено, такая predisposition в значительной степени объясняется той школой профессионального мастерства, которую композитор прошел в молодые годы и которой остался верен на протяжении всего творческого пути.

В одном ряду с А. В. Глазуновым в русской музыке последней четверти XIX века и далее в XX веке стоит имя А. К. Лядова. Оба – ученики Н. А. Римского-Корсакова; оба общались с композиторами «Могучей кучки» и входили позже в «Беляевский кружок»; вместе участвовали в сочинении целого ряда произведений; и тот и другой очень самобытно, но совсем по-разному проявили себя в области инструментальной и симфонической музыки. В инструментальных произведениях малых форм – любимых жанрах Лядова – ангемитонная мелодика имеет и общие признаки с глазуновской мелодикой того же интонационного типа, и существенные различия. Инструментальная мелодика подвижного, скерцозного характера обнаруживается в целом ряде фортепианных пьес Лядова, в том числе Этюде ор. 37 и Прелюдии № 1 цикла «Четыре прелюдии» ор. 39, созданных в одно

время (1895 год). В обоих случаях это не просто решение сугубо технических задач фортепианного исполнительства, но и занимательное погружение в колорит ангемитоники: и в Этюде, и в Прелюдии это *ангемитонная гексатоника мажорного наклонения*. Сходство этих мелодий выражается также в одинаковом темпе (*con moto*), единой ритмической фигуре квинтолей, в трихордно-тетрахордной структуре мотивов с наличием широких скачков:

116

Con moto

p dolce

117

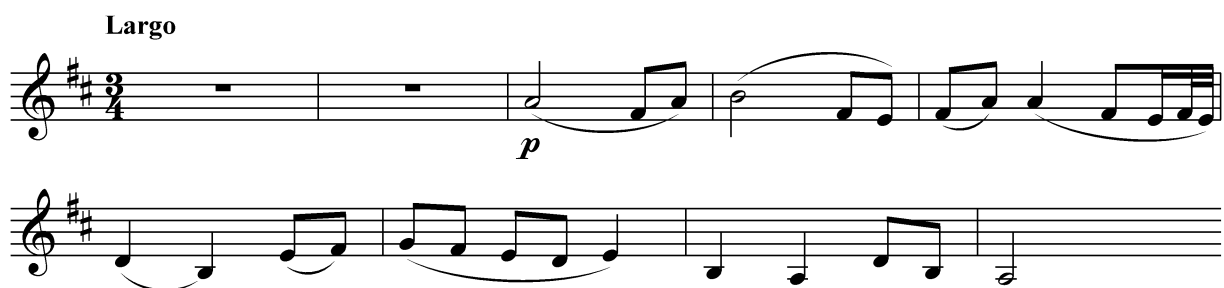
Con moto

p dolce

Иного типа ангемитонная мелодика того образного строя, который с определенной долей условности можно назвать темой *русской старины*, архаики, «глубины времен», размышлений о «делах давно минувших дней», начавшихся в русской музыке еще с глинкинского Баяна. Лядов весьма тяготел к такого рода русской песенности, что весьма определенно проявилось в мелодии его известной фортепианной пьесы «Про старину» с преобладанием в ней характерных анге-

митонных трихордов. Свой восторг по поводу этой пьесы В. В. Стасов выразил в письме к композитору: «Ваша "Про старину" – удивительная прелесть и чудеса! Настоящего баяна Вы тут вылепили и подняли пред нами из бронзы» (из письма В. В. Стасова от 2 марта 1906 года. Цит. по: [53. С. 186]). И хотя прямых интонационных связей с глинкавским Баяном в пьесе Лядова нет, нельзя не согласиться с ассоциацией, возникшей у выдающегося деятеля русского искусства:

118



Уместно привести другой пример из творчества Лядова, также подтверждающий органичную связь композитора с его художественными наставниками. Фортепианный цикл Лядова «Бирюльки. Собрание мелких пьес для фортепиано» (ор. 2) был написан начинающим композитором в 1876 году, во время активного общения с членами «Могучей кучки». За два года до этого, в 1874 году, М. П. Мусоргский создает «Картинки с выставки». Разумеется, значимость того и другого циклов весьма различна, но сходство начальных тактов пьесы № 5 из Тетради I цикла Лядова с мелодией «Прогулки» Мусоргского несомненно:

119

Vivace

V

На эти интонационно-образные параллели с русской классикой не мог не обратить внимания Асафьев: «В музыке Лядова надо различать... постепенно выработавшиеся из интонаций... Глинки славянизмы и идущие от Бородина и от народной песни великорусские обороты, как например, в балладе "Про старину". Почти все лучшие и наиболее самобытные произведения Лядова написаны в характере славянской лирики с изящнейшей орнаментикой» [3. С. 239].

Большинство симфонических произведений М. М. Ипполитова-Иванова, воспитанника Петербургской консерватории, ученика Н. А. Римского-Корсакова, в юности посещавшего собрания «Могучей кучки», связаны с восточной тематикой: «Кавказские эскизы», «Иверия», значительно позже созданные «Тюркские фрагменты», «В степях Туркменистана», «Музыкальные картинки Узбекистана». Правда, Асафьев высказался по этому поводу достаточно определенно: «...ориентализмы Ипполитова-Иванова не идут дальше заимствования тематики и обработки напевов по усвоенным в школе традициям. Остается только легкий колористический налет, а отнюдь не творчество из материала Востока и из органической природы и свойств этого материала» [3. С. 185]. Но как бы то ни было, интересен сам по себе «ориентальный» тематизм Ипполитова-Иванова, в частности, в сюите «Кавказские эскизы» (ор. 10, 1894 год). Вся 1-я часть сюиты («В ущелье») основана на постоянном перемещении – транспозиции *пентатонных* звукорядов, в основном структуры 2.2.3.2:

120

Allegro moderato

Piano I

The image displays two systems of musical notation for Piano I. The first system is marked 'Allegro moderato' and features a melody in the right hand with dynamics *f* and *pp*, and a bass line with accents. The second system shows a more rhythmic texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand, marked with a piano (*p*) dynamic.

Удивительным кажется совпадение, но в том же 1894 году Глазунов пишет «Балетную сюиту» (op. 52), где в одной из частей – № 8, «Полонез» – применен тот же прием высотного перемещения звуко-рядов *пентатоники* и *тетратоники*. Название 6-й части этой сюиты – «Ориентальный танец» указывает на имевшуюся у композитора «восточную» программу произведения:

121

[Moderato]

«Кавказская сюита» Ипполитова-Иванова была известным и популярным в свое время произведением. Но и сочинения Глазунова сразу же, как правило, издавались Беляевым и звучали в концертных залах. Так что приходится лишь констатировать сходство музыкальных идей и приемов их воплощения!

В ряду других примеров инструментальной мелодики с ангемитонным типом интонирования – темы из произведений А. В. Станчинского. Учившийся в Московской консерватории в классах С. И. Танеева и К. Н. Игумнова, Станчинский прожил совсем короткую жизнь, но оставил заметный след в истории русской музыки начала XX века. Асафьев дал ему такую характеристику: «...редкий, свежий и пронзительный талант» [3. С. 257]. Сферой творческих интересов композитора была в основном фортепианная музыка. Приводимые примеры с бесполутоновым интонированием – главная тема 1-й части Первой фортепианной сонаты (*пример 122*) и главная тема 1-й части Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (*пример 123*). Тема из Трио – сугубо *пентатонная*, с синкопированным ритмом, вызывающая даже некоторые отдаленные ассоциации с пентатонной мелодикой поволжских народов.

122

Allegro

123

Allegro

V-no

В жанрах вокальной музыки русские композиторы закономерно обращаются к ангемитонной мелодике для воплощения *лирических* образов разного плана – от светлых, умиротворенных настроений к более напряженным, экспрессивным. В концентрированном виде это нашло отражение в романсе Чайковского «Отчего» (см. пример 37). В романсах Чайковского начинается развитие того направления в русской вокальной музыке, которое Асафьев определяет как «московская школа камерной вокальной лирики» [3. С. 83]; «московское романсное творчество», здесь названы фамилии Танеева, Рахманинова, Катуара [Там же. С. 85]; «московская вокальная лирика», в этом случае указаны и некоторые ученики Римского-Корсакова [Там же. С. 86]. Одним из выдающихся образцов московской романсной лирики является вокальная миниатюра С. И. Танеева «Островок» (Из Шелли. Слова К. Бальмонта). Начальные фразы мелодии – бесполутоновый тип интонирования на ступенно-расширенной основе. Развитие строится с высотным перемещением – транспозицией первого предложения (*ангемитонная гептатоника*). Начальный трихорд преобразован за счет септового нисходящего скачка $a^1 - c^2 - d^1$:

124

Andantino tranquillo



Из мо - ря смот - рит о - стро - вок, е - го зе - лё - ны - е ук -
- ло - ны у - кра - сил трав гу - стых ве - нок, фи - ал - ки, а - не - мо - ны.

В танеевском вокальном творчестве есть и другие образцы ангемитонной мелодики, в частности, начало романса «Находка» (слова Гёте, перевод В. Коломийцева).

Ученик Танеева – великий русский композитор С. В. Рахманинов также создал немало романсов с бесполутоновой мелодикой. Из них – такие шедевры, как «У моего окна» (слова Г. Галиной), «Сирень» (слова Ек. Бекетовой). Эти романсы Асафьев называет среди ряда других «светлых, ласковых и "тихий" романсов» Рахманинова [3. С. 83]. Мелодия «Сирени» начинается с того же ангемитонного трихорда 2.3, что и романс Чайковского «Отчего». В первом разделе романса «Сирень» Рахманинов выстраивает интонационный процесс традиционным приемом «перетекания» трихордных мотивов. Тонально-гармоническая модуляция из *As-dur* в *Es-dur* приобретает в мелодии вид перехода из *пентатоники 2.2.3.2 as – b – c – es – f* в *пентатонику* того же строения от *es*. Это один из немногих образцов в русской музыке мелодического модулирования с сохранением бесполутоновой интонационности:

125

Allegretto

По-ут - ру, на за-ре, по ро-сис-той тра-ве

я пой-ду све-жим ут-ром ды - шать; и в ду-ши-сту - ю тень,

где тес-нит - ся си-рень, я пой - ду сво - ё сча-стье ис - кать...

Попутно можно отметить образцы инструментального тематизма с ангемитонным интонированием в фортепианных произведениях Рахманинова – начальные такты «тихой» мелодии верхнего голоса Этюда-картины ор. 39 № 8, ликующе звучащая побочная из 3-й части Третьего концерта для фортепиано с оркестром.

Большое внимание жанрам вокальной музыки уделял в своем творчестве С. М. Ляпунов. Выпускник Московской консерватории по классу Танеева, он затем долгие годы общался в Петербурге с Бала-

киревым, Римским-Корсаковым и его учениками. Асафьев пишет: «В области романса Ляпунов оставил большое наследие. Это красивые и пластичные вокальные песни лирико-созерцательного характера, безупречно скомпонованные и уравновешенные и так же эмоционально-сдержанные, как и большая часть романсов Балакирева» [3. С. 68]. Данная характеристика как нельзя более подходит к романсу Ляпунова «На лагунах Венеции» (слова А. Голенищева-Кутузова). Композитор выстраивает интонационный процесс крайних разделов романса, подчиняясь стихотворному метру и вместе с тем преодолевая его сложности поразительной симметрией мелодического рисунка. Это создается с помощью *транспозиций* мелодических построений (предложений), основанных на *пентатонике 2.2.3.2*: от d^1 , от fis^1 , далее вновь от d^1 , от f^1 :

126

Andantino *p*

Нас вол - шеб - ни - ца даль в свой чер - тог по - зва -
 - ла, мы у - слы - ша - ли зов, мы при - шли, и вве -
 - ла нас о - на в цар - ство волн и си - я - ний.
p
 С не - ба ти - хи - е ме - ся - ца льют - ся лу -
 - чи, ти - хо пле - щет вол - на, и ви - та - ют в но -
 - чи вздо - хи сбыв - ших - ся ти - хих же - ла - ний.

