

Т. А. Старостина

Две вариации на тему «Композитор и фольклор»

Аннотация

Статья посвящена проблеме преломления элементов фольклорной музыкальной культуры двумя крупнейшими русскими композиторами — Стравинским и Рахманиновым. В центре внимания находится сопоставление народнопесенных и авторских структурных моделей в области ритмики, метра и мелодики.

Ключевые слова: композитор, фольклор, модель, ритмика, метрика, мелодия.

Т. А. Starostina

Two variations on the theme *Composer and folklore*

Summary

The article discusses the forms of individual refraction of fundamentally important structural patterns of folklore musical culture by Stravinsky and Rachmaninoff. Such parameters of the composition as meter and rhythm are analyzed in their connection with the verbal (for Stravinsky) and melodic (for Rachmaninoff) structure of thematism. The author comes to the conclusion about the dominance of Stravinsky's principle of non-repeating folklore syllabic patterns and their transformation in accordance with the artistic conception. In turn, Rachmaninoff intuitively follows the principles of forming, common for folk songwriting in the genre of a long lyrical song.

Keywords: composer, folklore, model, rhythm, metric, melody.

DOI: 10.48201/22263330_2022_40_17

Статья поступила: 10.11.2022

УДК 78.071.1

ББК 85.3

Тема «Композитор и фольклор», равно как и зеркально симметричная — «Фольклор и композитор», представляет собой предмет давнего и постоянного интереса музыковедов. Интенсивность этого интереса различалась в разные исторические периоды и в немалой степени зависела от идеологических тенденций, приоритетных на том или ином этапе отечественной истории [10]. Знаменательно, что большинство работ названной проблематики создавалось исследователями широкого профиля: примерами могут служить труд В. А. Цуккермана «„Камаринская“ Глинки и её традиции в русской музыке» [23], а также книга Г. Л. Головинского (ученика В. А. Цуккермана) «Композитор и фольклор» [2]. В последней четверти XX и в начале XXI века было создано немало работ, в частности диссертационных, посвящённых претворению фольклора в творчестве отдельных композиторов — В. А. Гаврилина [4], В. Ю. Калистратова [20], Р. К. Щедрина [17] и других. Появляются труды, посвящённые общим аспектам такого явления, как фольклоризм [8]. Существенно, однако, то, что изучение взаимопроникновения композиторских и фольклорных методов музыкального мышления сравнительно редко занимает этномузыкологов. В качестве исключения можно указать на книгу крупного музыкального фольклориста И. И. Земцовского «Фольклор и композитор», посвящённую преломлению фольклорных компонентов в музыке советских композиторов [6]¹.

В названных выше и других работах затрагивается широкий круг проблем, касающихся взаимодействия авторского и народного пластов культуры, как то: интонационные лексемы, модальные звуковысотные образования, ритмические и фактурные модели, жанровые мутации, темброво-колористические решения и т. п. Между тем, к настоящему времени отечественная этномузыкология обогатилась капитальными трудами, в которых раскрыва-

ются механизмы фольклорного мышления — как в области народнопесенной поэзии, так и в сфере музыкального песнетворчества. Можно для примера назвать два крупных исследования — Б. Б. Ефименковой [5] и Н. М. Савельевой [15], в которых авторы во многом обобщили концепции в области теории фольклора, разработанные научными школами, соответственно, Е. В. Гиппиуса и К. В. Квитки — А. В. Рудневой.

Кажется весьма перспективной также идея приложения не только собственно фольклористических, но и музыкально-теоретических методов исследования к фольклорному материалу: это позволяет усмотреть в фольклорном слое музыкальной культуры компоненты, аналогичные тем, которые знакомы нам по опыту изучения ренессансной, барочной и частично нововременной музыки [11]. Впрочем, и композиторское наследие не столь давних эпох небезынтересно рассмотреть с точки зрения преломления в индивидуальных авторских почерках элементов фольклорного музыкального мышления.

В настоящем небольшом очерке представлены две «вариации» на тему «Композитор и фольклор», посвящённые двум крупнейшим и разительно несхожим русским художникам звука — Стравинскому и Рахманинову.

Вариация 1: о ритмике Стравинского

Композиционным открытием Стравинского явилась *нерегулярная акцентность* — безоговорочно инновационный принцип метроритмической организации². Представляется, что генезис этого явления в музыке Стравинского многосоставен, однако русский крестьянский песенный фольклор занимает в нём заметное место.

