

Сидорская/a8e714f369b3d614f62861160a38f3b6f6c6292e. – Дата доступа:
02.03.2024.

Коваленко Д. В., студент 216А(с) группы
дневной формы обучения

Научный руководитель – Ухова И. В.,
кандидат искусствоведения, доцент

ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ ПЕСНИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ РОМАНСОВОЙ ЛИРИКЕ

Колыбельные песни – один из древнейших жанров фольклора. В народе эти песни еще зовут байками. Название произошло от глагола баять, баить – «говорить». Старинное значение этого слова – «шептать, заговаривать». Этнографические исследования показали, что тексты колыбельных песен складывались постепенно, вначале они состояли из цепочек междометий и отдельных слов, повторяющихся в такт с движениями колыбели, к которым присоединялись и ритмичные поскрипывания ее деревянных частей. Подобные записи сделаны в разных частях земли. Постепенно словесная составляющая усложнялась, однако многие старинные колыбельные песни имеют короткий текст, который многократно повторялся. Эти повторы призваны навеять сон, убедить ребенка в том, что он защищен от любой опасности.

Исследователь А. Н. Мартынова [2] считает, что колыбельные песни произошли из охранительных заговоров, входивших в обряд «первого укладывания ребенка в колыбель», которые должны были защитить его от бессонницы, болезней, враждебных сил. Защитная,

убаюкивающая роль отводилась в них антропоморфным персонажам – Дреме, Сну, Покою, Угомона. Они присутствовали в заговорах и из них перешли в тексты колыбельных:

Ходит сон по сням,
А дрема по терему,
Сон да дрема,
Накатитесь на глаза!

Если младенец не засыпал, винули Сон и Дрему. К ним обращались с упреками:

Глупый Сон, Сон!
Неразумная Дрема!
Мимо ты ходишь,
Колыбели не находишь.

В колыбельных песнях присутствуют и такие свойственные заговорам особенности, как обращения к животным: «Кошки, серые коты, / Принесите дремоты». Из-за того, что кот много спит днем, он стал считаться хозяином сна. В старину перед тем, как в первый раз положить ребенка в люльку, туда сначала клали кота, считая, что он поделится своей способностью много и спокойно спать. «Спивать кота» – у белорусов и украинцев означает убаюкивать ребенка пением. Образ Кота двойственен. Это одновременно сказочный кот-баюн, помощник матери и друг ребенка, а с другой – реальный кот-воришка, слизывающий сметану, творог, ворующий «квитку» и т.д. Другими животными, часто упоминающимися в текстах колыбельных песен, были заяц («Ай, баю-то, баиньки, прибежали зайньки, стали в скрипочку играть, а сыночек – засыпать») и волчок. Появление «серенького волчка» и других пугающих персонажей в песне не случайно. Люди верили, что человека окружают таинственные враждебные силы, и если

ребенок увидит во сне что-то плохое, страшное, то наяву это уже не повторится. Частенько сон в колыбельных песнях приносили птицы: голуби, журавли, грачи. Первыми к колыбели прилетали гули.

После принятия христианства в колыбельных песнях появляются образы традиционных защитников – ангелов, святых, господа Бога, которых призывают для помощи и благословения. Чаще всего обращаются к Богородице с просьбой защитить младенца от нечистой силы, уберечь, усыпить: «Успения Мать, / Уложи младеня спать / На тесову на кровать».

В колыбельных песнях встречаются не только благопожелательные обращения. Известны тексты, в которых ребенку желают смерти.

Баю, дитяtko,
 Качаю тебя,
 Чтоб ты спало,
 Не плакало
 И матушке
 Покой дало.
 Бросим тебя в пруд,
 В Дунай реку,
 Хватай его водяной.

Как отмечают исследователи, «так называемые “смертные” колыбельные песни, в сюжете которых лежит пожелание/констатация смерти убаюкиваемого ребенка, достаточно “загадочный” и “непонимаемый” феномен для “культурного” сознания современного общества» [3, с. 73]. С одной стороны, подобные тексты представляют собой пережиток древнего обычая, когда слабых, увечных и «лишних» детей убивали, избавляя от мук болезни и голода. С другой – обращение

к смерти является одной из традиционных форм охранительной магии. Желая смерти своему ребенку, матери стремились обмануть злые силы. Тексты с подобными сюжетами появлялись в периоды различных бедствий, неурожаев, эпидемий.

Колыбельные песни не просто усыпляют ребенка своей ритмичностью, мелодичностью и тихим женским голосом; они выполняют и психотерапевтическую и воспитательную функции – оберегают, оздоравливают, передают «с молоком матери» нравственные ценности.