У М. М. Ипполитова-Иванова также несколько романсов с анге-митонной интонационностью. В мелодии романса «Чудное утро»

(№ 6 из цикла «Шесть романсов на слова А. Голенищева-Кутузова») возникает «оттянутое» разрешение d^1-es^1 (с полутонном на расстоянии), характерное для ангемитоники с расширенным ступенным составом (пример 127). Это повышает эмоциональный тонус, разнообразит палитру выразительных свойств такого рода интонирования, что особенно заметно в сопоставлении с его же ангемитонной мелодикой более традиционного типа. Пример – «безмятежно» звучащий верхний голос – *гексатоника* мажорного наклона – в дуэте «Белым пологом покрыта» из цикла «Пять дуэтов на стихи Д. Ратгауза» (пример 128).

127

Allegro ma non troppo

mf Чуд - но - е ут - ро! Как зе - лень яр - ка! Тра - вы свер - ка - ют ал -
 - маз - ной ро - со - ю; дол - го то - мив - ша - я серд - це тос - ка
 - мол - ча ска - ти - лась пос - лед - ней сле - зо - ю. *p*

128

Moderato

mf Бе - лым по - ло - гом по - кры - та мерз - ла - я зем - ля.
p Бе - лым сне - гом ра - зу - бра - лись ро - щи и по - ля.

Причисляя Г. Л. Катуара к «московскому романсному творчеству», Асафьев дает довольно развернутую характеристику его вокальной музыке. Приведем отдельные высказывания Асафьева: «Он, единственный из всех эпигонов Чайковского, умеет продолжить лирические страницы последнего, не впадая в рабское безвкусное подражание... Даже в своих французских оборотах Катуар сохраняет

славянско-элегический тон, так же, как в свое время Чайковский» [3. С. 85]. В мелодике романса Катуара «От мороза потускнела светлая луна» (ор. 1) нельзя не обратить внимания на преобладание классических трихордных оборотов (с чего и началось творчество Катуара!):

129

[Allegretto moderato]

p

От мо - ро - за по - туск - не - ла свет - ла - я лу - на,
 Вся от сту - жи о - бо - мле - ла, бед - на - я о - на! Ночь мо - роз - на,
 яр - кий и - ней всю - ду за - бли - стал.
 Бор сос - но - вый тём - но - си - ний как бы за - дре - мал,
 Всё за - мёр - зло, о - не - ме - ло, что ни ви - жу я,
 Лишь бы - стре - е, бы - стре - е, за - ки - пе - ла в серд - це
f
 кровь мо - я, за - ки - пе - ла в серд - це кровь!

Это не единственный пример с бесполутоновой (по преимуществу) мелодикой в романсах Катуара. Среди прочих – «Смерть, убаюкай меня» (№ 6 из цикла «Шесть стихотворений на слова К. Бальмонта»).

Одной из граней русской вокальной лирики можно считать тему *родного края*. В творчестве А. Т. Гречанинова, активно работавшего в самых разных жанрах – от опер и симфоний до хоров и песен для детей, значительное место занимают вокальные произведения.

120

Асафьев отметил, что на него «...плодотворно повлияло русское народное творчество – в вокальной сфере» [3. С. 185]. Примером может служить вокальная миниатюра «Край ты мой» (слова А. Толстого). Как и у Катюара, это начало творческого пути Гречанинова – песня имеет обозначение ор. 4 № 1. Ладовая основа мелодии – *ангемитонная гексатоника* минорного наклонения с четко очерченными трихордными мотивами и фразами (*пример 130*). В этом жеopus'е 4 № 5 «Колыбельная» (слова М. Лермонтова) с ладовой основой мелодии – *ангемитонной гексатоникой* мажорного наклонения (*пример 131*).

130

Largo

Край ты мой, ро - ди - мый край!

Allegro

Кон - ский бег на во - ле! В не - бе крик ор - ли - ных стай!

Tempo I

Вол - чий го - лос в по - ле! Гой ты, ро - ди - на мо - я!

131

[Andante con moto]

p

Спи, мла - де - нец мой пре - крас - ный,

ба - юш - ки - ба - ю. Ба - юш - ки - ба - ю!

К русской вокальной лирике относятся и лирико-эпические образы, воплощенные в разной тематике. К средствам ангемитонного интонирования обращался Вас. Калинников – в известных в свое время романсах «Колокола», «На старом кургане». Асафьев считает: «Калинников был бы самым талантливым среди московских композиторов лирико-эпического направления, родившихся в период 60–70-х

годов, если бы судьба оказалась к нему чуть милостивее... Это – Кольцов русской музыки...» [3. С. 49].

В стилистике *былинного сказа-речитатива* с преобладанием ангемитонных интонаций выдержана и мелодия миниатюры «Русская» в вокальном цикле М. М. Ипполитова-Иванова «Две былинки»:

132

Moderato assai
mf

Вам по - ве - да - ю прав - ду - ма - туш - ку, прав - ду - ма - туш -
- ку про уш - куй - ни - ков, про раз - бой - ни - ков нов-го - род - ски - их, про на -
- бе - ги их про у - да - лы - е во тем - ну - ю ночь на тор -
- го - вый люд. *mf* Как на Иль - ме - не, свет - лом о - зе - ре, стру - ги
но - вы - е сна - ря - жа - ли - ся, стру - ги воль - ны - е да тор - го - вы - е.

Традиционными для русской музыки были в XIX веке и остались в начале XX *восточные образы*, уже не только в достаточной степени условно ориентальные, но и более определенно национально направленные. Одним из первых к мелодике, имевшей конкретную национальную принадлежность, обратился А. Т. Гречанинов, создавший в 1901 году «Мусульманские песни» (ор. 25). Правда, это было не оригинальное сочинение, а обработки татарских и башкирских песен для голоса и фортепиано. Пентатонная мелодика весьма привлекла композитора, о чем он написал в Предисловии ко второму изданию: «Мелодии их (татарских и башкирских песен. – Л. Б.) сами по себе так своеобразно красивы, так свежи и разнообразны, что было бы жаль... пройти мимо и не указать на этот клад народного творчества» [29. С. 3].

122

Интересом к японской культуре, свойственным русскому обществу начала XX века, прежде всего деятелям «Мира искусства» и их соратникам, объясняется обращение композиторов к японской поэзии (в переводах на русский язык). Циклы на тексты японских поэтов есть у М. М. Ипполитова-Иванова – «Пять японских стихотворений» (ор. 60); С. Н. Василенко – «Японские мелодии» (ор. 49а), Н. Н. Черепнина – «Семь пятистиший японских поэтов, древних и современных» («Танки»), перевод К. Бальмонта (ор. 52). У всех этих композиторов, возможно, имелись слуховые представления о ладовых строях традиционной японской музыки, для которой характерны не только ангемитонные лады, но в большей степени пяти-шестиступенные лады с наличием m_2 и b_3 . Эта ладовая специфика воспроизводится в «японских» циклах достаточно свободно. Ладовой основой пятой миниатюры цикла М. М. Ипполитова-Иванова «Пять японских стихотворений» является *гемитонная пентатоника 2.1.4.3 b – c – des – f – as* с преобладанием в интонационном процессе бесполутоновых соотношений ступеней:

133

Allegro
mf

Все скло-ны там, у го-роч-ки, по - кры - ты цве - том виш - ни, бле -
 стят, го-рят на сол-ныш-ке, как мо-ты-лѐч-ка кры-лья,
p мо - ты - лѐч - ка кры - лья... И вот мне
 ка - жет - ся, что бе - лы - е цве - ты - не виш - ни ле - пест - ки, а
 про - сто снег! Да, снег...
 Да, про - сто снег!.. Да, про - сто снег!

Разнообразные творческие интересы С. Н. Василенко нашли воплощение в операх, балетах, жанрах симфонической музыки, инструментальных концертах, многочисленных вокальных произведениях. Указывая на сочинения Василенко, созданные в начале XX века, Асафьев называет его «типичнейшим московским "мирискусником"» [З. С. 86]. Среди миниатюр вокального цикла Василенко «Японские мелодии» сугубо ангемитонной интонационностью выделяется «Третья песня гейши». Особая изысканность звучания создается благодаря чередованию разных ангемитонных ладообразований, объединенных общим устоем d (с хроматическим полутоном на расстоянии и в разных регистрах $f^1 - fis^2$):

134

[Con moto appassionato]

Над мо - рем глу - бо - ким, ах!..

за - рде - лась за - ря... За - чем ты у - е -

- хал в чу - жи - е кра - я, за мо - ря, за - чем

ты о - би - дел ме - ня?..

«Черепнин Н. Н. очень заметно и самостоятельно проявил себя в романсе», – отмечает Асафьев [З. С. 91]. Это очевидно даже на одном примере – первой миниатюре из цикла «Семь пятистиший японских поэтов, древних и современных» («Танки»). Мелодическое развитие, основанное на *пентатонике* минорного наклона 3.2.2.3 $a - c - d - e - g$, «неожиданно» заканчивается восходящей квинтой $cis^2 - gis^2$. Композитору нужна особая экзотика звучания, чего он и добивается, применив прием сцепления разновысотных ангемитонных мотивов:

124

135

Andante

Музыкальный фрагмент № 135. Темп: Andante. Динамика: *p*. Ключ: G major. Такт: 4/4. Мелодия начинается на G4, движется по ступеням вверх до D5, затем вниз по ступеням до G4. В конце фразы есть тритон (F#4-G4) и полутон (G4-A4).

Ве - сен - ней но - чью цве - ту - шей сли - вы со - крыт рас -
- цвет. Не вид - но крас - ки, но слы - шен дух.

Изысканность японской поэзии обусловила интонационную стилистику и других миниатюр цикла. В четвертой миниатюре формально преобладает бесполутоновость, но интонационный процесс «изломан» тритоновой мотивикой, ходами на б₇, м₁₃:

136

[Andantino]

Музыкальный фрагмент № 136. Темп: [Andantino]. Динамика: *mf*. Ключ: G major. Такт: 4/4. Мелодия начинается на G4, движется по ступеням вверх до D5, затем вниз по ступеням до G4. В конце фразы есть тритон (F#4-G4) и полутон (G4-A4).

О - зе - ро в ма - е, ю - ны - е ли - стья, в ча - ще тро - пин - ка,
дви - жут - ся те - ни двух под лу - ной.

Черепнин обращался к ангемитонике и в произведениях с другими темами, в частности, в балете «Нарцисс и Эхо». Как пишет Ю. Келдыш: «...партитура изобилует... пентатонными оборотами, которые применяются с целью стилизации под условно понимаемую античность» [47. С. 240].

Еще одной сферой, в которой оказалась востребованной ангемитонная мелодика, стали *произведения для детей*, чаще всего объединяемые в циклы. Песни для детей на народные тексты писали в конце XIX – начале XX века А. К. Лядов («18 детских песен на народные слова», тетради I, II, III), А. Т. Гречанинов («6 детских песен на народный текст»), И. Ф. Стравинский и другие композиторы. В цикле Гречанинова мелодия первой пьесы «Ай, дуду» основана на *ангемитонном интонировании*:

137

Allegro non troppo

mf

Ай, ду-ду, ду - ду, ду-ду, ду - ду, ду-ду! Си-дит во-рон на ду-бу.
 Си - дит во - рон на ду - бу, он иг - ра - ет во тру - бу:
 "Ай, ду - ду, ду - ду, ду - ду! По - те - рял му - жик ду - гу.
 Ша - рил, ша - рил, не на - шёл, ко су - да - ры - не по - шёл."

Попутно следует заметить, что Гречанинов написал для детей также фортепианные циклы «Детский альбом» и «Бусинки», в которых ладовую основу мелодики целого ряда пьес составляют звукоряды ангемитоники: например, в пьесах «Марш» (из «Детского альбома»), «Утренняя прогулка» (цикл «Бусинки») это *пентатоника 2.2.3.2*.