Сопоставление фольклорного первоисточка и его преломления Стравинским логичнее всего предпринять на примере «Свадебки» — сочинения, которое сам композитор полагал укоренённым в стихии русской песенности. Он, в частности, говорил: «„Свадебка“ — это

не что иное, как симфония русской песенности и русского слога» [Цит. по: 16. С. 51]. Более того, он допускал возможность исполнять «Свадебку» «непоставленными» голосами [16. С. 51]³. Иными словами, данное сочинение, завершённое в клавирной версии в 1914 году, явилось своего рода «кульминацией» в разработке Стравинским фольклорных идей.

Поэтическую основу «Свадебки» составили тексты русских народных песен из Собрания П. В. Киреевского. Большую часть Собрания Киреевского (публикация начата в 1831 г.) составили песни, записанные в Московской губернии, а также южнее и западнее неё — в Тульской, Орловской, Калужской и Рязанской губерниях [18. С. 7]. Это обстоятельство важно учитывать для того, чтобы понять, какой фольклорный поэтический материал впечатлил Стравинского.

Исходя из географии основной части собрания Киреевского, мы можем заключить, что Стравинский более всего вдохновлялся текстами, сложенными в *силлабической* системе стихосложения. Учитывая специфику фольклористической терминологии, различия в ней, а также её дистанцированность от круга понятий исторического музыковедения, напомним свойства двух ведущих систем стихосложения в русском песенном фольклоре — *тонической* и *силлабической* [14. С. 11–25].

Тонический стих не имеет чёткой цезуры, зиждется на двух ударениях на третьем слоге от начала и третьем от конца («То не белая берёза к земле клонится»). Жанровая область применения тонического стиха — былины, плачи, свадебные песни русского Севера и частично Центральной России.

Силлабический же стих имеет постоянную цезуру, разделяющую его на два (реже три) полустишия («Ай, во поле / липинька», «Не тёсан терем / Не тёсан», «Затрубили в трубушку / рано по заре» и т. п.). Собрание Киреевского включает в себя огромное количество силлабических текстов разных жанров, в том числе свадебных (которые у него как у словесника определяются как «лирические»). Важно

подчеркнуть, что *феномен грамматического ударения в силлабическом стихе крайне ослаблен* — *словесные ударения не влияют на соотношение текста и напева*.

Приступая к разговору о *фольклорном прообразе нерегулярной акцентности*, необходимо уяснить, что собой представляет акцент в народно-песенной силлабике (с которой имел дело Стравинский). «Акцент» в песенном интонировании силлабического стиха — это не метрически сильная доля и не динамическое выделение тона, а *музыкально продлеваемый слог, очень часто безударный* (но может быть и ударный, в силлабике это непринципиально). Таким образом, точнее было бы говорить не о нерегулярной акцентности, а о нерегулярной временной опорности, *нерегулярной долготе* слогонот (термин А. В. Рудневой, означающий суммарную величину музыкального времени, приходящегося на один слог текста). Правда, при пении продлеваемый слог, в том числе безударный, часто артикулируется ярче других, благодаря чему действительно возникает подобие динамического акцента. Будучи перенесён в инструментальную композицию, этот принцип кристаллизуется в виде нерегулярной акцентности в буквальном смысле этого термина.

При всех слышимых признаках асимметрии, в народной песне явственно присутствует стремление народных песнетворцев музыкально уравновесить неравенство слогов поэтического текста⁴. У Стравинского цели иные: в своих методах работы с материалом, создаваемым «по фольклорным мотивам», он представляется типичным «миriskусником»: он точно улавливает способы создания эффекта сходства с фольклорными моделями, но при этом дистанцируется от форм развития, присущих народному песнетворчеству.

Для жанра свадебных песен в русском фольклоре разных регионов чрезвычайно характерны стиховые структуры с участием пятисложника. Наиболее распространён силлабический стих со слоговой формулой «5+3» («Не тёсан терем / Не тёсан», «Неправдивая / калина», «Что ж ты, Пашечка, / не плачешь», «По сеням, сеням / по

новым)). Часто встречается и структура типа «5+5» («Не было ветру, / понаваяло (вдруг наваянуло)»).

Надо отдать должное Стравинскому: заключительная картина «Свадебки», «Красный стол», изобилует, в том числе, формулами типа 5+3 и 5+5 и в целом пятисложными текстовыми моделями. Однако если в фольклорных песнях, даже при сложном распеве, как правило, удаётся вычленивать нераспетую, так называемую инвариантную формулу стиха [3], то у Стравинского при почти полном отсутствии словесных вставок этого сделать никак не удаётся. Причина невыявленности слогоритмического инварианта очевидна: Стравинский *не даёт повторений ритмоформул*. Они всё время будто бы возвращаются, но на самом деле не образуют никакой системы, не составляют, условно говоря, «семьи» слогоритмических структур. Форма Стравинского, сугубо индивидуальная по замыслу, скорее всего может быть определена

как «вариантно-строчная», в которой единожды прозвучавшая ритмоформула в том же виде, как правило, уже не возвращается.

