
9. <http://lunabbasha.tistory.com/entry/%E3%80%8E%EC%98%A4%EB%A6%AC%EC%97%94%ED%83%88%EB%A6%AC%EC%A6%98%E3%80%8F-Edward-W-Said>

REFERENCES

1. *Kann Dzhunman*. Progulka po sovremennoj korejskoj istorii. Seul: Chelovek i ideja, 2007. S. 211.
2. *Kim Sunran*. Pervoe pokolenie zapadnoj muzyki v Koree // *Ezhemesjachnoe muzykal'noe izdanie Seula*. 1987. № 11. S. 65.
3. *Kurbanov S. O.* Kurs lekcij po istorii Korei: S drevnosti do konca XX v. SPb., 2002. S. 370–397.
4. *Li Junok*. Zhizn' i tvorcestvo Hon Nan Fa // *Muzykal'naja kul'tura glazami molodyh uchenyh: Sbornik nauchnyh trudov*. SPb., 2009. S. 138–143.
5. *Min Genchan*. Sbornik statej Hon Nanpha. Seul: Laboratorija korejskih iskusstv. 1995. S. 22. (Zdes' i dalje perevod nash. — *Ju. L.*)
6. *No Hen Sok*. Pejzazh sovremennoj korejskoj istorii. Seul: Dumajuschije derev'ja, 2006. S. 163–170.
7. *Pak Eoe Gu*. Chelovek vo vkuse Vozrozhdenija, kotoryj zhil v neschastlivom vremeni. Seul: Don A (gazetnoe izdatel'stvo), 1985. S. 52.
8. *Rju Tjeeng*. Koreja v period reform i amerikanske missionery. Seul: Laboratorija korejskoj hristianskoj istorii, 2004. S. 187.
9. <http://lunabbasha.tistory.com/entry/%E3%80%8E%EC%98%A4%EB%A6%AC%EC%97%94%ED%83%88%EB%A6%AC%EC%A6%98%E3%80%8F-Edward-W-Said>

М. М. Лучкина

О ПРЕТВОРЕНИИ ПРИНЦИПА ФОРМУЛЬНОСТИ В МЕЛОДИКЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЙ Г. В. СВИРИДОВА

Рассматривается претворение принципа формульности в мелодике вокально-хоровых сочинений Г. В. Свиридова. Данный принцип рассматривается как проявление органичной связи с народно-песенной и церковно-певческой традициями.

Ключевые слова: Г. В. Свиридов, вокально-хоровые сочинения, формульность мелодики.

М. Luchkina

ON MELODIC FORMULAE IN VOCAL AND CHORAL MUSIC OF G. V. SVIRIDOV

The vocal and choral music composed by G. V. Sviridov is regarded, as well as its melodic formulae. It is argued that these formulae are related with those of folk and church music.

Keywords: G. V. Sviridov, vocal and choral music, melodic formulae.

Важнейшая особенность музыки Свиридова заключается в ее органичной связи с русской народно-песенной и православной церковно-певческой традицией. В первую очередь данная связь проявляется на мелодическом уровне тематизма, так как имен-

но мелодика является стилеобразующим компонентом музыкального языка Свиридова.

Общеизвестно, что основной принцип мелодической организации в песнопениях народной и церковной традиций — это

принцип формульности. Отсюда напрашивается предположение, что тот же принцип реализован и в мелодике свиридовских сочинений. Действительно, даже поверхностное знакомство с произведениями Свиридова говорит о правомерности данного предположения. Аргументация последнего предполагает обращение к различным методикам фиксации и анализа феномена формульности, разработанным в отечественной фольклористике и медиевистике.

Фольклористами установлено, что «в народных песнях напевы строятся путем нанизывания *типизированных мелодических оборотов*, составляющих интонационный "словарь" данной локальной традиции» [7, с. 84] (курсив мой. — М. Г.). Для обозначения таких оборотов, мыслимых как «строительный материал» напевов, в фольклористике применяются термины «мелодическое звено (оборот, ячейка)» (О. Пашина. — см.: [7, с. 529]) или же «мелодические элементы» (в том числе попевок) (И. Земцовский. См.: [3, с. 9]), или же «попевки-интонации», «музыкальные формулы» (Ф. Рубцов — см.: 9, с. 28–29). Также вводится понятие «мелодический тип» (И. Земцовский, М. Енговатова, Б. Ефименкова) — «модель всей музыкально-песенной строфы» [2; 3]. Реже встречается термин «напев-формула» (И. Земцовский), трактуемый и как «обрядовый напев, в котором сконцентрирована магическая функция, что сводит к минимуму степень его варьирования» [7, с. 529].

