

Б. Шароши

(Будапешт)

## ПОПУЛЯРНАЯ ВЕНГЕРСКАЯ НАРОДНАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МЕЛОДИЯ

В народной музыке мы нередко сталкиваемся с явлением, когда одна и та же мелодия встречается как в инструментальной интерпретации, так и в виде песни с текстом. В любом случае песенная мелодия, воспроизводимая на инструменте непосредственно звук за звуком, не может быть названа инструментальной музыкой. С другой стороны, мелодия, которая по своему существу является инструментальной, не становится вокальной от того, что она иногда исполняется певцом. Между изустным и инструментальным исполнением нет резкой грани, и мы должны считать с тем, что области вокальной и инструментальной мелодики пересекаются на широкой «пограничной» полосе. Дальнейшие исследования помогут внести ясность в этот вопрос и выявить точки зрения, с которых можно будет осветить то или иное явление этой «пограничной» полосы. Приводимая ниже мелодия тоже должна несколько прояснить разрешение этого вопроса.

Инструментальные и вокальные варианты этой мелодии можно встретить во всей венгерской языковой области и даже за ее пределами<sup>1</sup>. Не случайно обе ее наиболее ранние записи представляют собой и вокальный, и инструментальный варианты. Инструментальный вариант был записан от знаменитого цыганского скрипача и сочинителя мелодий вербункоша Яноша Бихари и опубликован в Вене в 1811 году<sup>2</sup>. Вариант с текстом содержится в ценном сборнике песен Адама Палочи-Хорвата от 1813 года. Наиболее полный вокальный вариант будем сравнивать со всеми остальными<sup>3</sup>.

(Скрипка)

1 a

b

Csipd meg, bo-gár a seg-git, La-pos te-tü a tö-kit,

<sup>1</sup> В мое распоряжение были предоставлены 19 инструментальных и 11 вокальных ее вариантов, большей частью из сборников последних двух столетий.

<sup>2</sup> Сведения об источниках нотных примеров см. в конце статьи.

<sup>3</sup> Вокальный вариант дан в инструментальной группировке.

Ha nem tu\_dott jät\_sza\_ni, Haad ta\_nul\_jon tán\_col\_ni,

Jösz\_te hoz\_zám, é\_des ró\_zsám, Csök\_ra vár\_a má\_t\_kád.

Прежде всего необходимо подчеркнуть, что по своей структуре мелодия представляет собой исключительное явление как с точки зрения норм современной венгерской народной музыки, так и среди скурых записей прошлого (вплоть до XIX века). В вокальных вариантах прежде всего бросается в глаза, что определенные тексты не сливаются органически с мелодией, как, например, наиболее часто встречающийся текст «Csipd meg, bogár...» («Жальте его, змеи...»). Они производят впечатление двустрочных стихов, импровизируемых в качестве «танцевальных аккламаций», то есть возгласов, сопровождающих танец<sup>4</sup>. Мелодия здесь представляется такой, что хотя и допускает, но не требует определенного текста. Словесный текст скорее является признаком популярности мелодии, чем доказательством ее вокального происхождения. Так возникают народные тексты даже к сигнальному наигрышу рога свинопаса или к ритмической основе аккомпанемента на колесной лире: ведь мелодия с текстом гораздо лучше запоминается и, следовательно, гораздо дольше задерживается в памяти людей<sup>5</sup>.

Если мы разделим более пространный из двух вариантов, а именно, вариант с текстом, на двутакты и обозначим эти двутакты или мотивы буквами, мы получим следующую схему: АВВ<sup>2</sup>В<sup>3</sup>СD. Величина каждого двутакта или мотива соответствует строке текста<sup>6</sup>. Цифры 2 и 3 рядом с буквой В обозначают, что тот же мотив секвентно повторяется на секунду и на терцию выше. Первый, наиболее броский и характерный такт представляет собой единственную постоянную часть мелодии, как это видно из вариантов. (Нисходящий квинтовый скачок у Палочи-Хорвата может быть рассмотрен как исключение, обычно на этом месте — октавный скачок.)

Не слишком искажив мелодию, мы можем свести ее схему к единой «букве» — имея в виду различные варианты одного двутакта.

<sup>4</sup> Эти так называемые танцевальные аккламации (Tanzakklationen) представляют собой семи- или восьмисложные рифмованные двустушия, которые в процессе танца выкрикиваются танцорами в ритме музыки танца. Они восходят к древней традиции венгров и соседних народностей.

<sup>5</sup> Ср., например: Sárosi Bálint. Die Volksmusikinstrumente Ungars.— Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, I/1, Leipzig, 1967, S. 55, 98.

<sup>6</sup> На самом деле, известен и такой вариант, см. нотный пример 3а.