Между тем, партитура «Свадебки» буквально пестрит ритмическими моделями, будто прямо почерпнутыми из народной песенной стихии. Попутно заметим, что в сборниках народных песен, которые безусловно были знакомы Стравинскому (в частности, в сборнике Е. Э. Линёвой [9]), свадебные песни представлены достаточно скромно. Вероятнее всего, ритмоконструкции Стравинского — это его собственные композиторские находки, возможно, навеянные бессистемными слуховыми впечатлениями.

Однако в том, что сам Стравинский делает с компонентами фольклорного происхождения, есть некая, пусть и не очень чёткая, закономерность. Чтобы уяснить её, обратимся к таблицам ритмических вариантов, распространённых в народной культуре и у Стравинского⁵ (см. таблицу 1, таблицу 2).

Таблица 1. Фольклорные модели

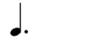
5+3		Не - пра - вди - ва - я		ка - ли - на
5+5		Вот до - ма, до - ма		сам пан - хо - зя - ин
5+5		Ну - ка, ку - му - шка,		мы по - ку - мим - ся
7+5		За - тру - би - ли в тру -		бу - шку ра - но по за - ре
4+4+3		Как ле - те - ла чёр - на		га - лка че - рез сад
5+3		По се - ням, се - ням,		по но - вым
5+5		Не бы - ло ве - тру,		по - на - ве - я - ло
5+5				
7+5				
4+4+3				

Таблица 2. Модели Стравинского

1. *Переход из двоичной системы в троичную и наоборот:*

4+4+3 
 Хве - ти - су - шка На - ста - сью - шка це - лу - ет

5+5 
 По - сте - лья мо - я, ка - ра - ва - ту - шка

2. *Соседство разных моделей полустихов:*

5+5 
 На ру - чку кла - дёт, ко - сер - де - чку жмёт

3. *Трансформация узнаваемой модели:*

5+5 
 По - жи - вем [мы] с то - бой хо - ро - ше - ни - чка

4. *Авторские версии моделей:*

5+5 
 Дан - на - я мо - я по - гля - день - я

5+3 
 Но - чна - я мо - я за - ба - ва

5. *Воспроизведение фольклорной модели:*

5+5 
 Рюм - ку вы - пи - вай, мо - ло - дых о - да - рый

Для начала посмотрим в схему фольклорных моделей. Все слогоритмические структуры с участием пятисложника существуют в народной культуре в двоичной и троичной системах счисления, которые не смешиваются между собой в одной песне. С некоторой долей условности можно выделить пять действий, которые совершает Стравинский:

1. Делает резкий *переход из двоичной системы в троичную* и обратно («Хветисушка Настасьюшка» и др.); при этом в процессе изложения явно единого песенного текста меняются типы стиха: 4+4+3, затем 7+5 («он целует, милует, на ручку кладёт»), затем 5+5 («на ручку кладёт, ко сердечку жмёт»).

2. Постоянно *сопоставляет разные модели полустихов* в одном стихе («Девяти варов / пиво варено»).

3. *Трансформирует узнаваемую фольклорную слогоритмическую модель* («Поживём с тобой / хорошеничко»).

4. *Сочиняет на основе фольклорного стиха собственную слогоритмическую модель*

(«Данная мне погляденья. Ночная моя забава», «Чтобы люди нам дивувались»).

5. Использует слогоритмическую структуру, *совпадающую с фольклорной* («Рюмку выпивай, молодых одаряй») — с дроблением начального слога, что характерно для послевенечных плясовых свадебных песен).

Интереснейшее явление — несовпадение у Стравинского границ словесного и мелодического полустихий. Пример — песня «Каравать моя, караватушка» со стихом 5+5. Первые два полустихия сочетаются почти нормативно:

— — — — — / — — — — —
 Ка - ра - вать мо - я, ка - ра - ва — туш — ка.

А вторая пара строк представляет остроумно искажённую структуру:

— — — — — / — — — — —
 На ка - ра - ва — ту - шке пе - ри - ну - шка.

Можно истолковать этот стих и как тонический, но Стравинский однозначно предлагает нам силлабическое прочтение данного стиха.

Заметим, что такое перекрытие силлабической цезуры для фольклора совершенно нехарактерно, но показательно как изобретение Стравинского.