Ангемитонная мелодика есть также в циклах А. С. Аренского «Детские песни», В. И. Ребикова «Классное пение» (цикл включает несколько тетрадей). Разновидности *ангемитонной гексатоники* мажорного наклонения – в песнях из этого цикла «Дети веселились» (№ 165; *пример 138*), «Одна певунья ласточка» (№ 169; *пример 139*):

138

Оживлённо

Де - ти ве - се - ли - лись вокруг бле - стя - щей ёл - ки,
 пе - ли и шу - ме - ли, слов - но ле - том пчёл - ки.

139

Умеренно

Од - на пе - ву - нья лас - точ - ка под кры - шей об - жи - лась, сви -
 ла, сле - пи - ла гнёз - дыш - ко, деть - ми об - за - ве - лась

126

Можно упомянуть и о мелодии «Танца китайских кукол» из 2-й картины «Кукольный бал» оперы Ребикова «Ёлка» (ор. 21, 1900). В мелодии этого танца использована редкая разновидность – *пента-тоника* 2.3.2.3 *b – c – es – f – as*.

Обращение к незамысловатой бесполутоновой мелодике объясняется прежде всего желанием приобщить детей к характерной стилистике русской песенности. Вместе с тем композиторам вполне могли быть известны сведения из исследований немецких музыкальных ученых конца XIX века о склонности детей к бесполутоновому интонированию (об этом, в частности, писал К. Квитка в статье «Первобытные звукоряды» [45]).

Параллельно с «камерной» ангемитоникой русской романсной лирики первых десятилетий XX века существовал совсем другой пласт («бурлящий поток») ангемитоники в творчестве молодого и дерзающего Игоря Стравинского.

IV.2. Стравинский

Дорогой Стравинский, Вы великий художник. Будьте со всей мощью Вашего гения великим Русским художником. Так чудесно быть одним из сынов своей родины, быть связанным со своей землей, как самый бедный крестьянин.

К. Дебюсси. Из письма к Стравинскому
от 24 октября 1915 г. [90. С. 95].

В разгар Первой мировой войны Дебюсси написал эти слова поддержки и искреннего признания таланта молодого русского композитора, который в то время и не предполагал, что он уже практически навсегда потерял связи с родиной.

Игорь Фёдорович Стравинский родился и рос в музыкальной среде. В «Хронике моей жизни» он вспоминает о своих разнообразных детских музыкальных впечатлениях. Весьма интересна одна из

зарисовок летнего пребывания семьи на даче в деревне: «Часто вспоминаю пение баб из соседней деревни. Их было много, и они пели в унисон каждый вечер, возвращаясь с работы. И сейчас еще я помню точно этот напев и их манеру петь. Когда дома, подражая им, я напевал эту песню, взрослые хвалили мой слух... И – любопытное дело – этот простой эпизод, сам по себе довольно незначительный, имеет для меня особенный смысл, потому что именно с этого момента я почувствовал себя музыкантом» [94. С. 38].

Уже будучи студентом Петербургского университета, И. Стравинский начинает учиться композиции у Н. А. Римского-Корсакова. Учеба продолжается шесть лет – с 1902 г. до смерти Учителя в 1908 г. Но это – частные уроки, а не консерватория, что освобождает молодого музыканта от «пут» академизма, о чем неоднократно и именно в таком тоне пишет в своей «Книге о Стравинском» Игорь Глебов-Б. В. Асафьев [2]. Видимо, и сам Николай Андреевич был склонен предоставить начинающему композитору бóльшую свободу в поисках и обретении своего пути.

Свой путь начинается у Стравинского, как известно, с *русской темы*, которая занимает его на протяжении первых двадцати лет творчества: с 1902 года, когда среди прочих вокальных миниатюр был создан романс «Туча» (на слова А. С. Пушкина), и до 1922–1923 годов – времени завершения оперы «Мавра» («Посвящается памяти Пушкина» – обозначает в клавире композитор) и «Свадебки». Это период осознанного средоточия Стравинского на выборе сюжетов и образов для произведений в новых для русской музыки воплощениях – жанровых, композиционных, музыкально-языковых.

Вторым эпиграфом к данному разделу могло бы стать высказывание Асафьева, характеризующее сущность русского периода творческой деятельности композитора: «Стравинский усвоил русское народное творчество не как ловкий стилист, умеющий прятать цитаты, и не как этнограф-народник, не умеющий ассимилировать материала и претворять его в художественном плане, а как мастер родной речи.

В данном отношении Стравинский стал Пушкиным русской музыки» [2. С. 20].

Приведенное высказывание находится в разделе «Вместо введения» «Книги о Стравинском», в котором ученый пишет о необходимости *интонационного анализа* произведений композитора. Интонационному анализу сочинений Стравинского русского периода уделяли внимание едва ли не все исследователи его творчества, отмечая в качестве одного из основополагающих средств музыкального языка и, шире, музыкальной выразительности наличие *ангемитонных ладовых структур*. Целью данного раздела является создание целостного представления о феномене бесполутонового интонирования в *русском периоде* творчества Стравинского. При этом задача не сводится только к поиску фрагментов из произведений композитора на ангемитонно-ладовой основе, тем более что пентатоника и другие лады ангемитоники не являются оппозицией к диатонике и очень часто с ней органично взаимодействуют и сочетаются. Вместе с тем в произведениях Стравинского с русской темой ангемитоники очень заметна, многообразна и заслуживает отдельного рассмотрения¹.

Первое «прикосновение» к ангемитонике обнаруживается уже в совсем раннем произведении Игоря Стравинского – романсе «Туча», созданном в год начала ученичества у Н. А. Римского-Корсакова и, конечно же, известном профессору. Начинающему композитору 20 лет, это едва ли не первая его вокальная мелодия. Ладовой основой ее является *шестиступенная ангемитоника – гексатоника* с наличием полутона на расстоянии ($h^1 - c^2$). Пока здесь нет и намека на колорит русской крестьянской песенности. В данном случае анге-

¹ Автор данных строк не вступает в дискуссию по поводу терминологических разногласий с теми исследователями творчества Стравинского, которые относят явления бесполутонового интонирования к «неполной диатонике». В ангемитонном интонационном процессе тех или иных отрывков из произведений Стравинского, приводимых в качестве примеров, изредка присутствуют полутоновые соотношения ступеней, не имеющие ладообразующей функции или не нарушающие общую стилистику бесполутонового интонирования.

митоника служит созданию созерцательного настроения, так свойственного русской романсовой лирике, к которой названный романс вполне может быть отнесен:

140

Con moto $\text{♩} = 84$
mf

По - след - ня - я ту - ча рас - се - ян - ной бу - ри! Од -
 - на ты не - сёшь - ся по яс - ной ла - зу - ри

Обратившись к концу творческого пути И. Ф. Стравинского, отметим, что его последним произведением также стала вокальная миниатюра – «Совенок и кошечка» (1966 год, стихи Э. Лира). Великий композитор, за свою долгую творческую жизнь обращавшийся к разным техникам XX века, использовал здесь серию как двенадцатитоновый ряд с повторами отдельных звуков и *преобладанием бесполутоновых соотношений ступеней*. При этом мелодия легко расчленяется на трихордные сегменты, перемещаемые по высоте. Ю. Холопов выстраивает серийный модус этой миниатюры, выделяя вначале три трихорда $h - d - e$, $gis - ais - cis$, $g - a - c$ [103. С. 419]:

141

$\text{♩} = 140$
p

Со - вёнок и Кошечка по вол - нам В но - вой ло - доч - ке вдаль плы - вут,
 Двад - цать цу - ка - тов и со - рок ду - ка - тов С со - бо - ю о - ни ве - зут

Так возникает своеобразная «связь ангемитоник» и «связь времен», что можно было бы толковать как явление случайное. Однако же, поскольку известна та тщательность и рационализм, с которыми

композитор работал над своими произведениями, эта образовавшаяся «арка» с охватом 64-летнего творческого процесса представляется вполне осознаваемой.

В качестве примера с *пентатонной* ладовой основой можно назвать отрывок из II части Сюиты для голоса с оркестром «Фавн и пастушка» на слова Пушкина, годы создания 1905–1906. В тексте это (с 21 + 1 такт) – *пентатоника* 2.2.3.2 *es – f – g – b – c*. Уже в следующем году (1907) Стравинский начинает экспериментировать с анге-митоникой, создавая новые звуковые комбинации на бесполутоновой основе. Пример тому – песня «Весна (монастырская)» для голоса и фортепиано (слова С. Городецкого). Ведущая мелодическая линия песни передается от верхнего голоса фортепианного вступления в вокальную партию, повествующую о происходящих событиях, далее – речь от лица дочери звонаря, затем – распев-страдание (без слов). И в каждом случае композитор прибегает к выразительным свойствам ангемитоники, трактуемой в зависимости от ситуации по-разному. Фортепианное вступление может восприниматься либо как верхние «призвуки» колокольного перезвона, либо в виде характеристики просыпающейся весенней природы. Верхний мелодический голос «соткан» из свободно перемещаемой ангемитонной мотивики:

142a

Allegro

mf

Далее композитор выстраивает мелодическую линию голоса посредством нисходящего транспонирования мелодических фраз – точного и видоизмененного (с единичной полутоновой ячейкой):

1426

Allegro

Зво - ны - сто-ны пе-ре - зво - ны, зво - ны-вздо-хи, зво - ны - сны.

Вы-со - ки кру-ты - е скло-ны, кру-то - скло-ны зе-ле - ны,

Следующая мелодия «Весны (монастырской)» («Плачет дева звонаря») звучит в характере русской песенности. Ладовая основа – *пентатоника* с типичной трихордностью попевок, с переменной устоев. Возможно, об этой теме так отозвался Н. А. Римский-Корсаков: «Середина этого романса местами очень хороша и выразительна» [66. С. 456]:

142в

Molto sostenuto (♩ = 54)

"Ах ты по-ле, мо-я во - ля, ах до-ро-га до - ро - га!"

И как интонационный вариант прозвучавшей мелодии – распев («А.....») с наличием *хроматизма вразбивку* (d^2-dis^2) (термин А. Кастальского, примененный им в анализах русских народных песен [42. С. 71]):

142г

А... А...

Опыт работы над «Весной (монастырской)» дал Стравинскому ощущение свободы, раскованности в обращении к выразительным возможностям бесполутонового интонирования. Этот тип интони-

вания стал применяться композитором не только с опорой на *определенные звукоряды ангемитоники* (пентатонику и другие), но и способом *свободного последования разнообразных по структуре и высотному расположению ангемитонных сегментов малого ступенного состава*. В произведениях первого двадцатилетия творческой деятельности композитор обращается как к тому, так и к другому типу ангемитоники. Примером первого типа, кроме названных ранее, является средняя часть миниатюры «Незабудочка-цветочек» из цикла «Два стихотворения К. Бальмонта для голоса и фортепиано» (1911 год создания). Интонационный процесс основан на ангемитонной мотивике симметричного строения с центральным тоном h^1 (возникают связи с подобными темами Римского-Корсакова):

143

[Lento]

Над во-ди - цей, над кри - ни - цей, Над во - до - ю клю - че - вой,
 На за - ре с звез - дой - звез - ди - цей го - во - рит: "Ты буд-то, мой!"

Названный вокальный цикл был написан Стравинским во время работы над «Весной священной» (1910–1913 годы), чем и объясняется общность приемов интонирования в этих разных по объему и значимости произведениях. Вторая тема Вступления в Части первой «Поцелуй земли» – Lento [2], английский рожок – основана на особом виде ангемитоники, встречающемся в русском крестьянском фольклоре. Это *пентатоника в амбигусе квинты $cis^1 - gis^1$* с наличием полутона на расстоянии $dis^1 - e^1$ и переменностью устоев dis^1 (как основного) и cis^1 (как второстепенного):

Lento

Cl. ingl. 2

«Форма вступления к "Весне священной" – процесс роста музыкальной ткани», – считает Асафьев [2. С. 44], выделяя в фактуре данного раздела мелодию гобоя. Эта «верхняя линия – архаический лад: f^1, b^1, c^2, es^2, f^2 » [Там же], то есть, по существу, *ангемитонный тетрахорд*.