Колыбельная песня связана с светлыми образами материнства и детства. В ней воплощаются чувства нежности, ласки, покоя, умиротворения и тишины. Признаками колыбельной песни в музыке являются: средний диапазон голоса, тихая звучность, медленный или умеренный темп, малообъемные напевные интонации, точная или варьированная повторность мелодических и ритмических мотивов. Усыпляющий эффект ритмической остинатности дополняют: периодичность структуры, состоящей из мотивов или фраз одинаковой длины; ровный общий контур мелодической линии (отсутствие выраженной мелодической вершины), нисходящее или волнообразное строение мотивов; тональности с малым количеством ключевых знаков; преимущество мажорного лада над минорным. Все эти музыкальные приемы призваны способствовать расслаблению, успокоению, «затормаживанию» сознания, постепенному погружению в сон. Примером может быть Колыбельная И. Любана, белорусская народная песня в фортепианной обработке композитора.

Волнообразные интонации качания образуют здесь традиционную для народной песни структуру пары периодичностей - парную повторность интонационно сходных мотивов одинаковой длины. Эта

масштабно-тематическая структура считается в музыке самой статичной, затормаживающей движение. Фактура является типичной для народных колыбельных, исполнявшихся без сопровождения. Здесь музыкальное изложение практически ограничено одной мелодией, звучащей на фоне квинтовой педали. Неподвижность квинтового органного пункта, который является единственным сопровождающим мелодию элементом фактуры, существенно ограничивает подвижность мелодии. Простой, двудольный метр создает впечатление равномерного качания колыбели. Все вместе эти приемы соответствует традиции колыбельной песни.

В профессиональной музыке колыбельные песни обычно пишутся для голоса с инструментальным сопровождением, чаще всего – фортепианным. Такие произведения есть у многих композиторов: А. Алябьева, И. Брамса, Г. Вольфа, М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, П. Чайковского, Ф. Шуберта. Эти «художественные песни», не предназначенные для утилитарных целей, отличаются от традиционной колыбельной более широким образным содержанием и значительно большей свободой музыкальных средств. Они, как правило, имеют более объемную по диапазону мелодию, разнообразную гармонию, более развитую фактуру сопровождения.

Такова, например, «Колыбельная песня» (1868) И. Брамса. По сравнению с традиционной колыбельной, в мелодии которой отсутствуют явные мелодические вершины, в этой композиции они явно представлены слушателю. Более того, они подчеркнуты ритмически и метрически – длинной нотой и сильной долей. Главная мелодическая вершина в изложении темы расположена фактически в самом конце мелодии, что редко можно встретить старинных колыбельных. Типичные для колыбельной малообъемные терцовые интонации качания

присутствуют и в мелодии, и в аккомпанементе. Но здесь они имеют более активный, восходящий характер и быстро расширяются в диапазоне, превращаясь в октавные мелодические интонации. Мелодия колыбельной певучая, нежная, навеивает спокойствие и умиротворение. Мягкие терцовые дублировки в аккомпанементе дополняют и усиливают это впечатление. На это указывает и мажорная диатоника, характерная для старинных убаюкивающих песен. Именно она придает колыбельной песне светлое, возвышенное настроение. Мелодия начинается с терцового тона, который сразу указывает на просветленное мажорное звучание, и из-за такта, со слабой третьей доли, что придает неожиданно мягкий, трепетный характер. Впечатление мягкой плавности дополняет простой трехчетвертной метр, не типичный для традиционной колыбельной. Несмотря на индивидуальные особенности, присущие данной композиции, она все же сохраняет основные жанровые признаки колыбельной песни. «Колыбельная песня» является одним из самых известных произведений камерного вокального творчества композитора: «Художественность здесь так органически сочетается с простотой, как это бывает только у Брамса» [1, с. 289] – считает исследователь К. Гейрингер.

Значительно большей свободой отличается музыкальное решение «Колыбельной песни в бурю» (1883) П. Чайковского. Ее мелодия, начинающаяся с квартовой «покачивающейся» интонации, быстро завоевывает диапазон чуть больше октавы. Повторность одинаковых мотивов, свойственная мелодии колыбельной, здесь присутствует, но сами мотивы более выразительны, напевны, волнообразны. Покачивания мелодии добавляют многочисленные опевания. Все мелодические вершины подчеркнуты не только ритмически и метрически, как у И. Брамса, но и выделены акцентом. Мрачноватая тональность фа-

минор, соответствующая беспокойному образу ненастной бурной ночи, немного просветляется мелодическим наклоном минорного лада. Минорный лад и трехчетвертной метр отличают данную колыбельную от традиционной, метр которой подстраивался под мерный ритм качающейся люльки. Трехдольность уравнивается наличием половинных нот на сильных долях четных тактов, что придает мелодии неторопливость и размеренность.

Мы видим, таким образом, устойчивость жанровых признаков традиционной колыбельной, которые сохраняют свое значение в музыке композиторов-романтиков.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гейрингер, К. Иоганнес Брамс / К. Гейрингер; перевод с нем. Г. Нашатыря. – М. : Музыка, 1965. – 432 с
2. Мартынова, А. Н. Русская колыбельная и крестьянский быт / А. Н. Мартынова. – М. : Высшая школа, 1971. – 87 с.
3. Паутова, Н. Забытые мотивы материнского фольклора / Н. Паутова // Развитие личности. – 2010. – 3. – С. 71-83..