С большой долей уверенности можно сказать, что композитор интуитивно улавливает характерную для обрядовых жанров архаичного песенного пласта фигуру, сходную с синкопой, с продлением последнего безударного слога, и потому тяготеет к привлечению троичных ритмических моделей («Хве-ти-су-шка/ На-стасью-шку / це-лу-ет»: — — —) и использует её весьма настойчиво («жѣ-ну-шка», «по-глядень-я», «хо-ро-ше-ни-чка», «у ‘зго-ло-ви-ца»).

Одна из вершин ритмической «диссонантности» — редкий образец работы Стравинского с тоническим стихом, песня «Не сиди, Савельюшка, во беседушке (ц. 117, т. 5)»:

Не си-ди, Са-вель-ю-шка во бе-се-ду-шке,

Сря-жай сва-де-бку Хве-ти-со-ву.

В отличие от фольклорной традиции, Стравинский часто как бы «обрезает» длительности последних слогов, а начальные, наоборот, зачастую продлевает — что в целом нехарактерно для распевов силлабических стихов.

Из проведённого небольшого экскурса можно заключить, что считать русский песенный фольклор предметом обработки и даже аккумуляции Стравинским — неверно, хотя в некотором смысле удобно. Скорее эту область культуры можно полагать катализатором индивидуальных композиторских начинаний. Но это немаловажная форма связи в паре «Фольклор и композитор».

Вариация 2: о метрике Рахманинова

Если композиторский почерк Стравинского потрясал современников яркостью и очевидной новизной, то манера музыкального высказывания Рахманинова не давала однозначных поводов для отнесения его к роду композиторов-новаторов. Этот выдающийся художник

снискал признание и популярность благодаря своей приверженности романтическому мироощущению и апробированным предшественниками структурным и звуковысотным моделям [12]. В отличие от Стравинского, Рахманинов был далёк от намеренного воспроизведения фольклорных звучностей: его целенаправленные соприкосновения с народной песенностью, на первый взгляд, не выходили за рамки элементов частичной стилизации (как в романсе «Полюбила я на печаль свою») и обработки оригинального народного текста (Три русские песни). Разумеется, здесь можно упомянуть и особый род любимого Рахманиновым свободного контрапункта, сравнимого с «подголосочной полифонией» [1]. Однако все названные пересечения с явлениями русского музыкального фольклора без труда обнаруживаются и в творчестве других русских композиторов как XIX, так и первой половины XX века.

Между тем, в манере музыкального высказывания Рахманинова, в особенностях его тематизма скрываются существенные аргументы в пользу тезиса о глубинной укоренённости этого композитора в стихии русского, в том числе народнопесенного, музыкального мышления.

Так, если Стравинский вошёл в историю как первооткрыватель нерегулярной акцентности, то Рахманинова надо признать непревзойдённым мастером «завуалированной акцентности». Это стойкое свойство рахманиновских тем обусловило такую особенность метрики, как *вариабельность протяжённости метрического такта* в одном сочинении и даже в небольшом его фрагменте⁶.

В качестве примера достаточно вспомнить тему главной партии 1-й части Третьего фортепианного концерта. Ключевая особенность синтаксического ядра темы — *неясность местоположения акцента*. В связи с этим создаётся впечатление, что *тактовую черту кажется возможным переставить «вперёд», наделив опорностью либо первый звук начального ядра (ре), либо его последний продлённый тон, опять же «ре»*. И это при том, что сопровождение даёт предельно чёткий «мускуль-

ный» импульс регулярного четырёхдольного метра. Приведём ритмическую схему фрагмента данной темы, где показаны и ритмический костяк сопровождения, и вариативность метрического содержания мелодии солиста (см. схему 1).

Намеренная завуалированность акцента или его смещение на конец мелодической модели характерно для рахманиновских тем медленно-го или умеренного темпа. Назовём несколько примеров:

Третий концерт, I часть, 2-я тема побочной партии (в мотиве не один, а по крайней мере три относительно слабых акцента);

Вторая симфония, медленная часть, начальная тема (в ней присутствуют долгие, «тяжёлые» затакты, ослабляющие стремление к сильной доле (акценту));

Прелюдия ре мажор ор. 23, начальный четырёхтакт (в метрическом такте не 2 сильных акцента, а 4 ослабленных);

Романсы: «В молчаньи ночи тайной» (затакт 1-го метрического такта (7/4) почти вдвое больше, чем сам метрический такт, равный поначалу 4/4); «У моего окна» (головная мелодическая модель представляет собой долгий затакт и единственный ослабленный акцент в конце); «Весенние воды» — затакт величиной почти в целый такт); «О не грусти!» (акцент явно сдвинут на полтакта раньше сильной доли); «Островок» (затакт величиной в неполный такт) и т. д.