Четко выраженную ладовую основу – *пентатонику 3.2.2.3 $f - as - b - c - es$* (с единичным проходящим $des^2 - c^2$) – имеет и основная тема «Вешних хороводов», характеризуемая Асафьевым как «идиллический наигрыш» [2. С. 47]:

145a

Tranquillo

Cl. picc.

Cl. b.

В репризе тема подвергается некоторым изменениям. После повторенного начального двутакта развитие перемещается на другую

высоту с сохранением того же интонационно-ритмического рисунка. Фактически композитор применяет здесь прием транспозиции, типичный для модальной звуковысотной организации:

1456

Ангемитонная пентатоника в амбитусе квинты $h^1 - fis^2$ с полутонном на расстоянии $e^2 - dis^2$ лежит в основе другой лирической мелодии «Весны священной», звучащей в начале раздела «Тайные игры девушек. Хождение по кругам» (из Части второй – «Великая жертва»). Эта незамысловатая мелодия поручена верхнему голосу секстета альтов, выделяющимся в оркестровой ткани характерным тембром звучания:

146

Обновляемая разными тембрами, эта тема проводится и в репризе раздела. Как пишет Асафьев: «"Симфония безмолвия" – так назвал бы

я эту замечательную музыку "хождений", заключающую в себе столько поэтического очарования и чуткой настороженности» [2. С. 55].

Роль мелодики с бесполутоновым типом интонирования в «Весне священной» обозначил Б. Ярустовский, исследуя эскизные тетради Стравинского, которые тот вел в 1911–1913 годах: «Одним из трех интонационных драматургических центров "Весны" (едва ли не главным, в особенности для первой части) является хороводный интонационный узел, в основе его лежат диатонические попевки, преимущественно ангемитонного, трихордного склада. Именно трихордовость преимущественно в пределах кварт с различными перестановками кварт, терций и секунд – и создает своеобразный свирельный, весенний звуковой мир девичей славянской хороводной лирики» [119. С. 189].

По-иному ангемитоника представлена в опере «Соловей» (по сказке Андерсена, годы работы 1908–1914). В первую очередь это связано с сюжетом, в котором переплетаются китайские и японские мотивы. Стравинскому и не надо было искать особые средства выразительности: пентатоника под общепринятым в то время названием «китайская гамма» изначально могла быть использована для характеристики тех или иных образов, что и произошло при сочинении оперы. При этом Стравинский, по всей вероятности, даже и не выстраивал для себя связей между собственным опытом «русского» бесполутонового интонирования и обращением к «инонациональному» звукоряду – «китайской гамме». Скорее, обобщенно-восточная образная сфера воспринималась им сквозь призму взглядов деятелей сообщества «Мир искусства», а также не без определенного воздействия музыки Дебюсси и Равеля с их неоднократным обращением к пентатонике. Об «атмосфере французского влияния», «импрессионистическом преломлении» пишет Асафьев, анализируя оперу «Соловей» [2. С. 72, 73].

Стравинский в своей первой опере с ее восточной условностью и картинностью выстраивает действие в противопоставлении кон-

трастных образов. Не вдаваясь в детали развития сюжета, выделим два из них: прилетевший из леса Соловей как выразитель живого творческого («животворящего») начала и, в противовес Соловью, двор китайского императора с присущим ему особым этикетом – многовековым застывшим регламентом церемоний. Вокальные мелодии Соловья насыщены мотивикой с преобладанием *полутоновых* соотношений звуков. Императорское окружение получает характеристику средствами инструментальной музыки: «китайский марш» (название дано самим Стравинским в письме к А. Бенуа, художнику-постановщику оперы [91. С. 481]) звучит во II и III актах, действие в которых разворачивается во дворце императора. «Как импрессионистическая жанровая сцена, он изумителен», – восхищается Асафьев, подробно описывая фактуру этих симфонических эпизодов [2. С. 74–76, 78]. Ведущие мелодические линии сложно организованной музыкальной ткани марша, порученные духовым инструментам, основаны на *поступенно изложенных пентатонных звукорядах* разных структур и их сегментах, что придает звучанию узнаваемость «китайской гаммы». Таким образом, музыкальные характеристики двух основных образных сфер оперы представлены двумя интонационными системами – *гемитонной* (зачастую с охватом в мелодическом процессе всех двенадцати разновысотных ступеней) и *ангемитонной* – подчеркнуто *пентатонной*. Благодаря этим интонационным контрастам ярче выявляются все нюансы музыкальной драматургии произведения.

Из биографии Стравинского известно, что непосредственно перед сочинением II и III актов оперы «Соловей» он написал вокальный цикл «Три стихотворения из японской лирики». Композитора привлекла символика, изысканная немногословность японской поэзии, о чем он написал в «Хронике моей жизни» [94. С. 89]. В цикле Стравинского не ощущается колорит японской музыки, для композитора это, по-видимому, и не было целью. Но в мелодике третьей миниатюры присутствует бесполутоновая интонационность (в квинтовом диа-

пазоне с полутоном на расстоянии *cis*² – *his*¹), используемая Стравинским для выражения «хрупких» образов поэтического текста:

147

Tranquillo



Что э - то бе - ло - е вла-ли?
По - всю - ду, слов - но об - ла - ка меж - ду хол - ма - ми.

Интересно отметить, что во время сочинения этого цикла И. Стравинский тесно общался с М. Равелем. По словам Стравинского: «Равель приехал в Кларан пожить со мной, и мы работали вместе в марте–апреле 1913 года. В тот же период я написал "Три японские песни", а Равель "Три поэмы из Малларме", которые я по-прежнему предпочитаю всей остальной его музыке» [90. С. 97]. Именно Равелю посвятил Стравинский третью миниатюру своего японского цикла. В этом можно усмотреть определенную закономерность, поскольку известна увлеченность Равеля выразительными средствами бесполутонового интонирования, присутствующего в целом ряде его вокальных и инструментальных сочинений.

Как известно, работа Стравинского над сочинением произведений, иногда даже сравнительно небольших, затягивалась на несколько лет. Зачастую композитор, не закончив начатое, увлекался иным замыслом и активно переключался на другую тему. (Порою это было связано с поступлением новых заказов на сочинение музыки.) Так, несмотря на то что окончание работы над «Соловьем» и начало сочинения «Свадебки» датируется одним годом – 1914, в «Списке сочинений И. Ф. Стравинского» [90. С. 375–391] «Соловей» числится как № 27, а «Свадебка» как № 56. Между ними композитор создает целый ряд произведений, в том числе вокальные циклы: «Прибаутки», шуточные песенки для среднего голоса и 8 инструментов; «Кошачьи колыбельные песни», вокальная сюита для среднего голоса (кон-

тральто) и 3 кларнетов; «Подблюдные», четыре русские крестьянские песни для женского вокального ансамбля без сопровождения; «Четыре русские песни» для голоса и фортепиано¹. В обозначении каждого из циклов добавлено – «на народный текст». Стравинский весьма хорошо знал собрания текстов русских народных песен, русских сказок, сказаний из сборников А. Афанасьева, П. Киреевского, И. Сахарова и включал избранное в свои произведения.

При этом спустя десятилетия в беседах с Р. Крафтом композитор посчитал необходимым уточнить: «Насколько я знаю, ни одна из моих русских песен – "Прибаутки", "Четыре русских крестьянских хора" (имеются в виду "Подблюдные". – Л. Б.), "Четыре русские песни", "Кошачьи колыбельные" – не содержит фольклорных элементов. Если некоторые из этих вещей звучат как подлинная народная музыка, то, вероятно, в силу моей способности подражания, которая смогла воспроизвести некоторые мои бессознательные "народные" воспоминания» [90. С. 170].

Эти «народные воспоминания» нашли претворение в том числе и посредством многократного обращения композитора к ангемитонному типу интонирования в названных вокальных сочинениях. К ним следует также отнести «Колыбельную» на слова самого Стравинского (1918 год, одно из тех произведений, которые композитор создавал для своих детей, записывая их в особые тетради). Бесполутоновое интонирование представлено двумя ранее указанными типами – на основе *определенного звукоряда* и *свободным комбинированием*, в том числе перемещением по высоте ангемитонных структур малого ступенного состава. «Классическим» образцом первого типа является песня «Овсень» из цикла «Подблюдные» (мелодия сопранового голоса). Большая часть этой мелодии основана на *ангемитонном тетра хорде 3.2.2* с явно выраженным устоем e^1 :

¹ Названия жанров и указания на исполнительский состав этих произведений даны в соответствии с названным «Списком сочинений И. Ф. Стравинского».

148

$\text{♩} = 200$
mp

Ов - сень, ов - сень, ов - сень! Я те - те - рю го - ню.
 Ов - сень, ов - сень, по - ле - ву - ю го - ню.
 Ов - сень, ов - сень, ов - сень! О - на под куст, а я за хвост.
 Ов - сень!

Очевидна определенная ладовая основа и в «Колыбельной» – в целом, *ангемитонная гексатоника* с полутонем на расстоянии $g^1 - fis^1$. Композитор воспроизводит стилистику «по-народному» звучащей колыбельной: мелодия-полуречитатив с многократно повторяющейся мотивикой – скачки с последующим плавным заполнением:

149

$\text{♩} = 88$

Ми-куш-ка, Ми - куш - ка, У - тхни го - лов - ку в по - душ - ку.
 Ты зев-нёшь ра - зок, дру - гой, По - ду - ма - ешь о ма - дам Рей-мон,
 По - вер - нёшь - ся на бо - чок, Вспом - нишь за - дан - ный у -
 - рок, У - чи - тель - ни - цу Кюр-шо, Вспом - нишь мо - жет быть е - щё че - го.

Несомненное сходство обнаруживается между «Колыбельной» и 3-й частью из «Кошачьих колыбельных песен» – «Баю-бай».

В мелодии этой песни преобладает ангемитонный тип интонирования: малосекундовые соотношения ступеней $f^1 - e^1$ «разбиваются» форшлагами (в *примере 150* – первый и второй такты), наличествуют фразы с нисходящим движением по звукоряду *пентатоники*:

150

$\text{♩} = 96$

Ба-юш-ки - ба - ю, при-ба-ю - ки - ва - ю... Как кач,
при-ве-зёт о - тец ка - лач, ма-те-ри сай-ку, сын - ку ба - ла - лай-ку.

Названные приемы сформировались уже в 1-й части этой вокальной сюиты – «Спи, кот»: пропевание ангемитонных звукорядов-фраз, «раздвижение» малосекундовых интонаций за счет форшлаггов. В этой песне следует также отметить хроматизмы вразбивку. Стравинский воспроизвел в мелодии и такое характерное свойство русских народных напевов, как переменность устоев на основе общего звукового состава. Нижний звук диапазона a «притягивает» к себе интонационный процесс, но заключительным устоем является срединное d^1 :

151

$\text{♩} = 52$

Спи, кот, на пе - чке, на вой - лоч - ке.
Лап-ки в го-лов - ках, ли - сья шуб-ка на пле - чах.

Значительно более усложнена общая звуковысотная организация второй песни сюиты – «Кот на печи», в которой наряду с преобладающей ангемитонной интонационностью весьма заметны слуху по-

лутоновые сопряжения. Композитор увлечен «игрой» ангемитонных мотивов и фраз разного звукового состава на основе нижнего устоя a (с «приходом» всего интонационного развития к заключительному устою d^1 – как и в первой песне сюиты). Эта переменность создается в том числе за счет двувысотных ступеней $cis^1 - c^1$, $dis^1 - d^1$, $f^1 - fis^1$, образующих сочетания больших и малых терций типа $cis^1 - a - c^1$ в последних тактах *примера 152*. (Подобное сочетание терций часто отмечает Асафьев, относя это соотношение звуков к характерным признакам мелодики Стравинского.)

152

Кот на пе-чи су-ха - ри тол-чёт.
 Ко - шка в лу-кош-ке ши - рин-ку шьёт.
 Ма - лень - ки ко-тя-та в пе - чур - ках си-дят, да на
 ко - ти-ка гля-дят, что на ко - ти-ка гля-дят и су-ха-ри е-дят.