Если мы заменим оба первых октавных либо квинтовых тона основным тоном, то мотив А становится равным мотиву В<sup>7</sup>. Если же мы рассмотрим более внимательно мотивы С и D, то увидим, что они также представляют собой простые трансформации мотива В как обычной мелодической концовки (то, что они коренятся в мотиве В, особенно отчетливо выявляется из их ритма). В инструментальном варианте у Бихари мы находим вместо мотивов С и D каденционную формулу из двух тактов, которая уж ни в коем случае не походит на мотив В. Однако найти связь между этой каденционной формулой и мотивом В можно, поскольку она просто сочетает мотивы С и D в каждом из этих двух тактов.

Таким образом, эта мелодия в своей первооснове представляет собой не что иное, как следование друг за другом секвенций и вариантов одного единственного мотива (двухтакта). В венгерской народной вокальной музыке такая структура мелодии свойственна исключительно детским и некоторым старинным обрядовым песням, например, песнопениям регеш (Regös—gesänge), функционально родственным славянским колядкам. Однако с этими жанрами наша мелодия не обнаруживает тесного родства. В отличие от них, она напоминает инструментальные интерлюдии, которые исполняются волынщиками во время перерывов в пении<sup>8</sup> и состоят из большего или меньшего числа повторенных двухтактов:



Деревенские музыканты играют подобные инструментальные интерлюдии между отдельными мелодиями и на других инструментах. Один из видов инструментального исполнения, также связанный со старинной венгерской традицией, называется музыкантами (главным образом цыганскими скрипачами) «фигурированием» (figura) или «орнаментированием» (citrája) танцевальной пьесы. Мелодически разработанное «фигурирование» появляется большей частью в конце быстрой танцевальной пьесы наподобие коды. В этом случае оно называется «срезывание» (jevagas), то есть завершение. Мелодия

<sup>7</sup> Термин «мотив», употребляемый здесь автором, скорее соответствует принятому в советском музыкознании термину «фраза». — Прим. ред.-сост.

<sup>8</sup> Волынщики называют эти интерлюдии «aprája» (раздробленное). Ср.: Bartók B. A hangszeres zeine folklorja Maguarors-Zagon (Инструментальный музыкальный фольклор в Венгрии). Статья опубликована в: Zeneközlöny, 1911, а в последние годы в: Bartók összegyűjtött irasai (Собрание сочинений Бела Бартока), т. I. Публикация А. Szöllösy (Будапешт, 1966), с. 65 и 825. Ср. еще: Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, I/1, Leipzig, 1967, S. 93.

«Csipd meg bogár...» тоже встречается в виде такого свободно повторяющегося заключительного раздела, как импровизированная кода чардаша. При этом, как ни странно, в ней отсутствует наиболее яркая характерная черта и отличительный признак, говорящий о ее самостоятельности — октавный скачок в первом такте (см. нотный пример 3 а). Только этим и отличается данная мелодия от варианта, наиболее распространенного в наше время и исполняемого цыганскими капеллами в больших городах (см. нотный пример 3 б). Последний, однако, в серии музыкальных пьес также играет роль финала, где виртуозность доводится до кульминации и в искусных импровизациях-парафразах выявляются все возможности музыкального инструмента:

3  
 а) (Скрипка)  
 б) (Цимбалы)  $\text{♩} = 182$   
 в) (Цимбалы)  $\text{♩} = 182$

\* На скрипке исполнялось на квинту выше.

Мелодическая структура инструментальных импровизаций, основанная на двутактных построениях, свойственна, по-видимому, не только венгерской народной музыке, но и народной музыке вообще. Ее прочно сохраняющиеся следы можно найти в венгерской народно-музыкальной традиции, причем не только в интерлюдиях, но и в законченных самостоятельных инструментальных пьесах. Действительно, и сейчас существует одно основное требование к хорошей инструментальной танцевальной мелодии, отвечающей традициям, тре-

бование, преимущественно характеризующее ее мотивное строение: она должна давать свободу для импровизации. Варианты мелодии «Csipd meg bogár...» (к сожалению, здесь нет возможности привести их во всей полноте) говорят о таком типе музыкального развития, которое ни в целом, ни в отдельных частях не приводит к образовательно законченной, определенно установившейся формы. Инструменталист может изменять ее произвольно в соответствии со своей индивидуальностью и настроением, в зависимости от возможностей своего инструмента, а также от непосредственных требований слушателей. Мы можем, таким образом, рассматривать мелодию «Csipd meg bogár...» как своего рода типовую инструментальную конструкцию.