В результате избыточно долгого пути к акценту, к моменту наступления сильной доли («акцента») интонационная энергия оказывается «истраченной». В некоторой мере переключение метрической весомости на продол-

Схема 1

The image displays three systems of musical notation for guitar (ГТ) and melodic line (Мт). Each system shows a sequence of notes with various time signatures and annotations.

- System 1:**
 - ГТ: 2/4, 6/4, 4/4
 - Мт: 5, 7, 5a, 8
 - Bottom right: 18, 36
- System 2:**
 - ГТ: 5/4, 3/4, 4/4
 - Мт: 6, 9, 7+8, 11
 - Bottom left: 6 расшир., 12 ?
 - Bottom: 18, 36
- System 3:**
 - ГТ: 3/4, 4/4, 7/4, 4/4
 - Мт: 7a+8a, 7, 6a, 4, 6b, 7, 7b, 8
 - Bottom left: Дополнения
 - Bottom: 7a+8a, 8, 6a, 10, 7b, 8b
 - Bottom: 14, 28

жительные затакты можно уподобить напевам в плагальном ладу, где конечный тон (финалис) расположен сверху звукоряда. Заметим, что завуалированность акцентов — типичная черта русской традиционной певческой культуры — как фольклорной, так и древнецерковной.

В упомянутой начальной теме Третьего концерта заключена удивительная находка Рахманинова — гармоничное соединение компонентов, свойственных мужской, воинской песенной традиции (чёткая метрическая «сетка» сопровождения) и женской — плачевой, обрядовой, заговорной — стихии интонирования (кружение мелодии в пределах узкообъёмных сцепленных друг с другом моделей). По всей вероятности, подобное сочетание было продиктовано гениальной интуицией Рахманинова, но тем более ценным и показательным оно представляется.

Заметим и ещё одно обстоятельство, роднящее данную тему с законами народного интонирования: метрические двутакты=фразы в ней примерно равны 16/4 умеренного темпа, т. е. соответствуют по времени естественным фазам певческого дыхания: аналогичное явление характерно для протяжных песен мужской традиции.

Уже будучи состоявшимся мастером, Рахманинов признавался в недостаточности своих познаний в области классической теории

музыкальной формы [13]. Тем не менее он как опытный практик — композитор и исполнитель — исключительно тонко чувствовал выразительный потенциал собственно классических метрических структур и чётко осознавал, где пролегают допустимые границы их нарушения. И если тематизм главной партии масштабной сонатной формы предполагает наличие действительного организующего начала (каковым и была в рассмотренной выше теме активная пульсация сопровождения), то мелодика медленных частей может быть свободна от явственно слышимого метрического костяка. В таких случаях вольность мелодической стихии в музыке Рахманинова кажется поистине безграничной. Тем острее необходимость уяснения тех принципов, которыми руководствовался композитор, сплетая нить своей «бесконечной» мелодии⁷.

Так, например, тема *медленной части Третьего концерта* представляет собой структуру, которая может быть истолкована и как производная от восьмитакта, и как органически неквадратное образование (см. примеры 1–2).

Благодаря, опять же, вуалированию акцентов, обе версии метрического членения имеют право на существование.

Выдающимся образцом рахманиновской «бесконечной мелодии» является тема медлен-

1

2

ной части Второго фортепианного концерта. Для бóльшей наглядности представим тему в редуцированном варианте, с переменным размером, при котором более явно видны мелодические модели (см. пример 3).

Для того, чтобы понять «механизм» образования этой распевной темы, смоделируем её редукцию в виде квадратного восьмитакта, предварительно уяснив строение мелодико-ритмического «зерна» в виде «продлённой» половинной и трёх восьмых длительностей (см. пример 4).

Это своего рода «инвариант», костяк темы, который нигде не встречается в исходном виде.

Прежде чем исследовать метод «распевания» простейшей мелодической модели у Рахманинова, кажется целесообразным продемонстрировать, каким образом распевается простой слогоритмический «инвариант» в русской протяжной песне. Возьмём для примера один из сложно организованных образцов, песню «Разлучила с дружкой нас неволя», принадлежащую женской южнорусской традиции⁸ (см. пример 5).