Характеристики типизированных мелодических оборотов, именуемых «мелодическими ячейками» или «мелодическими моделями», приводятся в исследовании М. А. Енговатой и Б. Б. Ефименковой [2].

В частности, мелодическая ячейка характеризуется определенной звуковой шкалой, определенным ладовым статусом (посредством воплощения хотя бы одной ладовой оппозиции), мелодическим рельефом, масштабом, определяемым по охвату ритмических построений (последняя ха-

рактеристика относится к разряду факультативных).

В фольклористике мелодические ячейки классифицируются по нескольким параметрам, однако подчеркивается значимость прежде всего ладовых и композиционных параметров. Мелодические типы по их ладозвукорядной основе разделяются на группу с диатонической и группу с ангемитонной ладовой системой. Более детальная классификация мелодических ячеек внутри выделенных групп осуществляется по таким параметрам, как: функциональная значимость и звуковысотное положение опорных тонов, амбитус и звуковой состав ладов [2].

Типология мелодических формул, предложенная Ф. А. Рубцовым, опирается на жанровый принцип. В частности, анализируя ангемитонные звукоряды русских народных песен, этот исследователь фиксирует внимание на том, что за «музыкальными формулами» в напеве в древности было закреплено «определенное смысловое значение» [9, с. 28–29].

К примеру, трихорд в кварте (в основном виде — $m3+b2$ — довольно часто; в опрокинутом виде — $b2+m3$ — редко) встречается, по наблюдению Рубцова, в песнях весеннего цикла, изредка — в свадебных песнях. Пример весенних закличек, основанных на квартовом трихорде, приводится и в учебнике «Народное музыкальное творчество» [7, с. 106].

Трихорд в квинте основного вида ($ч4+b2$) Рубцов соотносит с троичными и «майскими» песнями, исполнявшимися в период колошения ржи; опрокинутый трихорд в квинте ($b2+ч4$) — со свадебными и колядными песнями праздничного характера; тетрахорд в квинте основного вида ($b3+b2+b2$) — с застольными и лирическими песнями, по содержанию тяготеющими к лиро-эпическим; тетрахорд в квинте опрокинутого вида ($b2+b2+m3$) — с праздничными по содержанию и с лирическими песнями свадебной тематики; тетрахорд

основного вида в сексте (ч4+б2+б2) — с песнями летнего периода и соответственно с летними праздниками (Троица, Купала) и с полевыми работами (сенокос, жатва); отсюда его название — «летний звукоряд». Реже данный тетрахорд встречается в масленичных, весенних, волочечных песнях (культ разгорающегося солнца), в колыбельных напевах, в напевах плачей-причитаний. Примеров опрокинутого тетрахорда в сексте (б2+б2+ч4) Рубцов не приводит, упоминая только о его претворении в болгарских песнях земледельческой календарной традиции.

Древнейшие истоки диатонических напевов Ф. А. Рубцов усматривает в интонациях повествовательной речи. При этом исследователь различает напевы простые («на протяжении развертывания музыкальной строфы лежит одна исходная интонация» [9, с. 69]) и сложные (возникающие путем соединения в один напев «нескольких музыкальных фраз, имеющих каждая свою ладовую структуру» [9, с. 89]). По наблюдению Рубцова, амбитус простых напевов ограничивается квинтой. В качестве примеров исследователь рассматривает только квартовые и квинтовые напевы как наиболее распространенные.

Квартовые напевы-речитации представлены в некоторых колыбельных, причитаниях, былинах, в некоторых плясовых припевках, «в старых и современных частушках» и в «других чисто эпических песнях» [9, с. 72]. Квартовые напевы с внутрислоговыми распевами встречаются в отдельных лирических протяжных песнях.

Не указывая на определенную закрепленность квинтовых напевов за конкретными жанрами, Рубцов усматривает их истоки в русле календарной и семейно-обрядовой песенности. Однако исследователь подразделяет данные напевы на две подгруппы в соответствии с особенностями их мелодического контура: обороты нисходящей и восходящей направленности (или

с нисходящим и с восходящим «квинтовым шагом»).