По существу, в песне «Кот на печи» композитор применяет прием перемещения ангемитонных сегментов (трихордов, тетрахордов) на разную высоту. Таким образом мелодический процесс выстраивается за счет непрерывающегося варьирования избранных интонационных моделей. Звуковысотные перемещения ангемитонных построений (малого объема и развернутых построений) со сменой устоев используются Стравинским и в ряде других песен вокальных циклов, созданных в 1914–1918 годах. Изменением высоты ангемитонных структур выделяются словесные синтагмы в мелодии песни «Селезень» из цикла «Четыре русские песни»:

153

$\text{♩} = 116$
mf

Се - ле - зень, се - ле - зень, сиз го-луб - чик се - ле - зень, хох-ла-тый се-ле -
 - зень! Ты вый - ди, се-ле-зень, се - ле - зень

В песне «Полковник» (из «Прибауток») начальная фраза (трихорд в амбигусе m_3 с полутонном на расстоянии) преобразуется в развернутое построение: на основе общего устоя e^1 складывается *ангемитонная гептатоника*:

154a

Allegretto ($\text{♩} = 118$)
f

По - шёл пол - ков - ник по - гу - лять

154б

mf

По - дня - лась, по - ле - те - ла, па - ла-про - па - ла, под лёд по -
 - па-ла, по - па пой - ма-ла, по - па по - по-ви-ча, Пет - ра Пе-тро-ви-ча.

Приведенные примеры не исчерпывают всех вариантов ангемитонного интонирования в вокальных циклах Стравинского 1914–1918 годов. Композитор зачастую очень органично сочетает ангемитонику с подчеркнуто полутоновыми мотивами, создавая тем самым тонкие оттенки «воспроизводимой» народной речи.

В период работы над вокальными циклами, а точнее в 1915–1916 годах, Стравинский сочиняет «Байку», полное название – «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана. Веселое представление с пением и музыкой. Слова (по русским народным сказкам) и музыка Игоря

Стравинского». Поэтому неудивительны и те совпадения, которые обнаруживаются между этими произведениями. Среди примеров ангемитонного интонирования прежде всего следует указать на мелодику с опорой на определенные звукоряды. В *примере 155* (49 партитуры, речь идет от имени Петуха) это *ангемитонная гексатоника* мажорного наклонения с полутонном на расстоянии $c^2 - h^1$:

155

49



Не на - до мне ле - пёш - ки, пе - тух не так - то
глуп, не гло - дать те - бе мой хлуп.

В *примере 156* (74 партитуры, «отвечают глазёнки Лисы») ладо-вой основой мелодии является *пентатоника 2.3.2.2 a - h - d - e - fis*. Но здесь очевидно и то новое в интонационной стилистике, что отличает «Байку» от вокальных циклов. «Неожиданные» широкие скачки – это не просто прием звукоподражания; они же придают мелодике гротескный характер. Чутко вслушиваясь в звучание «Байки», Асафьев называет ее «...комедийным и даже фарсовым скоморошьям действием» [2. С. 204]:

156

74



Мы смот-ре-ли, смот - ре - ли, чтоб зве - ри лис-ку не съе - (у) - ли

Ряд реплик Петуха – также со скачками, как воспроизведение его «сторожевых кличей» [2. С. 128]. Поступенным звукорядом одного из «кличей» петуха (6 т. до 1) является *ангемитонный тетра-хорд 2.3.2*, представленный в данном случае в виде обращения со скачком:

157

Allegro

ку-да, ку - да, ку-да, ку - да, ку - да! Ку - - - да!

В следующей реплике Петуха (10) интонационный процесс уже с «ожидаемыми» скачками построен на соотношении разновысотных ангемитонных фраз:

158

10

Си-жу на ду - бу, си-жу, дом сте - ре-гу, пес - ню по-ю.

Новым ладовым элементом в интонационном процессе «Байки» являются *целотоновые* обороты, чаще в амбитусе тритона. В очередную реплику Петуха – мелодию со скачками на основе ангемитонного тетра хорда 2.3.2 (13) – введен «иноладовый» – *целотоновый тетра хорд* 2.2.2 $eis^2 - dis^2 - cis^2 - h^1$, создающий определенный акцент в тексте:

159

13

О, ма-(а)-ти мо-я, ли-си - ца! Я не по-стил - ся, не мо-лил -
- - - ся, при - ди ви - но - е вре - мя.

В примере 160 целотоновый тетра хорд является компонентом *пентатонного лада* 2.2.2.3 (31) в партитуре). Это один из первых случаев обращения Стравинского к редкой разновидности ангемитоники – *пентатонике с целотоновым тетра хордом*:

160

31 *f*



От-куль взя-ла-ся ли-си-ца, от-куль взя-ла-ся крас-на-я.
Хвост под-жа-ла кы-чет-ку че-лом от-да-ла.

XXIX



Еще одна мелодия из «Байки» (83, ремарка «Петух, Кот да Баран пляшут»): начинаясь на основе *ангемитонной гексатоники* (с неярко выраженным устоем *h*), интонационное развитие далее основывается на *пентатонике с целотоновым тетракордом*, но иной разновидности – 3.2.2.2 (от устоя *a*):

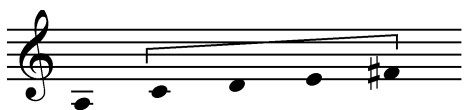
161

83



Ли-сынъ-ка ли-си-ца, по-ди по во-ди-цу. На до-ро-ге
вол-ки го-рох мо-ло-ти-ли. Лис-ки-ны ре-бя-та лис-ке-то ска-
за-ли: ли-сынъ-ка-то с пе-чи об-ло-ма-ла пле-чи

XXX



146

По мнению Б. Асафьева, вокальные циклы и «Байку» связывает не только общее время создания этих произведений. Он пишет: «...после "Соловья" в стиле композитора совершается давно наметившийся перелом в сторону глубокой и серьезной работы над русскими ритмами и мелосом... он начинает выковывать упругие и характерные русские песенные и плясовые ритмы и интонации, русские не в этнографическом и не в эстетическом смысле, а как первоосновы музыкального языка, особенно хорошо сохранившиеся в "музыке устной традиции" нашего крестьянства и восточных народов» [2. С. 87].

«Свадебка», русские хореографические сцены с пением и музыкой на народные тексты из собрания П. Киреевского, стала одним из последних произведений русского периода творчества Игоря Стравинского. Работа над ним шла более 10 лет: замысел возник в 1912 году, сочинение музыки началось в 1914 году и продолжалось вплоть до 1923 года.

Как пишет Асафьев: «"Свадебка" – произведение, мало сказать, оригинальное, оно – редкостное: и по звучности и по динамике (соединение вокальной массы и солистов с оркестром из четырех фортепиано и нескольких партий ударных)... В сущности своей "Свадебка" – кантата, потому что то, что поется, доминирует в ней над тканью инструментальной...» [2. С. 134].

Народные тексты представляют собой прямую речь либо комментарии к событиям. Четыре картины «Свадебки» построены на чередовании хоровых и ансамблевых эпизодов с соло разных тембров – более развернутых, но чаще в виде кратких реплик. При этом за солистами почти не закрепляется определенная ролевая функция, за исключением отдельных ситуаций, в их числе: начальная мелодия сопрано соло – от лица невесты и заключительная у солирующего баса – от лица молодого мужа. Объясняя замысел и содержание «Свадебки», Стравинский написал в «Хронике моей жизни»: «...у меня отнюдь не было намерения подражать звучаниям, харак-

терным для такого рода народных празднеств, которых, кстати сказать, мне никогда не приходилось ни видеть, ни слышать. В таком духе я и сочинял музыку, ничего не заимствуя из народных песен, за исключением темы одной фабричной песни в последней картине... Все остальные темы, мотивы и мелодии – моего собственного сочинения» [94. С. 163]. И далее: «Я хотел сам сочинить нечто вроде обрядовой церемонии, используя по своему усмотрению ритуальные элементы веками освященных в России деревенских свадебных обычаев. Я вдохновлялся этими обычаями, оставляя за собой полную свободу пользоваться ими так, как мне заблагорассудится» [Там же. С. 164].

Тем не менее в ряде статей отечественных исследователей, посвященных теме *Стравинский и фольклор*, приводятся прямые параллели между мелодиями из «Свадебки» и конкретно называемыми русскими народными песнями. Об этом пишут: Ю. Паисов в статье «О ладовом своеобразии "Свадебки" Стравинского» [59], Г. Головинский – «Стравинский и фольклор: Наблюдения и заметки» [28], М. Лобанов – «Об источниках темы "Коса" в "Свадебке" Стравинского» [52]. Анализируя ладовую основу мелодий «Свадебки», Паисов делит их на две группы – неполно-диатонические и хроматические: «Значительная часть мелодий первой группы строится из бесполутоновых звукорядов (ангемитоника)... Среди ангемитоник "Свадебки" наиболее многочисленны мелодии, основанные на "минорном" трихорде (типа си-ре-ми)» [59. С. 217]. К ангемитонно-ладовым образованиям, кроме названного трихорда 3.2, Паисов причисляет также мелодии на основе ангемитонных трихордов 2.3, 2.2, тетрахордов 3.2.2, а также 2.2.2 (который он обозначает как «лидийская тетрахордная попевка» [Там же. С. 219]).

Приведем примеры мелодий из «Свадебки», ладовую основу которых составляют названные звукоряды *ангемитонной олиготоники*, а также другие разновидности ангемитоники. Мелодия сопрано соло «Коса ли моя» (от лица невесты), с которой начинается «Свадебка», обычно трактуется как состоящая из свободно повторяющейся трихордной попевки 3.2. Точнее было бы отнести ее ладовую основу к тетрахордному ладу, учитывая многократно звучащий, хотя и в виде

форшлага, звук fis^2 (тетрахорд $h^1 - d^2 - e^2 - fis^2$ с серединным положением устоя e^2). Форшлагы, а также последовавший за соло сопрано «вскрик» женского хора (интонации m_2, m_9) придают звучанию ту надрывность, которая по традициям крестьянского свадебного ритуала должна соответствовать начальному этапу свадебного обряда. Приводимый пример – образец характерной для всего произведения органичной связи, «перетекания» фрагментов мелодии с бесполутоновыми и полутоновыми сопряжениями ступеней без противопоставления одного типа другому:

162

$\text{♩} = 80$

ff

S. solo

Ко - са ль мо - я, ко... Ко - са мо - я,

$\text{♩} = 160$

ко - сын - ка ру - са - я! Ве - чор те -

- бя, ко - сын - ка, ма - - - туш - ка пля - ла

S. Coro

Ма - туш - ка пля - ла!

A.

Трихордная основа очевидна в мелодии первых сопрано хора «Не кличь, лебедушка» (та же Картина первая, [9]). Этот хоровой эпизод заканчивается фразой солирующего тенора ([10]), представляющей собой поступенный ход по звукам целотонного тетрахорда 2.2.2 $a^1 - h^1 - cis^2 - dis^2$. Прием тембрового расцвечивания мелодических линий весьма характерен для данного произведения:

163

9

Soprano I

Не кличь, не кличь ле - бё-душ - ка, не кличь в по - ле, бе - ла - я,
не плачь, не ту - жи, Нас - тась-юш - ка, не плачь, не грус - ти,
ду - ша Ти - мо - фе - ев - на по ба - - - - - тюш - ке, по
ма - туш - ке

Тритоновая интонация появилась в этой картине «Свадебки» раньше – в реплике меццо-сопрано соло «Алу ленту упряту» (2 т. до [3]; пример 164). Ладовая основа этой мелодии – *пентатоника с целотоновым компонентом* 3.2.2.2 $e^1 - g^1 - a^1 - h^1 - cis^2$, то есть та ладовая структура, которая была использована Стравинским и в «Байке» (см. пример 161)¹.