Инвариантная структура слогоритма выявляется здесь с большим трудом: она соответствует стиховой формуле 4+4+6 (слогов) — «Разлучила / нас неволя, / неволя большая». Заметим, что инвариант — так же, как и ква-

дратный 8-такт в только что приведённой теме Рахманинова, — ни разу не появляется в исходном виде. Суть в том, что каждая из слогот не повторяется, а разрастается «изнутри», дополняется мелкими вставками; и лишь однажды протяжённая структурная вставка явлена определённо (см. пример 6).

Соответственно, элементарная первичная модель преобразуется в изысканно сплетённую вторичную (см. пример 7).

В теории фольклора существует концепция сосуществования «первичной» и «вторичной» композиции в структуре протяжной песни. Вторичная, т. е. широко распетая модель, образуется вследствие «разрастания мелодического компонента», вслед за которым трансформируется и словесный текст, вбирая в себя междометия, повторы слов, словообрывы [5. С. 193–230].

Теперь с помощью того же графического метода проследим, каким образом «квадратная» версия трансформируется в уникальную по мелодике и структуре рахманиновскую тему (см. пример 8).

Как мы видим, композитор не идёт по пути повторения метрических тактов, но применяет метод мелких вставок-распевов в каждый интонационный элемент. Явная же мелодическая вставка присутствует в зоне кадансового

3

4

5

«Разлучила с дружкой нас неволя» (фрагмент 1-й строфы)

♩ = 60

4

1. Э - ой, да раз - лу - чи - (ю - а - о) - ла

4

с друж - ком нэс дэ ня - во - (а - а - о - ю)... ты, не - (е) - во - ля,

1

Э, ну - ка да о - (е - о - е - е - е) - я, а,

2

ну - ка да о - (ё) - е, а,

3

ну - ка да ё - (о - ё - о) - ё, а,

4

э, ну - ка ё - (ё - ё - о - е) - я, а,

5

...ка да о - (ё - ё - о - о - е - о), о,

1

о, ды - (э), а, не во - (ё) - ля - (а), а - на да боль -

2

ой, ды, (й)а, не во - (ё) - ля, да а - на да боль -

3

во - т(ы) а, не во - ля, о, а - на да боль -

4

во - т(ы) не во - (ё) - ле - (а), а - ны да боль -

5

во - т(ы) да не - (а - ле) - во - (о - ё) - ля - (е), а - на да боль -

6

редукция: $\text{♩} = 60$

Раз - лу - чи - ла нас не - во - ля,
 ну - ка, е, е, о, е, я, а, вот

не - во - ля

...т не во - (е) - ле - (а)

боль - ша - [я]

а - на да баль - ше - а - е - я

вставка

вставка

вставка

вставка

вставка

вставка

7

Первичная модель:

[]

[]

[]

[]

Вторичная модель:

вставка

8

«Квадратная» редукция:

расширения, что вполне возможно и в классических структурах. Можно лишь удивляться родству композиционной логики народных песнетворцев и Рахманинова, у которого «разрастание» мелодических моделей происходит практически так же, как и в протяжной песне.

Рассмотрим механизм преобразования у Рахманинова первичных моделей во вторич-

ные. Предварительно заметим, что в самом обобщённом плане ритмическая формула ядра темы аналогична инварианту рассмотренной протяжной песни: $4 + 4 + 6$ [8, учитывая продоление] (с той разницей, что в фольклорном образце считаются слоги, а в инструментальной авторской музыке — счётные доли, в данном случае четверти) (см. пример 9).

Вторичная модель:

Удивительным образом композитор, оттачиваясь не от фольклорного прообраза, а от классической метрической и мелодико-ритмической структуры, интуитивно находит методы развития, максимально близкие национальному музыкальному мышлению, выраженному в протяжной песне традиционного пласта. Знаменательно и то, что в данной теме, как это характерно для Рахманинова, парадоксальным образом сочетается *слышимая ясность целого с замысловатым устройством его деталей*: ощущение подспудно присутствующего метрического восьмитакта вовсе не подразумевает внятности функции каждого из его составляющих, тем более если гармоническое содержание метрических тактов сведено к минимуму. Однако чувство «надёжности» имеющейся, хотя и скрытой, внутренней основы позволяет, во-первых, свободно парящей мелодии вовремя остановиться в своём плетении, а слуху — не утратить связи с осязаемой, природной временной основой темы. Заметим, что все указанные особенности, с поправкой на различия устной и письменной традиций, явственно выражены и в шедеврах русской фольклорной протяжной лирики.

Представляется, что ряд вариаций на тему «Композитор и фольклор», выдержанных в заявленном ключе, может быть продолжен. Уяснение структурных основ народного песнетворчества нередко помогает обнаружить композиторские открытия, доселе скрытые от исследовательского взгляда.