Характеризуя сложные диатонические напевы, Рубцов отмечает, что вследствие их многообразия систематизировать их вряд ли возможно.

Идея Рубцова о возможности классификации мелодических ячеек по жанровому принципу нашла подтверждение в новейшей фольклористике. Однако конкретных примеров, раскрывающих эту идею, в работах последнего времени не приводится.

В классификации мелодических ячеек Ф. А. Рубцова — представителя ленинградской школы фольклористики — акцентируется ладозвукорядный критерий; в классификации, выстраиваемой представителями московской школы (возглавляемой Б. Б. Ефименковой), на первый план выдвигается ритмический критерий. Преимущественное развитие в настоящее время методики изучения ритмической организации песнопений, вероятно, обусловлено широко распространенным мнением о ведущей конструктивной роли ритма в народно-песенном искусстве, из которого следует, что «ритмическая организация может анализироваться вне мелодики, в то время как анализ звуковысотных структур может быть осуществлен только в координации с ритмикой» [7, с. 457]. Вследствие этого звуковысотная организация напевов фольклористами московской школы обычно рассматривается в соотнесении с определенными типами ритмической организации, причем преимущественно — тоническими, точнее, речь идет о композиционных особенностях мелодических ячеек в том или ином типе напева (см. об этом подробно: [7, с. 506–516]).

Однако в связи с тем, что предметом нашего исследования являются музыкальные произведения XX века, написанные на стихотворные тексты поэтов XIX–XX веков, где представлено преимущественно силлабо-тоническое стихосложение, применять фольклористскую мето-

дику рассмотрения ритмической структуры, ориентированную на количественную ритмическую систему, можно лишь с оговорками.

В зависимости от роли мелодической ячейки в построении напева различают два типа мелодических композиций: одноячейковые (или гомогенные — все ячейки являются версиями одной и той же структуры) и многоячейковые (или гетерогенные — ячейки разной организации) [2]. В свою очередь, многоячейковые композиции подразделяются на две группы: одна группа — со свободным чередованием разных ячеек; вторая группа — со строгой последовательностью ячеек, с выстраиванием форм более высокого порядка.

В православной церковно-певческой традиции роль «музыкальной формулы» выполняет прежде всего попевка — «наиболее древнее из употребляющихся в древнерусской музыкальной теории обозначений музыкального оборота» [5, с. 52]*, а также более развернутые мелодические формулы, или тайнозамкнутые обороты — лица и фиты.

Попевка определяется как краткая гласовая музыкальная *формула*, являющаяся основной структурной единицей знаменного распева, сохранившей устойчивое графическое начертание на протяжении ряда веков (см.: [4, с. 149]); или как «типичный гласовый оборот напева, лежащий в основе осмогласия <...> и вместе с другими кокизами являющийся мелодической характеристикой данного гласа, а в совокупности восьми гласов — мелодической основой осмогласия и знаменного распева» (цит. по: [1, с. 167]). При этом подчеркивается, что попевка — это основа основ знаменного распева, так как в ней проявляется его «национальное русское «лицо», его мелодический склад» [1, с. 23].

Поскольку попевки функционируют в системе Осмогласия, постольку они классифицируются прежде всего по принадлежности к тому или иному гласу.

Наряду с ладовым критерием классификации попевок в медиевистике употребительны и другие, выдвинутые в свое время В. М. Металловым [6], а именно: по типу структуры (различаются попевки простые и сложные, или комбинированные); по функционально-композиционному принципу (соответственно различаются попевки начальные, начально-срединные, срединные, срединно-конечные и конечные); по степени мелодической стабильности (группа с неизменным мелодическим содержанием и группа с вариативным мелодическим содержанием).

Классифицируя попевки в их исторической перспективе, А. Н. Кручинина выделяет 24 попевки древнего происхождения — попевки-архетипы, составляющие так называемый «исходный попевочный словарь», — на их вариантном преобразовании строится вся система попевок. То есть «каждая попевка-архетип, вариантно преобразуясь, создает группу родственных попевок» (цит. по: [4, с. 157]). Преобразование архетипа происходит либо путем прибавления к архетипу так называемого «подвода», либо путем замены некоторых знаков архетипа знаками сходного мелодического значения. Тем самым в структуре попевки выделяются два элемента: варьируемый, но устойчивый архетип (стабильный элемент) и подвод (мобильный элемент).