164

2 такта до [3]

Mezzo-soprano

а - лу лен - ту у - пля - ту

Пентатоника с целотоновым трихордом (3.2.2.2) повторена композитором в последних тактах Картины первой ([25]). Мелодия сопрано соло (на фоне женского хора) построена на основе ладозвукорядной переменности: *тетрахорд* 3.2.2 $a^1 - c^2 - d^2 - e^2$, *пентатони-*

¹ Когда-то автор данных строк, анализируя «Свадебку» Стравинского, назвала *пентатонику с целотоновым тетрахордом* 2.2.2 «ладом Стравинского», поскольку не обнаруживались аналоги ни в композиторской музыке, ни в русском фольклоре. Спустя время такая пентатоника (3.2.2.2, реже 2.2.2.3) «нашлась» (!) в напевах народов Волго-Уральского региона, в частности, в песенных традициях северных удмуртов, восточных мари [11, примеры № 62, 63 и другие], а затем и в русском фольклоре (в данной работе пример № 26, 2-я строка).

ка с целотоновым трихордом $3.2.2.2 a^1 - c^2 - d^2 - e^2 - fis^2$, пентатоника $3.2.3.2 e^1 - g^1 - a^1 - c^2 - d^2$:

165

Уж ты, лен - та мо - я, лен - точ - ка а - -
 - ла лен - та бу - ке - то - ва,
 бу - ке - то - ва, фи - а - ле - то - ва...

Более явно переменность ангемитонно-ладовых структур выражена в этой же Картине в переключке-«игре» солирующих тембров – баса и сопрано (18 + 4 т.):

166

(♩ = 120)

S. С под ка-муш-ка, с под бе - ло-ва
 M-s.
 B. *f* С под ка-муш-ка, с под бе - ло-ва...
 S. ру-че-ёк бе-жит, ру-че-ёк бе-жит. С под ка-муш-ка,
 B. С под ка-муш-ка, с под бе - ло-ва...
 S. с под бе - ло-ва цим-ба-ла-ми бьют, и пьют, и льют, в та-рел-ки бьют.
 M-s. цим-ба-ла-ми бьют, и пьют, и льют, в та-рел-ки бьют.

В «Свадебке» (как и в «Байке») композитор обращается и к выразительным свойствам ангемитонной мелодики с широкими скачками (скачки образуются при обращениях поступенных ангемитонных звукорядов). Такова экспрессивная мелодия «Летала гусыня» в Картине четвертой «Красный стол», звучащая у красочного октавного унисона всех солирующих тембров на фоне хора и инструментального ансамбля:

167
93

S. *f* Ле - та - ла гу - сы - ня, ле - та - ла!

M-s. *f* Ле - та - ла гу - сы - ня, ле - та - ла!

T. *f* Ле - та - ла гу - сы - ня, ле - та - ла!

B. *f* Ле - та - ла гу - сы - ня, ле - та - ла!

Приведем еще один образец ангемитонной мелодии с широкими скачками: реплика баса соло «У лебедя лебедушка под крылом» (в той же картине, 109); ее ладовый звукоряд – *пентатоника 3.2.3.2* $d - f - g - b - c$:

168

109

B. *f* У ле-бе-дя ле-бё - душ - ка под кры-лом, У ле-бе-дя ко-са-
 - та - я под кры - лом

Почти сразу же следует ответ невесты (сопрано соло) «Я по пояс во золоте обвилась». Сам Стравинский указывает на эту мелодию как

единственно процитированную народную («рабочую, фабричную», по его словам [90. С. 169]). На самом же деле это старинная крестьянская свадебная песня «Не веселая да кампаньница» с преобладающим типом бесполутонового интонирования на основе *пентатоники* с единичной диатонической проходящей и со сменой устоев:

169

S. solo
Я по по - яс во зо - ло - те об - ви - лась,
жем-чуж-ны - е ма - хор - чи - ки до зем-ли.

В заключительном эпизоде Картины четвертой Стравинский несколько раз выделяет тембром солирующего баса мелодию, основанную на *пентатонике* минорного наклона 3.2.2.3:

170

3 такта после [131]

B. Доб-рый мо - ло - дец Хве - ти - суш-ка

Завершается «Свадебка» длительно звучащей мелодией в том же тембре баса соло (в данном случае – от лица молодого мужа) «Ах ты, душка женушка». Таким образом выстраивается арка между начальной мелодией сопрано соло «Коса ль моя» и заключительной мелодией баса. Эта смысловая связь обусловлена и общей интонационно-ладовой основой – *ангемитонной олиготоникой*. В процессе интонирования начальный трихорд мелодии баса трансформируется в иные ладовые структуры с наличием полутоновых сопряжений ступеней. По существу, Стравинский синтезирует в заключительной мелодии «Свадебки» два основных типа интонационно-ладовой организации произведения – на *ангемитонно-трихордной* и *гемитонной (преимущественно диатонической)* основе¹:

¹ В данной мелодии можно усмотреть и признаки лада тон-полутоном:

gis – (ais) – h – cis – d – e
т п т п т

171

133

V. "Ах, ты душ - ка, жё - нуш - ка, дан - на - я мо -
- я по - гля - день - я ноч - на - я мо - я за - ба - ва,
па - жи - вём мы с то - бой ха - ра - ше - нич - ка, что - бы
лю - ди нам за - ви - ды - ва - ли".

134

Приемы хорового письма в «Свадебке» весьма разнообразны. Складывается впечатление, что композитор работал над хоровой тканью произведения с особым творческим азартом, увлеченно экспериментируя с сочетаниями тембров, уплотняя или, напротив, «разряжая» хоровую фактуру. И все же разновидности хоровых складов во многом зависят от распределения народных текстов по партиям. В тех случаях, когда единый текст звучит синхронно во всех голосах, фактура приобретает, большей частью, вид аккордового склада. В таких эпизодах нередко используется параллелизм терций, секст, октав, а также трезвучий, сектаккордов, представляющих собой *аккордовые ленты* (термин Ю. Тюлина). В целом это явление относится к разновидностям *линейной гармонии*, весьма характерной для русской музыки начала XX века:

172

49

S. *ff*
бос - ло - ви, Бо - жа, бос - ло - ви, Бо - жа, Бо - жунь - ка.

M-s. *ff*
бос - ло - ви, Бо - жа, бос - ло - ви, Бо - жа, Бо - жень - ка.

T. *ff*
бос - ло - ви, Бо - жа, бос - ло - ви, Бо - жа, Бо - жунь - ка.

Иной тип распределения голосов по вертикали можно отметить в Картине четвертой. На основе единого устоя *e* чередуются анге-митонные фразы двухголосного женского хора и трехголосного ансамбля солирующих голосов. В каждом из голосов звучит регистрово соответствующий этому голосу фрагмент общей многоступенной звуковысотной организации с бесполутоновым соотношением ступеней (114):

173

114 (Девушки)

mf
S. "Спать хо-чу". "И я с то-бой".
mf
M-s. "Спать хо-чу". "И я с то-бой".
T. "Спать хо-чу". "И я с то-бой".
p
S. Хве-ти-суш-ка ска-жет: Нас-тась-юш-ка мол-вит: Хве-ти-
A. *p*

S. "Ко-ро-вать тес-на". "Бу-дет с нас".
M-s. "Ко-ро-вать тес-на". "Бу-дет с нас".
T. "Ко-ро-вать тес-на". "Бу-дет с нас".
S. - суш-ка ска-жет: Нас-тась-юш-ка мол-вит:
A.

Новаторство Стравинского в организации многоголосной музыкальной ткани проявилось и в целом ряде тех эпизодов «Свадебки», в которых композитор поручает одновременно звучащим хоровым или ансамблевым голосам разные тексты (прием политекстового многоголосия). При этом фактура почти обязательно организована в виде свободной имитации поочередно вступающих голосов. Уже в начале Картины первой такое развитие получает вариант темы «Не кличь, лебедушка». Мелодию солирующего баса «Как свекор ли батюшка» (11) повторяет выше на b_{14} с сохранением интонационного абриса солирующее сопрано «Уж как свекровь ли матушка». При этом одна мелодическая линия «отторгается» от другой за счет остро звучащих гармонических интервалов (b_{14} , $ув_{11}$), «перечений» (хроматизмов вразбивку). Тем самым подчеркивается функционально-образная самостоятельность каждого из голосов, что сродни явлению политональности. Стравинского, безусловно, привлек тот особый сонорно-тембровый эффект, который возник в таком соотношении мелодических линий:

174

(11)

S. *mf*

В. *mf*

Как све - кор ли ба - тюш - ка к те - бе бу - дет

Уж как свек - ровь ли ма - туш - ка

ми - лост - лив, как свек - ровь ли ма - туш - ка

В Картине второй композитор вновь обращается к этому приему (68). Расширяется состав голосов за счет подключения всех тембров (согласно ремаркам в партитуре к голосам отца с матерью присоединяются голоса дружков):

175

68

S. При-ста-пе-лась све-ца вос-ку я-ро - го, пе-ред об - ра - зом дол-го

B. При-ста-пе-лась све-ца вос-ку я-ро - го, пе-ред об - ра - зом дол-го

S. ско-ры но-жень - ки.

M-s. Уж как бо-сло - ви - ли о - ни де - ви - цу

T. Пе - ред ба - цу - ской горь-ко пла-цу -

B. сто-ю - ци. Да что на че -

S. Да что на че - ты - ре на сто - ро-нуш - ки.

M-s. - ци. Да что на че - ты - ре на сто - ро-нуш - ки.

T. - ци. Да что на че - ты - ре на сто - ро-нуш - ки.

B. ты - ре на сто - ро - нуш - ки.

По существу, во всех случаях (примеры 173–175) по-новому применен ранее сложившийся в произведениях Стравинского прием «размещения» по высоте ангемитонной мотивики в рамках единого процесса. Разновысотные мотивы *соединяются по вертикали*, что

приводит к новому качеству звучания, новому пониманию диссонантности в ее праве быть пролонгированной для создания определенного эмоционально-образного эффекта (свадебная разноголосица).

Многоголосные примеры 173 и 175 могут служить подтверждением теоретической концепции Ю. Холопова, изложенной им в статье «Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович» [103]. Он пишет: «Новая гармония... – вся звуковысотная структура (выделено Ю. Х.) "Свадебки" [103. С. 438]. И далее: «Новизна его (Стравинского) модальности, в сравнении с ладовостью Римского-Корсакова, происходит от ощущения свободы диссонанса и от свободного распоряжения двенадцатиступенной шкалой тонов» [Там же. С. 439]¹. Это выражается, в частности, в «унификации горизонталей и вертикалей» (выделено Ю. Х.) [Там же].

«Свадебка» стала кульминацией русского периода творчества И. Ф. Стравинского и его последним обращением к русской интонационной сфере². Далее композитор со свойственной ему творческой энергией стал разрабатывать иные темы и иную музыкальную стилистику. В 1928 году, заканчивая в «Книге о Стравинском» анализ «Свадебки», Б. Асафьев замечает: «В чисто музыкальном отношении "Свадебка" раскрывает мастерство великого художника звука, выдающегося композитора современности. Наша эпоха музыки – эпоха Стравинского. Так есть и так останется во всех будущих историях...» [2. С. 156–157]. В конце «Книги о Стравинском» Асафьев еще раз поясняет: «...Сама идея творческого преобразования музыкального языка через *трансформацию материала бывшего опыта* (курсив мой. – Л. Б.) представляется мне безошибочной и безусловно современной» [2. С. 277].

¹ Уточним: в примере 173 – восьмиступенная шкала, в примере 175 – десятиступенная.

² Приведенные примеры бесполутонового интонирования в «Свадебке» – лишь часть (хотя и большая) образцов ангемитонной мелодики в этом произведении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование свойств ангемитоники прежде всего в русском фольклоре (II глава работы) продиктовано желанием подтвердить еще раз известную истину о существовании интонационно-ладовых связей между русской народной песней и мелодикой русских композиторов – в данном случае в избранном ракурсе бесполутонового интонирования¹. В процессе интонационного анализа народных песен выявилось множество интересных образцов «русской» ангемитоники: трех-, четырехступенной, разновидностей пентатоники, чаще всего со сменой устоев, а также более редкие примеры шести- и семи-ступенной ангемитоники – гексатоники и гептатоники. Есть все основания считать ангемитонику исконно русским, корневым типом интонирования.