Примечания

- ¹ Мы не касаемся здесь взглядов самих отечественных композиторов на музыкальный фольклор как явление, обладающее духовным и художественным потенциалом: эта проблематика находится за пределами настоящей статьи. Можно лишь отметить, что подобных свидетельств множество.
- ² Эта проблема подробно рассмотрена в книге В. Н. Холоповой [22. С. 193–212].

- ³ Исполнение «Свадебки» в аутентичной фольклорной манере осуществил в 1990-е годы ансамбль под управлением Д. В. Покровского.
- ⁴ Эта идея прослеживается в концепции П. П. Сокальского [19].
- ⁵ В таблице фольклорных моделей используются материалы труда Б. Б. Ефименковой [5. С. 66].
- ⁶ Теория функций метрических тактов, восходящая к учению Г. Римана, подробно изложена в статье Ю. Н. Холопова [21].
- ⁷ Приведём удачную характеристику подобных тем, предложенную К. В. Зенкиным: «В лирической мелодике Рахманинова <...> можно отметить такую особенность, как неторопливое, медлительное развёртывание, когда мелодия бесконечно вьётся вокруг одного звука, наподобие медленной части Второго концерта. Это созерцание — медитация, словно растягивающая мгновение, или, наоборот, движение как своеобразная проекция, „кардиограмма“ покоя» [7. С. 131].
- ⁸ Песня записана в 2012 году в экспедиции под руководством автора статьи в с. Нижняя Покровка Красногвардейского района Белгородской области. Нотация А. Б. Охлобыстиной (2013).
3. *Гошовский В. Л.* У истоков народной музыки славян. — М.: Советский композитор, 1971. — 304 с. [*Goshovskij V. L.* U istokov narodnoj muzyki slavjan. — M.: Sovetskij kompozitor, 1971. — 304 s.].
4. *Демидова И. А.* Фольклорные материалы в творческом наследии В. А. Гаврилина: Дис. ... канд. иск. — СПб., 2011. — 264 с. [*Demidova I. A.* Fol'klornye materialy v tvorcheskom nasledii V. A. Gavrilina: Dis. ... kand. isk. — SPb., 2011. — 264 s.].
5. *Ефименкова Б. Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. — М.: Композитор, 2000. — 256 с. [*Efimenkova B. B.* Ritm v proizvedenijah russkogo vokal'nogo fol'klora. — M.: Kompozitor, 2000. — 256 s.].
6. *Земцовский И. И.* Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. — М.: Советский композитор, 1978. — 172 с. [*Zemcovskij I. I.* Fol'klor i kompozitor: teoreticheskie jetjudy o russkoj sovetskoj muzyke. — M.: Sovetskij kompozitor, 1978. — 172 s.].
7. *Зенкин К. В.* Стиль Рахманинова как выражение эпохи // Эпоха Сергея Рахманинова: Тезисы Международной научно-практической конференции. — Тамбов-Ивановка, 1998. — С. 127–133 [*Zenkin K. V.* Stil' Rahmaninova kak vyrazhenie jepohi // Epoha Sergeja Rahmaninova: Tezisy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. — Tambov-Ivanovka, 1998. — S. 127–133].
8. *Иванова Л. П.* Типология фольклоризма в русской музыке XX века: Автореф. дис. ... д-ра иск. — СПб., 2005. — 36 с. [*Ivanova L. P.* Tipologija fol'klorizma v russkoj muzyke 20 veka: Avtoref. dis. ... d-ra isk. — SPb., 2005. — 36 s.].
9. *Линёва Е. Э.* Великорусские песни в народной гармонизации. — Вып. 1. — СПб.: Изд. Императорской академии наук, 1904; Вып. II. — 1909. LXXVIII — 65 с. [*Lineva E. Je.* Velikorusskie pesni v narodnoj garmonizacii. — Vyp. 1. — SPb.: Izd. Imperatorskoj akademii nauk, 1904; Vyp. II. — 1909. LXXVIII. — 65 s.].
10. *Науменко Т. И.* Национальная тематика в музыковедческих исследованиях: история и современность // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. — 2020. — № 1. — С. 28–34. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnaya-tematika-v-muzykovedcheskih-issledovaniyah-istoriya-i-sovremennost>. Дата обращения: ноябрь 2022 [*Naumenko T. I.*