Б. А. Шиндин выделяет «жанромаркирующее значение певческих формул» [10, с. 316], и его точка зрения сближается с точкой зрения Ф. А. Рубцова по вопросу связи типа формул с тем или иным жанром напева.

Классификация попевок (в соотношении с их гласовой принадлежностью) по содержательно-смысловому критерию представлена в работе протоиерея Б. Николаева [8].

Опираясь на методики фольклористов и медиевистов, можно подойти к выявлению и анализу мелодических формул (здесь мы отдаем предпочтение термину «мелоди-

ческая формула») тематизма сочинений Г. В. Свиридова, прежде всего сочинений вокально-хоровых, связанных с поэтическим словом.

В данной статье материалом для анализа послужили такие показательные для стиля Свиридова вокально-хоровые произведения, как: «Поэма памяти Сергея Есенина» (1955–1956), «Патетическая оратория» (1959), «Курские песни» (1964), «Деревянная Русь» (1964), «Снег идет» (1965), «Весенняя кантата» (1972), «Отчалившая Русь» (1977), «Гимны родине» (1978), «Пушкинский венок» (1978), «Ладога» (1980), «Светлый гость» (1962–1990-е). Однако за рамками рассмотрения остались сочинения на церковные тексты, требующие отдельного изучения в связи с особой системой стихосложения.

В процессе выявления формул в мелодике указанных сочинений мы руководствовались следующими критериями: частота употребления оборотов, которые могут быть отождествлены с понятием «формулы», и относительная стабильность их структуры, проявляющаяся на уровне ладозвукорядной организации (система опорности-неопорности, амбитус), а также — в устойчивости их мелодического контура.

Синтаксические границы формул определялись в соотношении со строением стихотворного текста и с синтаксическим членением мелодической линии в том или ином произведении — в рамках стиха или полустиха поэтического текста, в рамках фразы или мотива музыкального текста.

Все выявленные формулы были сгруппированы определенным образом. Группируя мелоформулы по принципу подобия, мы руководствовались прежде всего их координацией с теми или иными образами поэтического текста.

В самом общем плане все формулы подразделяются по ладовому критерию на две большие группы: формулы, тяготеющие к модалной организации и опираю-

щиеся на ангемитонные звукоряды (группа ангемитонных формул), и формулы, репрезентирующие мажоро-минорную систему и базирующиеся на октавном гемитонном (диатоническом) звукоряде (группа гемитонных формул, или диатонических формул).

Группа ангемитонных формул, в свою очередь, подразделяется на подгруппы в зависимости от амбитуса звукоряда. Соответственно это подгруппы: трихорд в кварте, трихорд в квинте, тетрахорд в квинте, тетрахорд в объеме большой сексты, пентахорды в объеме большой сексты, малой септимы, октавы, большой ноты, децимы.

Группа гемитонных формул также подразделяется в зависимости от амбитуса: мелодические формулы в объеме большой и малой терций, кварты, квинты, малой сексты.

Более дробная группировка внутри групп осуществляется исходя из сходства звуковысотного контура (мелодического рисунка), соотношения главных и побочных опор, высотного положения финалиса, оппозиции мелодической вершины и финалиса. При этом в качестве формул основного вида выступают наиболее краткие, а остальные — в качестве их вариантов. Кроме того, по аналогии со структурой попевок знаменного распева, представляется возможным различать в структуре выявленных нами формул стабильные элементы (преимущественно кадансовые части) и мобильные.

Далее охарактеризуем группы формул в их соотношении с содержанием соответствующего им стихотворного текста.

Семантику трихордов в кварте (в основном и опрокинутом виде — по терминологии Ф. А. Рубцова), выявленных в мелодике сочинений Г. В. Свиридова, в целом можно соотнести с мотивами начала, пробуждения, возрождения, рассвета; утра (утра мира); пограничья между сокрытой, тайной жизнью и расцветом сил, в ней заложенных; также — с образами простран-

ства в его земном, космическом, мистическом измерениях.