В мелодике произведений разных жанров русских композиторов закономерно обнаруживаются как общестилевые черты, так и индивидуальные особенности бесполутонового интонирования. При этом основой ангемитонной мелодики являются не только определенные ладовые структуры – трех–семиступенные. Бесполутоновый интонационный процесс может выстраиваться в свободном перемещении по

¹ Целью были не поиски «прототипов» композиторской мелодики в русском фольклоре или обнаружение ранее неизвестных примеров цитирования народных песен в произведениях композиторов. Эта тема достаточно обстоятельно разработана в отечественном музыкознании.

высоте ангемитонной мотивики с охватом бóльшего количества ступеней.

Ангемитоника трихордно-мотивного типа фигурирует в произведениях русских композиторов прежде всего на уровне (в пределах) тематизма с дальнейшим интонационным преобразованием. Однако участие избранных средств ангемитоники в формообразовании этим не ограничивается. В рамках целостной формы порою выстраиваются своеобразные модальные композиции, в том числе с разделами, основанными на бесполутоновом интонировании. Следует уточнить, что таких примеров не столь много в исследованном музыкальном материале. Гораздо чаще общий интонационный процесс выстраивается в закономерной связи, синтезе ангемитонно-трихордной интонационности с гемитонной – диатоникой и хроматикой, в том числе многоступенной. Это зависит от замысла композитора и средств его реализации.

Ангемитоника используется в русской музыке широко и многообразно. Для создания русского национального колорита композиторы прибегают к *цитированию* народных мелодий, но чаще к *стилизациям* в народном духе – с воспроизведением звучания разных песенных жанров, а также целых обрядовых сцен. *Русская речь, образы старины, эпоса, русских сказок, музыка для детей* – это те сферы, в которых бесполутоновое интонирование находит органичное применение. *Лирическая образность* самого разного характера, *скерцозные* настроения, а порою и образы *драматического* плана также создаются с использованием бесполутонового интонирования. На многоступенной основе возникает особый тип напряжения с завуалированной вводнотоновостью.

Таким образом, *ангемитоника* является, по существу, *универсальной интонационной системой*. Относясь к репрезентирующим явлениям как в народных песнях, так и в произведениях композито-

ров, она занимает свое устойчивое положение в общей совокупности средств музыкального языка, характерных для русской музыки.

* * *

Обращение русских композиторов к выразительным свойствам ангемитоники не закончилось в 20-е годы XX века «Свадебкой» Стравинского. Не менее интересные образцы бесполутонового интонирования имеются (и в немалом количестве) в творчестве других композиторов XX века. Весьма часто к ангемитонике в произведениях разных жанров обращался Н. Я. Мясковский. Начинаящим композитором он писал в русской печати восторженные отзывы о сочинениях Стравинского русского периода творчества. О прямом воздействии Стравинского на музыку Мясковского говорить не приходится. Это были композиторы разной направленности – эстетической, музыкально-стилевой, жанровой. Но точки соприкосновения у них были, в том числе ангемитонная мелодика. Простое перечисление (неполное) фрагментов из произведений Н. Я. Мясковского служит тому подтверждением: темы из Пятой, Шестнадцатой, Двадцать шестой симфоний; в Шестой симфонии – главная тема I части, в этой же части – тема гобоя соло, во II части – нежно и скорбно звучащая тема флейты пикколо соло; мелодические линии верхних голосов в пьесах фортепианных циклов «Пожелтевшие страницы», «Причуды»; мелодии романсов «Очарованье красоты в тебе» (слова Е. Баратынского), «Побледневшая ночь» (слова К. Бальмонта), «Встану я в утро туманное» (слова А. Блока), «Выхожу один я на дорогу» (слова М. Лермонтова) и ряда других.

В творчестве Г. В. Свиридова можно насчитать более 80 примеров мелодий с ангемитонно-трихордным типом интонирования разного ступенного состава. По существу это образцы практически из всех его вокальных и хоровых циклов, в том числе: «Восемь романсов

на слова М. Ю. Лермонтова», «Слободская лирика» (слова А. Прокофьева и М. Исаковского), «У меня отец крестьянин» (слова С. Есенина), «Петербургские песни» (слова А. Блока), «Деревянная Русь» (слова С. Есенина), «Отчалившая Русь» (слова С. Есенина), «Пять хоров без сопровождения» (слова Н. Гоголя и С. Есенина), «Курские песни», «Три старинные песни Курской губернии», «Светлый гость» (слова С. Есенина).

Немалое количество образцов ангемитонной мелодики в произведениях С. М. Слонимского: в вокальных циклах «Лирические строфы» (слова Е. Рейна), «Песни вольницы» (слова русских народных песен), «Песни трубадуров». Мелодия «Обратной песни» (слова Р. Оранского, цикл «Песни трубадуров») представляет собой двенадцатитоновую серию с ангемитонно-трихордным типом интонирования. Бесполутоновая мелодика есть и в других произведениях Слонимского, в их числе «Корейская сюита. 5 пьес для фортепиано с движущейся пентатоникой в мелодии».

Изучение темы *ангемитоника в русской музыке* может быть продолжено на примере творчества названных и целого ряда других композиторов XX века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ананичева Т., Суханова Л.* Песенные традиции Поволжья. М., 1991.
2. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. М., 1977.
3. *Асафьев Б.* Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968.
4. *Асафьев Б. В.* О народной музыке. Л., 1987.
5. *Баева А. И. Ф.* Стравинский // История русской музыки. Т. 10А. М., 1997. С. 307–355.
6. *Банин А. А.* Об особенностях ладообразования в жанре трудовых артельных песен // Музыкальная фольклористика. Вып. 1. М., 1973. С. 84–106.
7. *Бачинская Н. М.* Народные песни в творчестве русских композиторов. М., 1962.
8. *Бершадская Т. С.* Гармония М. Мусоргского и ее редакция Н. Римским-Корсаковым как «зеркало» авторского стиля / *Бершадская Т. С.* Статьи разных лет. СПб., 2004. С. 70–89.
9. *Бершадская Т. С.* Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Л., 1961.
10. *Бояркина Л.* К проблеме изучения мордовского субстрата в русской музыке // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. Ижевск, 2002. С. 211–228.

11. *Бражник Л. В.* Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. Казань, 2002.

12. *Бражник Л. В.* Ангемитонные ладовые структуры в произведениях А. П. Бородина: Семантические и формообразующие функции // От *Ars nova* к Новой музыке. Вопросы теории музыки XIV–XX веков. Казань, 2008. С. 82–100.

13. *Бражник Л. В.* Бесполутоновая интонационность в русском фольклоре Поволжья–Приуралья: К вопросу о межэтнических связях // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте. Казань, 2009. С. 90–100.

14. *Браз С.* Опыт изучения песенного фольклора Кировской области // Музыкальный фольклор / Труды Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 15. М., 1974. С. 30–64.

15. *Вершинина И.* Комментарии к I тому: Стравинский. Вокальная музыка. М., 1982.

16. *Виора В.:* Wiora W. Alter als die Pentatonik // *Studia memorial Belae Bartok sacra*, ed 2. Budapest, 1957. P. 185–208.

17. *Владышевская Т. Ф.* К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978. С. 315–336.

18. *Вызго-Иванова И.* Гениальные памятники мировой культуры / Советская музыка. № 11. 1987. С. 109–119.

19. *Вызго-Иванова И., Иванов-Ехвет А.* Еще раз об истоках «Князя Игоря» / Советская музыка. № 4. 1982. С. 89–95.

20. *Габрузов Н. А.* Натуральные призвуки и их гармоническое значение // Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. М., 1980. С. 50–58.

21. *Гилярова Н. Н.* Календарная песенность Пензенского края (К вопросу о взаимодействии песенных культур) // Музыка устной традиции. М., 1999. С. 91–101.

22. *Гилярова Н. Н., Морозов И. А.* Опыт комплексного обследования местной традиции: Шацкий этнодиалектный словарь // Музыка устной традиции. М., 1999. С. 183–200.
23. *Глазунов А. К.* Мое знакомство с Чайковским // А. К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М., 1958. С. 460–467.
24. *Головинский Г. Л.* Мусоргский и фольклор. М., 1994.
25. *Головинский Г. Л.* Мусоргский и Чайковский. Опыт сравнительной характеристики. М., 2001.
26. *Головинский Г. Л.* О фольклорных связях «Бориса Годунова» // Григорий Головинский. Статьи. Воспоминания. М., 2005. С. 54–70.
27. *Головинский Г. Л.* Путь в XX век. Мусоргский // Григорий Головинский. Статьи. Воспоминания. М., 2005. С. 71–126.
28. *Головинский Г. Л.* Стравинский и фольклор: Наблюдения и заметки // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М., 1985. С. 68–94.
29. *Гречанинов А.* Мусульманские песни. Соч. 25. 1901.
30. *Дианин С. А.* Бородин: жизнеописание, материалы и документы. М., 1955.
31. *Дмитриев А.* К истории создания оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» / Советская музыка. № 11. 1950. С. 82–88.
32. *Друскин М.* Игорь Стравинский. Л., 1982.
33. *Евсеев С. В.* Римский-Корсаков и русская народная песня. М., 1970.
34. *Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б.* Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Мир традиционной музыкальной культуры. Вып. 174. М., 2008. С. 6–43.
35. *Жиганов Н. Г.* Начало большого пути / Советская музыка. № 11. 1950. С. 41–42.
36. *Земцовский И. И.* Интонационное «зерно» оперы «Борис Годунов» / Советская музыка. № 3. 1959. С. 24–32.
37. *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Л., 1975.

38. *Земцовский И. И.* О композиции русских квартетных лирических песен // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. Л., 1965. С. 133–159.

39. *Земцовский И. И.* О композиции русских квинтовых лирических песен // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Л., 1967. С. 230–247.

40. *Земцовский И. И.* Современный фольклор древнего Углича // Советская музыка. № 6. 1970. С. 86–92.

41. *Кананов П., Вулых И.* Зарубежная литература о музыке: Реферативный указатель книг за 1954–1958 гг. Вып. 2. М., 1963.

42. *Кастальский А.* Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1961.

43. *Квитка К.* Ангемитонные примитивы и теория Сокальского // Квитка К. Избр. тр.: В 2 т. Т. 1. М., 1971. С. 286–311.

44. *Квитка К.* Пентатоника у славянских народов // Квитка К. Избр. тр.: В 2 т. Т. 1. М., 1971. С. 279–285.

45. *Квитка К.* Первобытные звукоряды // Квитка К. Избр. тр.: В 2 т. Т. 1. М., 1971.

46. *Келдыш Ю.* Композиторы петербургской и московской школ // История русской музыки. Т. 9. М., 1994. С. 338–387.

47. *Келдыш Ю.* Между традицией и модерном // История русской музыки. Т. 10А. М., 1997. С. 217–273.

48. *Келдыш Ю.* Мусоргский и опера XX века // М. П. Мусоргский и музыка XX века: Сб. статей. М., 1990. С. 12–40.

49. *Келдыш Ю.* Русская музыка на рубеже XIX и XX веков // История русской музыки. Т. 9. М., 1994. С. 5–41.

50. *Кубик Г.* Многоголосие и звуковые системы Центральной и Восточной Африки // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 3. М., 1980. С. 332–396.

51. *Левашов Е. М.* Бородин // История русской музыки. Т. 7. Ч. 1. М., 1994. С. 286–360.