Список литературы

References

- Nacional'naja tematika v muzykovedcheskih issledovaniyah: istorija i sovremennost' // Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Tradicii i sovremennost'. — 2020. — № 1. — С. 28–34. — Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnaya-tematika-v-muzykovedcheskih-issledovaniyah-istoriya-i-sovremennost>. Data obrashhenija: nojabr' 2022].
11. *Охлобыстина А. Б., Старостина Т. А.* К проблеме специфики формообразования в южнорусской протяжной песне // Традиционная культура. — 2022. — Т. 23. — № 3. — С. 28–46 [*Ohlobystina A.B., Starostina T. A.* K probleme specifiky formoobrazovaniya v juzhnorusskoj protjazhnoj pesne // Tradicionnaja kul'tura. — 2022. — Т. 23. — № 3. — С. 28–46].
 12. *Паусов Ю. И.* Жизнестойкость романтического мирозерцания: Рахманинов // Русская музыка и XX век. / Ред.-сост. М. Г. Арановский. — М.: ГИИ, 2004. — С. 189–218 [*Paisov Ju. I.* Zhiznjestojkost' romanticheskogo mirosozercanija: Rahmaninov // Russkaja muzyka i XX vek. / Red.-sost. M. G. Aranovskij. — М.: ГИИ, 2004. — С. 189–218].
 13. Письма С. В. Рахманинова. — Режим доступа: <https://senar.ru/letters/317>. Дата обращения: ноябрь 2022 [Pis'ma S. V. Rahmaninova. — Rezhim dostupa: <https://senar.ru/letters/317>. Data obrashhenija: nojabr' 2022].
 14. *Руднева А. В.* Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории фольклора. — М.: Композитор, 1994. — 224 с. [*Rudneva A. V.* Russkoe narodnoe muzykal'noe tvorchestvo. Ocherki po teorii fol'klora. — М.: Kompozitor, 1994. — 224 s.].
 15. *Савельева Н. М.* Народная песня: язык и структура. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. — 648 с. [*Savel'eva N. M.* Narodnaja pesnja: jazyk i struktura. — М.: NIC «Moskovskaja konservatorija», 2012. — 648 s.].
 16. *Савенко С. И.* Мир Стравинского. — М.: Композитор, 2001. — 355 с. [*Savenko S. I.* Mir Stravinskogo. — М.: Kompozitor, 2001. — 355 s.].
 17. *Синельникова О. В.* Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: Дис. ... д-ра иск. — М., 2013. — 405 с. [*Sinel'nikova O. V.* Tvorchestvo Rodiona Shhedrina v hudozhestvennom kontekste jepohi: konstanty i metamorfozy stilja: Dis. ... d-ra isk. — М., 2013. — 405 s.].
 18. Собрание народных песен П. В. Киреевского. — Тула: Приокское книж. изд-во, 1986. — 469 с. [Sobranie narodnyh pesen P. V. Kireevskogo. — Tula: Priokskoe knizh. izd-vo, 1986. — 469 s.].
 19. *Сокальский П. П.* Русская народная музыка великорусская и малорусская, в её строении мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной гармонической музыки. — Харьков, 1888. — 400 с. [*Sokal'skij P. P.* Russkaja narodnaja muzyka velikorusskaja i malorusskaja, v ee stroenii melodicheskome i ritmicheskom i otlichija ee ot osnov sovremennoj garmonicheskoj muzyki. — Har'kov, 1888. — 400 s.].
 20. *Тихонова Ю. В.* Хоровая музыка Валерия Калистратова: к проблеме «фольклор и композитор сегодня»: Дис. ... канд. иск. — М., 2014. — 207 с. [*Tihonova Ju. V.* Horovaja muzyka Valerija Kalistratova: k probleme «fol'klor i kompozitor segodnja»: Dis. ... kand. isk. — М., 2014. — 207 s.].
 21. *Холопов Ю. Н.* Метрическая структура периода и песенных форм [1974] // Холопов Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции: Статьи. Материалы / Сост. Т. С. Кюрегян. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2012. — С. 266–323 [*Holopov Ju. N.* Metricheskaja struktura perioda i pesennyh form [1974] // Holopov Ju. N. Muzykal'nye formy klassicheskoj tradicii: Stat'i. Materialy / Sost. T. S. Kjuregian. — М.: MGK im. P. I. Chajkovskogo, 2012. — С. 266–323].
 22. *Холопова В. Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. — М.: Музыка, 2003. — 304 с. [*Holopova V. N.* Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov 20 veka. — М.: Muzyka, 2003. — 304 s.].
 23. *Цуккерман В. А.* «Камаринская» Глинки и её традиции в русской музыке. — М.: Музгиз, 1957. — 497 с. [*Cukkerman V. A.* «Kamarinskaja» Glinki i ee tradicii v russkoj muzyke. — М.: Muzgiz, 1957. — 497 s.].