Трихорд в кварте основного вида соотносится со следующими поэтическими образами:

– образы пространства, природы: *на бездорожье; березки захирелые; над болотную равниною; за рекою; возле вишен; возле кленов; трубит ли рог; звук привычный, звук живой; свой отклик в воздухе пустом; поют быстровины; ой ты, синяя сирень;*

– образы тайны (покрова): *в мужичьи ясли; спусти, как полог; земного рая; в пещере твоей; в сердце Иус;*

– образы света, светил: *лампада горит; светлого Иуса проклевать следы; [буря] села месяцу верхом; дед мой тянет вершей солнце; ты воспой, воспой, жавороночек; небо как колокол.*

Трихорд в кварте опрокинутого вида согласуется со следующими стихами:

– образы пространства: *в овраг глухой; моей страны;*

– образы утра (предстоящего пробуждения): *зарю на синь; недочитанный затих (часть «Зорю бьют»); до утра горит; вдруг ты во всю светаешь мочь;*

– образы тайны (начала жизни): *святой младень; искра сокрытая; в рабстве спасенное; Русь как убитая [но: встанут не бужены]; Аллилуйя.*

Следует оговорить, что формулы, основанные на трихордах в квинте (основной и опрокинутый вид), подобной определенной семантической устойчивости не демонстрируют.

Тетрахорды в амбигусе квинты представлены в трех вариантах, причем среди них — тетрахорды опрокинутого вида (так же, как и трихорды в квинте) группировке по семантическому критерию не поддаются.

Тетрахорды в квинте основного вида можно подразделить на семантические подгруппы, сопряженные со следующими поэтическими образами:

– образ пути: *власа луны (лунная дорожка); пахнет зреющий снег; летит в небесный сад; лети, золотая Русь (звени, золотая Русь); касаткой степной; и все пути твои мне милы; и пусть грозит безумный путь; и навестим поля пустые; над спящим миром летчик уходит в облака; блуждают, сбившись в кучу [небесные тела]; неведомым вселенным повернут Млечный Путь; плывут и рвутся тучи; слышен синий лязг ее подков;*

– образы, связанные с преодолением, с проблемой выбора истинного пути: *жертва неправдою не вызывается; борись с дремотой, как летчик, как звезда; ты вечности заложник; о верю, верю счастье есть (еще и солнце не погасло); и не избегнуть бури, не миновать утрат; взорлим, воспоем;*

– образы простора, пространства: *гляну в поле; снова тонет [в копнах хлеба], незапаханный мой край; поет ли дева за холмом; ты внемлешь грохоту громов; люблю я ропот буйных вод и на волне звезды сиянье; над речным покровом берегов; в радугу свивали;*

– застольные образы: *выпивать в пиру вечером; третья дружбе многолетней;*

– свадебные образы: *парень девушку любил, колечушком подарил.*

Тетрахорд вида б2+м3+б2 представлен следующими семантическими подгруппами:

– образы природы, зачастую преподносимые сквозь призму их созерцания: *темным елям снится гомон косарей; смотрят ивы суковатые на пустынный берег илистый; там кувшинки, сном объятые над рекой немой извилистой; там вдали, степной несмелою; бор с раздумьем и кручиною; край ты мой родной;*

– образы, воплощающие проявление Прекрасного в мире: *заря молитвенником красным; блажен, кто радостью отметил [твою пастушескую грусть]; про рай и весну; и целует на рябиновом кусту;*

– образ духовной силы: *сердце свободное; сила в ней скажется несокрушимая; вашим, товарищ, сердцем и именем;*

– свадебные образы: *бел крупен жемчуг; я не в серебре; чисто серебро.*

Тетрахорды в объеме большой сексты представлены четырьмя разновидностями: основной, опрокинутый, вид $b3+m3+b2$, вид $b2+c4+b2$.

Тетрахорд основного вида соотносится с образами:

– просвещения, созидания, встречи солнца (символическое воплощение веры): *идет без проволочек и тает ночь пока; он потонул в тумане, исчез в его струе; в пространствах беспредельных горят материи; наша вера не погасла; верю, родина, и знаю; все пути твои в удаче; в июль катилось солнце; а завтра снова мир залить [вставало солнце ало];*

– созидателя, творца: *кому-нибудь не спится в прекрасном далеке; он смотрит на планету, как будто небосвод; не спи, не спи, работай, не прерывай труда; не спи, не спи, художник, не предавайся сну.*

Опрокинутый вид тетрахорда связан с образами кратковременности, увядания: *хвойной позолотой; край ты мой забытый; у времени в плену.*

Тетрахорды других видов малочисленны.