Последующие примеры мы приводим для иллюстрации и подтверждения сказанного выше. Два примера относятся к одному и тому же району, они записаны в двух деревнях, отстоящих друг от друга на 20 километров. В вокальном варианте сам текст указывает на то, что здесь речь идет не о собственно строфической песне, а об инструментальной мелодии, подражающей строфическим образцам: вслед за двумя строчками текста следуют слоги, не имеющие смыслового значения, они как бы поддерживают мелодию. Мотив А, взятый в двойном увеличении, повторяется, как это происходит в большинстве вариантов (повторение, по всей вероятности, связано с тяготением к строфичности); резко отличающийся от него мотив В также просто повторяется, не образуя секвенции.

4 *Tempo giusto*

A - zsi - dó - lány na - gyon ké - nyes,  
A - ci - pó - je na - gyon fé - nyes,

Tra - la - la - la la - la - la la - la la la.

В нотном примере 5 (вариант, исполненный на флейте) мы опять наблюдаем свободное развитие мелодии, импровизационность вне строгих конструктивных пропорций, структуру, допускающую любые увеличения и сокращения. В этом случае, как и в многочисленных других чисто инструментальных вариантах, параллельный вокальный вариант исключается не только из-за конструктивных моментов, но и благодаря инструментальному характеру изложения, в частности, в связи с обилием синкоп.

5  $\text{♩} = 152 - 160$

(Флейта)



\* На флейте исполнялось на большую терцию выше.

Свобода и пластичность мелодии «Csipd meg, bogár...» способствовали тому, что она смогла войти в разнообразнейшие жанры народной музыки, что убедительно доказывают приведенные выше нотные примеры.

В заключение приведем два примера мелодии, которые по своему стилю довольно резко отличаются от остальных. Они принадлежат одной и той же деревне и представляют собой два варианта мелодии с идентичной структурой. Один из них исполняется на скрипке, другой поется. Вокальный вариант исполняется как обыкновенная народная песня, скрипичный интерпретируется деревенским профессиональным музыкантом-цыганом как танцевальная пьеса под названием «Медленный венгерский» («Lassu magyaros»). Первоначально скрипку сопровождал ударный инструмент «гардон». При первом взгляде на оба нотных примера мы замечаем значительное различие между мелодиями, относящимися к репертуару одной и той же общины и обладающими одной и той же структурой. Это различие вызвано инструментальным характером скрипичного варианта. Несмотря на то, что структура в обоих вариантах естественным образом совпадает, значительное несходство возникло в связи с тем, что исполнитель, унаследовавший старинные исполнительские традиции, сумел придать мелодии характерные черты традиционного исполнительского стиля.

6 a)  $d = 48$

(Скрипка)

b)  $\text{♩} = 48$

Én is - te - nēm, hogy szé - gyél - lēm,

Hogy rég - gel kell ha - za - mēn - nēm

De én aztot még nem tészem,

Ha za ménység, le fek szem,

Kla luszom ma ga mot, kla luszom ma ga mot szép

eséndé sém.

### Источники нотных примеров

К примеру № 1 а

15 ungarische Tänze für zwei Violinen. L. von Bihari (Wien, 1811).

к примеру № 1 б

Pálóczi-Horvath Ádám: Ötödfélszáz énekek (Четыреста пятьдесят песен, 1813). Публикация D. Bartha и J. Kiss (Budapest, 1953), № 390.

К примеру 2

Исполнение волынщика из северной Венгрии в 1940 г., грамзапись Патриа (Patria-Schallplatte), № 76/в. Нотная запись Б. Шароши.

К примеру 3

Мелодии В и С записаны Венгерским радио; исполняет Геца Бичкей (Géza Bicskei), цыганский цимбалист из Будапешта (1971). Архив Венгерского радио, № 5—3103. Нотная запись Б. Шароши.

*К примеру 4*

Народная песня из Gyerguószentmiklós (в данное время Gheorgheni в Румынии). Запись З. Кодая от 1910 г. Инвентарный номер в Институте музыкознания (Будапешт) 4871.

*К примеру 5*

«Быстрый Чардаш». Опубликовано I. Almasi и Herța: 245 neri táncdallam (245 народных танцевальных мелодий; Tirgu-Mureș, 1970), № 133.

*К примеру 6 а*

«Медленный венгерский» танец. Исполняется скрипачом Michály Halmagyi, 39 лет. Записан в 1960 г. в Gyimesközéplak (Lunca de Jos, Румыния). Нотная запись Б. Шароши. Инв. номер в Институте музыкознания (Будапешт) AP 3526/e.

*К примеру 6 б*

Народная песня. Исполнительница Lános Timár, 57 лет. Записано в 1962 г. в Gyimesközéplak (Lunca de Jos, Румыния), запись L. Kallos, транскрипция Б. Шароши. Инвентарный номер в Институте музыкознания (Будапешт) AP 4680.

*Перевод с немецкого* Г. А. Балгер