52. *Лобанов М. А.* Об источниках темы «Коса» в «Свадебке» Стравинского // Стравинский в контексте времени и места: Материалы науч. конф. Моск. гос. консерватории. М., 2006. С. 42–52.
53. *Лядов Ан.* Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем. Пг., 1916.
54. *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. М., 1972.
55. *Маклыгин А.* О модальных чертах музыкальной формы у М. П. Мусоргского // От Ars nova к Новой музыке. Вопросы теории музыки XIV–XX веков. Казань, 2008. С. 101–116.
56. *Мусоргский М. П.* Литературное наследие: Письма. Биографические материалы и документы. М., 1971.
57. Народное музыкальное творчество: Учебник. СПб., 2005.
58. *Обрам В. А.* Римский-Корсаков и народная песня // Римский-Корсаков: Исследования. Материалы. Письма. Т. 1. М., 1953. С. 271–290.
59. *Паисов Ю.* О ладовом своеобразии «Свадебки» Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 214–249.
60. *Паисов Ю.* Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М., 1985. С. 94–128.
61. Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры: Материалы межресп. науч. конф. Казань, 1995.
62. *Переверзев Н.* Проблемы музыкального интонирования. М., 1966.
63. *Протопопов В.* Некоторые вопросы музыкального языка Мусоргского // Избранные исследования и статьи. М., 1983. С. 35–60.
64. *Рахманова М. П. Н. А.* Римский-Корсаков // История русской музыки. Т. 8. М., 1994. С. 5–88.
65. *Рахманова М. П. Н. А.* Римский-Корсаков (1890-е и 1900-е годы) // История русской музыки. Т. 9. М., 1994. С. 42–147.
66. *Римский-Корсаков Н. А.* Воспоминания В. В. Ястребцова. Т. 2. М., 1960.

67. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1935.

68. *Римский-Корсаков Н. А.* «Снегурочка» – весенняя сказка (Тематический разбор). М., 1978.

69. *Ростропович М. – Якубов М.* «...Прежде всего, он был великий композитор» // Наследие: Русская музыка – мировая культура. Вып. 1. М., 2009. С. 177–184.

70. *Рубцов Ф. А.* Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964.

71. *Рубцов Ф. А.* Песня о народном бедствии // Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. М.; Л., 1973. С. 146–157.

72. *Рубцов Ф. А.* Русские народные песни Смоленской области. Л., 1991.

73. *Руднева А.* Русское народное музыкальное творчество: Очерки по теории фольклора. М., 1994.

74. *Руднева А. В.* Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает» // Музыкальная фольклористика. М., 1973. Вып. 1. С. 6–34.

75. *Руднева А. В.* О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце» // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978. С. 6–29.

76. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997.

77. Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / Сост. П. А. Вульфус. М., 1979.

78. *Ручьевская Е. А.* «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стил. Драматургия. Слово и музыка. СПб., 2004.

79. *Ручьевская Е.* Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. № 1. 1993. С. 200–203.

80. *Сабанеев Л.* История русской музыки. М., 1924.

81. *Сабина М. Д.* М. П. Мусоргский // История русской музыки. Т. 7. Ч. 1. М., 1994. С. 210–286.
82. *Савенко С.* Игорь Стравинский. Челябинск, 2004.
83. *Савенко С.* Мир Стравинского. М., 2001.
84. *Сокальский П. П.* Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.
85. *Соколова А.* Лядов А. К. // История русской музыки. Т. 9. М., 1994. С. 275–337.
86. *Сохор А.* Александр Порфирьевич Бородин: Жизнь, деятельность, музыкальное творчество. М.–Л., 1965.
87. *Старостина Т. А.* Ладовая семантика русской народной песни // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов-на-Дону, 2002. С. 85–105.
88. *Стасов В. В.* Александр Порфирьевич Бородин // Избранные сочинения. Т. 3. М., 1952. С. 329–365.
89. Стравинский в контексте времени и места: Материалы научной конференции МГК. М., 2006.
90. *Стравинский Игорь.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л., 1971.
91. *Стравинский И. Ф.* Статьи и материалы. М., 1973.
92. Стравинский И. – публицист и современник. М., 1988.
93. *Стравинский И. Ф.* Статьи. Воспоминания. М., 1985.
94. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. Л., 1963.
95. *Трембовельский Е. Б.* М. П. Мусоргский: принципы ладового развития. Воронеж, 1992.
96. *Трембовельский Е.* Стиль Мусоргского. Лад. Гармония. Склад. М., 1999.
97. *Фаминцын А. С.* Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе, с особенным указанием на ее проявление в русских народных напевах, с многочисленными нотными примерами. СПб., 1889.

98. *Федотова Л. А.* Модальный стиль гармонии Мусоргского (На примере одной пьесы из цикла «Картинки с выставки») // Русская музыка XVIII–XX веков: культура и традиции. Казань, 2004. С. 31–52.

99. *Фрадкин В.* Гармония Бородина // Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Вып. 2. М., 1985. С. 5–23.

100. *Харьков В. И.* Русские народные песни Смоленской области. М., 1956.

101. *Холопов Ю. Н.* Канун новой музыки. О гармонии Римского-Корсакова // Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 2000. С. 54–69.

102. *Холопов Ю.* Мусоргский как композитор XX века // М. П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990. С. 65–82.

103. *Холопов Ю.* Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997. С. 433–460.

104. *Холопов Ю.* Пентатоника // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 4. М., 1978. С. 234–237.

105. *Холопов Ю. Н.* Стравинский и пути новаторства в музыке XX века // Стравинский в контексте времени и места. М., 2006. С. 7–14.

106. *Холопова В.* Новые берега ритмики Мусоргского // М. П. Мусоргский и музыка XX века. М., 1990. С. 93–109.

107. *Христиансен Л. Л.* Ладовая интонационность русской народной песни. М., 1976.

108. *Цуккерман В. А.* Римский-Корсаков и народная песня // В. Цуккерман. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. С. 311–350.

109. *Цуккерман В. А.* Эстетические позиции Римского-Корсакова в вопросах музыкального языка // В. Цуккерман. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. М., 1975. С. 5–86.

110. *Шабалина Л. К.* О некоторых особых ладообразованиях в музыке А. П. Бородина // Вопросы теории музыки. Вып. 30. М., 1977. С. 76–89.

111. *Шокин В.* О ладообразовании в русских народных песнях // Очерки по теоретическому музыкознанию. Л., 1959.

112. *Шостакович Д., Виноградов В.* Проблемы симфонизма в братских республиках / Советская музыка. № 12. 1956. С. 4–8.

113. *Щуров В. М.* Жанры русского музыкального фольклора. Ч. 1. История, бытование, музыкально-поэтические особенности. М., 2007.

114. *Щуров В. М.* Жанры русского музыкального фольклора. Ч. 2. Народные песни и инструментальная музыка в образцах. М., 2007.

115. *Щуров В. М.* О ладовом строении южнорусских песен // Музыкальная фольклористика. Вып. 1. М., 1973. С. 107–137.

116. *Щуров В. М.* Сравнительный анализ четырех протяжных песен Белгородской области // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978. С. 236–265.

117. *Щуров В. М.* Южнорусская песенная традиция. М., 1987.

118. Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. Ижевск, 2002.

119. *Ярустовский Б. И.* Стравинский. Эскизная тетрадь (1911–1913 гг.). Некоторые наблюдения и размышления // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 162–206.

120. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. М., 1969.

УКАЗАТЕЛЬ СБОРНИКОВ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

121. *Балакирев М. А.* Русские народные песни. М., 1957.

122. *Банин А. А., Вадакария А. П., Канчавели Л. Г.* Музыкально-поэтический фольклор Новгородской области. Новгород, 1983.

123. Вознесение. Троица. Хороводные, лирические и плясовые песни Невьянского района Свердловской области / Сост. Н. Н. Успенская. Екатеринбург, 2009.

124. *Гилярова Н.* Новогодние поздравительные песни Рязанской области. М., 1985.
125. *Енговатова М.* Протяжные песни Ульяновского Заволжья. М., 1981.
126. *Земцовский И.* Торопецкие песни. Песни родины М. Мусоргского. Л., 1967.
127. *Капралов А., Савельева Н.* Народные песни села Сенного Севского района Брянской области. М., 1986 (Серия «Из коллекции фольклориста»).
128. *Листопадов А. М.* Песни донских казаков. Т. 1. Ч. 1. М., 1949.
129. *Листопадов А. М.* Песни донских казаков. Т. 2. М., 1949.
130. *Листопадов А. М.* Песни донских казаков. Т. 3. М., 1951.
131. *Лядов А.* Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано. М., 1959.
132. *Малый П.* Русские народные песни Оренбургской области. М., 1986.
133. *Мохирев И., Харьков В., Браз С.* Народные песни Кировской области. М., 1966.
134. Народные песни Вологодской области. Песни Средней Сухоны / Сост. А. Мехнецов. Л., 1981.
135. Народные песни Московской области / Сост. А. Руднева. М., 1964.
136. Народные песни Смоленской области / Сост. С. Пьянкова. Смоленск, 1991.
137. *Нестеров А.* Народные песни Горьковской области. М., 1972.
138. Образцы народного многоголосия / Сост. И. Земцовский. Л.; М., 1972 (Серия «Из новых записей русских народных песен»).
139. *Павлова Г.* Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной. М., 1969.
140. Песенный фольклор Мезени / Издание подготовили Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанова, В. В. Коргузалов. Л., 1967.

141. Песни Печоры / Издание подготовили Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский. М.; Л., 1963.
142. Песни Пинежья. Материалы фонограммархива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд. Кн. 2. М., 1937.
143. Песни Псковской земли. Вып. 1. Календарно-обрядовые песни / Сост. А. Мехнецов. Л., 1989 (Серия «Русские народные песни. Новые публикации»).
144. *Пушкина С.* По следам Н. Е. Пальчикова. М., 1978 (Серия «Из коллекции фольклориста»).
145. *Римский-Корсаков Н. А.* 100 русских народных песен для голоса и фортепиано. М.; Л., 1945.
146. *Руднева А. В.* Народные песни Курской области. М., 1957.
147. *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. М., 1975.
148. *Руднева А. В.* Анастасия Лебедева. М., 1972 (Серия «Народные певцы и музыканты»).
149. *Руднева А.* Песни Смоленской области, записанные от Е. К. Щёткиной. Песни Кировской области, напетые А. А. Кениной. М., 1977.
150. Русские народные песни казаков-некрасовцев. Записаны Т. И. Сотниковым. М.; Л., 1950.
151. Русские народные песни Поволжья. Вып. 1. Песни, записанные в Куйбышевской области. М.; Л., 1959.
152. Русские народные песни Смоленской области. В записях 1930–1940-х годов / Сост. Ф. А. Рубцов. Л., 1991.
153. Русские народные песни, записанные в Тамбовской области В. М. Орловым. Вып. 2. М.; Л., 1949.
154. Русские народные песни, записанные М. Е. Пятницким. М., 1964.
155. Русские народные песни, напетые Анной Андреевной Степановой / Сост. И. И. Земцовский. Л., 1975 (Серия «Русские народные песни. Новые публикации»).
156. Русские народные песни, напетые М. Ф. Малкиной / Сост. С. И. Пушкина. М., 1963.
157. Русские народные песни. М.; Л., 1950.
158. Русское народное творчество Татарской АССР. Казань, 1955.

159. *Савельева Н. М.* Суземские песни. Вып. 1. М., 1995. Календарные песни.

160. *Смирнова Г.* Песни Тульской области, напетые Е. Б. Ильиной. М., 1979 (Серия «Из коллекции фольклориста»).

161. *Стародубцева С. В.* «Ох, распечальное мое сердечко». Песни из репертуара Натальи Власовой. Русские песни Удмуртии. Вып. 1. Ижевск, 1999.

162. *Травина И.* Русские народные песни родины Чайковского. М., 1978.

163. Углические народные песни / Сост. И. И. Земцовский. Л.; М., 1974 (Серия «Из новых записей русских народных песен»).

164. *Харьков В. И.* Русские народные песни Смоленской области. М., 1956.

165. *Щуров В.* Песни нижней Тунгуски. М., 1977 (Серия «Из коллекции фольклориста»).

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
I. Некоторые аспекты теории ангемитоники с трихордно- мотивным типом интонирования	5
II. Ладоинтонационная бесполутоновость в русской народной мелодике	16
III. Ангемитоника в произведениях русских композиторов XIX – начала XX века	45
III.1. Глинка, Чайковский, Рубинштейн	45
III.2. Бородин	48
III.3. Мусоргский	66
III.4. Римский-Корсаков	86
IV. Ангемитоника в произведениях русских композиторов конца XIX – первой четверти XX века	103
IV.1. Глазунов, Лядов, Танеев, Рахманинов, Ипполитов- Иванов, Ляпунов и другие	104
IV.2. Стравинский	127
Заключение	159
Список литературы	163
Указатель сборников народных песен	171