Отдельную группу ангемитонных формул составляют пентахорды различного амбитуса.

Пентахорд основного вида в большой сексте ($b2+m3+b2+b2$) соотносится с образом пути: *ложуся с траву; разгадавших новый свет; на зеленые холмы; богомольная тропа; да железный звон цепей; ты зовешь меня куда?; дай ты мне зарю на дровни; пророчит благостную весть; твою пастушескую грусть; береза распукала (весеннее обновление).*

Опрокинутый пентахорд в большой сексте ($b2+b2+m3+b2$) — с гимническими, светозарными образами: *о России петь; на сердце лампадка; послушайте, люди; пою я о боге; ширком в луговины; о солнечный сошник; осень — рыжая кобыла чешет гриву.*

Пентахорд в малой септимае соотносится с образами иного мира и идеализированными образами природы:

– *а в полях и в небе рай; там, за млечными холмами; опрокинулся над нами [среброструйный Водолей]; в вихре снится сонм умерших; к таким относишься иначе;*

– *взвенивает лес; надо мной горит звезда; синий, синий мой цветок; месяц маятником в рожь; под брюхом жеребенка в глухую ночь не спать; опада осин; меж росновых бус; с вечерней звездой; целуя сону; язвы красные.*

Пентахорд в октаве репрезентирует образы пути в мир иной (дорога в незримое, в том числе в мир будущего) и образы опозитизированной природы (в аспекте созерцательности):

– *кольцом незримых врат; незримо Христу; [может быть, к вратам господним] сам себя я приведу; льется солнечное масло (солнечная дорога); не одна ведет нас к раю [богомольная тропа]; мы в сотню солнц мартенами воспламеним Сибирь;*

– *изнуренные морозами; зачарованные грозами; есть долины молчаливые; тихо в чаще можжевеля по обрыву; в сто сорок солнц закат пылал.*

Формулы, построенные по звукам пентатоники в объеме $b9$ и $m10$, соотносятся с образами пути в Незримое, с образами мира иного: *серебристая дорога; на палой дороге ложуся в траву; среди небесных тополей; молоком дымящий сад; чтоб прозвенеть в лазури; молюсь в синеву; среброструйный Водолей.*

Среди мелодических формул, опирающихся на мажоро-минорную ладовую организацию, наиболее ярко определенная семантическая закрепленность наблюдается в оборотах малосекстового амбитуса. Отличительным признаком данных оборотов является восходящий ход на $m6$ в начале или внутри оборота (с последующим заполнением). К ним примыкают и формулы с поступенным заполнением в объеме $m6$, но без яркого широкого хода.

По содержанию данные обороты связаны со следующими образами:

– предчувствие предстоящей разлуки, невозможность возврата к ушедшему, рубеж новой жизни: *но введи в свой рай; без начальных слов; облетает моя голова; без меня будут юноши петь; ни над озером волнистым, ни под кровом лип душистым; ранней, поздней порой не встречаюсь я с тобой; тела их бальзамируя; душа моя скудельница; все виденное здесь; родимая дышит страна; дождевыми стрелами; снова мне, о боже мой; из прозревшей Руси; нет за ним апостолов; там построенны палаты из церковных кирпичей; нет лучше, нет красивей; чтоб жаждущие бденья; не подобьет над нами; знать за муки; не ищи меня ты в Боге; не зови любить и жить; ой, горе, горе, да, лебедоньку моему; да, теперь тебе, да, моя доня, да, не гулять; соловей мой смутный; золотая клетка; довольно жить законом, данным Адамом и Евой; в этот последний решительный бой; своими телами покрыв Перекоп, врага разгромили герои; за тяжелой сохой [эта доля далась];*

– образы памяти и согласующиеся с ними образы увядающей природы: *кадящих листвою берез; скоро, скоро холод зимний рошу, поле посетит; волны немолчно в берег бьют; озябли пташки малые, голодные, усталые; луна, как бледное пятно; и ель сквозь иней зеленеет; за раздольем двух лужков; ветер ветру говорил; колокольчик небывалый у меня звенит в ушах; луч зари сверкает алый, серебрится снежный прах; вечер, ты помнишь, вьюга злилась; на мутном небе мгла носилась; опустели злачны нивы; ручеек замолк игривый; лес кудрявый поседел; свод небесный побледнел; головой на меня похож; и Наташу вспоминать; ни тоски, ни потери, ни ненастных дней; Свет Наташа! Где ты ныне? Что никто тебя не зрит? Иль не хочешь час единый с другом сердца разделить?; поднимите ковшик (помяните).*

Формулы мажоро-минорной группы в объеме м3, б3, ч4, ч5 можно сгруппировать по критерию сходства их мелодического контура. Так, одну подгруппу образуют мелодические формулы, состоящие из повторяющихся, «раскачивающихся» ходов — на м3, б3, ч4, ч5 (малочисленны) без заполнения. Другую подгруппу составляют формулы в объеме терции, кварты, квинты с кругообразным звуковысотным контуром (оборот начинается и завершается на одной высоте). Несмотря на относительную стабильность звуковысотного контура рассмотренных выше оборотов, определенной их взаимосвязи с образами стихотворного текста пока выявить не удалось.

В большинстве приведенных выше формул так или иначе проявляется их интонационная связь с народной песенностью; гораздо менее ощутима их связь с древнерусским церковным пением. Так, в формулах, базирующихся на ангемитонных звукорядах, можно усмотреть интонационную связь с мелодикой архаичных календарно-обрядовых песен славянской традиции, тогда как в формулах, репрезентирующих мажоро-минорную систему ладовой организации (прежде всего в формулах с малосекстовым зачином), заметна ориентация на более поздние слои песенной культуры, а именно — на стилистику городской песни, романса. Данное наблюдение согласуется с аналитическими наблюдениями исследователей фольклорно-песенного материала. Так, Ф. А. Рубцов в своей работе отмечает, что «ангемитонные напевы характерны для наиболее архаичного слоя календарно-земледельческих песен» [9, с. 24]. В учебнике под редакцией О. А. Пашиной подчеркивается, что «если для традиций раннего формирования характерны узкообъемные напевы, формульность типизированных мелодических оборотов и преобладание линейности в фактуре, то для более поздних свойственны большая индивидуализация широкообъемной мело-

дики, в которой заметно влияние городской песенности» [7, с. 87].

Нельзя не заметить зависимость определенного рода между образным содержанием поэтического текста и группами формул, выявленных в мелодике рассмотренных здесь сочинений Г. В. Свиридова. Так, мелодические формулы первой группы (ангемитонной) соотносятся преимущественно с космологической образностью: образы Рая, Иного мира, пути (в том числе в символической трактовке) и др. Формулы второй группы (мажоро-минорной) связаны с образами чувственного мира, с выражением эмоций и чувств человека. Подобная взаимосвязь наблюдается и в народно-песенной традиции, где «для обрядовых жанров характерна формульность напевов, выражающаяся в лаконизме предельно обобщенной мелодики <...>. Лирическим песням, с их функцией коллективного переживания эмоций, напротив, свойственна большая свобода интонационного воплощения, так как на первый план в них выходит личностное начало» [7, с. 85].

Сравнивая «смысловое значение» (Ф. Рубцов) выявленных формул с примерами, приводимыми в исследовании Ф. А. Рубцова, можно обнаружить некоторые параллели.

Так, трихорды в кварте, характеризующие, по наблюдению Рубцова, песни весеннего цикла, в мелодике Свиридова согласуются с образами пробуждения, обновления, света.

Тетрахорд основного вида в сексте (ч4+б2+б2), репрезентирующий песни летнего периода, в музыке Свиридова соотносится с образами солнца (трактуемого и в символическом плане), света, созидания, творчества.

Смысловых параллелей между другими выявленными мелодическими формулами в произведениях Свиридова с формулами народной песенной традиции пока не обнаружено^{**}.

Таким образом, в предлагаемой выше дифференциации мелодических формул в свиридовской музыке «срабатывают» классификационные закономерности фольклорной традиции, а именно: с определенной группой мелодических формул сопрягаются определенные образы поэтического текста. Этот же принцип имеет важное значение и в церковно-певческой традиции. Так, согласно Б. Николаеву, попевка знаменного распева неразрывно связана с текстом Священного писания, несет в себе определенную семантическую нагрузку. Характеризуя образно-смысловое содержание песнопений того или иного гласа, исходя из содержания поэтического текста, Б. Николаев приходит к заключению об их образном единстве в рамках каждого из гласов. Так, песнопения первого гласа Б. Николаев связывает с образами «Божественного величия, небесной красоты, <...> благолепия мира Горнего и духовной сладости мира дольного» (цит. по: [8, с. 139]); песнопения третьего гласа — с образами земного начала, «предначатия вечной радости, мира, покоя и светлостей будущего века» (цит. по: [8, с. 140–141]). При этом, по мысли протоиерея Б. Николаева, «одна и та же попевка, с одним и тем же мелодическим содержанием, в разных положениях может принимать различные оттенки. Мелодия попевки при повторении ее с измененным (хотя бы даже частично) текстом изменяется соответственно последнему» (цит. по: [8, с. 143–144]).

Итак, принцип формульности, выявляемый в мелодике рассматриваемых сочинений Г. В. Свиридова, оказывается сопоставимым с принципом формульности в мелодике песнопений фольклорной и церковной традиций. В данной статье рассматривается претворение формульности только на мелодическом уровне тематизма. Однако универсальность или локальность претворения этого принципа в произведениях Георгия Свиридова еще должна быть подтверждена при дальнейшем расширении

аналитического материала и при детальном рассмотрении мелодических формул в контексте всей системы музыкально-выразительных средств.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Примечательно, что термин «попевка» был перенесен в фольклористику для описания ладомелодической структуры напева.

** В исследовании Ф. Рубцова не рассматриваются примеры претворения тетра хорда в квинте вида $b2+m3+b2$, опрокинутого тетра хорда в сексте ($b2+b2+c4$), пента хордов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. Л.: Музыка, 1972.
2. *Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б.* Звуковая организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Мир традиционной музыкальной культуры: Сборник трудов. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. Вып. 174. С. 6–44.
3. *Земцовский И. И.* Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975.
4. *Кручинина А. Н.* О семиографии попевок знаменного распева в музыкально-теоретических руководствах конца XV — середины XVII века // Проблемы истории и теории древнерусской музыки / Сост. А. С. Белоненко. Л.: Музыка, 1979. С. 148–159.
5. *Кручинина А. Н.* Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII в. // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2002. С. 46–150.
6. *Металлов В. М.* Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам. М.: Синодальная типография, 1899.
7. Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005.
8. *Николаев Б., протоиерей.* Богословские основы знаменного пения // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 137–145.
9. *Рубцов Ф. А.* Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964.
10. *Шиндин Б. А.* Жанровая типология древнерусского певческого искусства. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2004.

REFERENCES

1. *Brazhnikov M. V.* Drevnerusskaja teorija muzyki. L.: Muzyka, 1972.
2. *Engovatova M. A., Efimenkova B. B.* Zvukovaja organizacija russkih narodnyh pesen v svete strukturno-tipologicheskikh issledovanij // Mir tradicionnoj muzykal'noj kul'tury: Sbornik trudov. Vyp. 174. M.: RAM im. Gnesinyh, 2008. S. 6–44.
3. *Zemcovskij I. I.* Melodika kalendarnyh pesen. L.: Muzyka, 1975.
4. *Kruchinina A. N.* O semiografii popevok znamenno go rospeva v muzykal'no-teoreticheskikh rukovodstvakh konca XV — serediny XVII veka // Problemy istorii i teorii drevnerusskoj muzyki / Sost. A. S. Belonenko. L.: Muzyka, 1979. S. 148–159.
5. *Kruchinina A. N.* Popevka znamenno go rospeva v russkoj muzykal'noj teorii XVII v. // Pevcheskoe nasledie Drevnej Rusi (istorija, teorija, jestetika). SPb.: Sankt-Peterburgskaja gos. konservatorija, 2002. S. 46–150.
6. *Metallov V. M.* Osmoglasie znamenno go rospeva. Opyt rukovodstva k izucheniju osmoglasija znamenno go rospeva po glasovym popevkam. M.: Sinodal'naja tipografija, 1899.
7. Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: Uchebnik / Otv. red. O. A. Pashina. SPb.: Kompozitor, 2005.
8. *Nikolaev B., protoierej.* Bogoslovskie osnovy znamenno go penija // Muzykal'naja akademija. 1995. № 3. S. 137–145.
9. *Rubtsov F. A.* Osnovy ladovogo stroenija russkih narodnyh pesen. L.: Muzyka, 1964.
10. *Shindin B. A.* Zhanrovaja tipologija drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva. Novosibirsk: Novosibirskaja gos. konservatorija (akademija) im. M. I. Glinki, 2004.