

Выходные данные статьи: Кабанов А.С. Структура песенного репертуара в традиционных фольклорных коллективах донских казаков // Репертуар художественной самодеятельности: современность традиций: Сб. науч. тр. Вып. 127. М.: НИИК, 1983. - С. 131-157.

*А. С. Кабанов*

## **СТРУКТУРА ПЕСЕННОГО РЕПЕРТУАРА В ТРАДИЦИОННЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ КОЛЛЕКТИВАХ ДОНСКИХ КАЗАКОВ**

Сегодня заметно угасает фольклорное пение в сельском быту, в частности и у донских казаков. Особенно сильно этот процесс затрагивает самые интересные и ценные, а нередко уникальные по музыкально-поэтическому языку песни. Именно эти произведения, зачастую наиболее сложные по структуре ритмики и мелодики, безвозвратно уходят из репертуара традиционного фольклорного коллектива, состоящего, как правило, из пожилых исполнителей.

С другой стороны, с каждым годом все более заметную роль в современной культуре играют самодеятельные молодежные фольклорные коллективы, чаще городские, стремящиеся сохранить национальную песенную традицию. Понятно, что вновь складывающемуся самодеятельному фольклорному коллективу в первую очередь нужен интересный традиционный репертуар. Такой репертуар, исчисляемый десятками тысяч песен, чрезвычайно разнообразных по стилю, жанру, структуре, существует и в песенном быту сегодняшней деревни, и в звукозаписях фольклорных экспедиций, и в архивных и опубликованных нотациях. Казалось бы, из этой гигантской «библиотеки» можно брать любую понравившуюся песню и исполнять ее. Такой подход к репертуару традиционного фольклора как к набору отдельных произведений в настоящее время, к сожалению, широко распространен среди ансамблей, слабо разбирающихся в специфике народной песни. Но подобное поверхностное отношение к материалу не дает положительного результата, не помогает сохранить в современных самодеятельных коллективах национальную песенную традицию, а, наоборот, трансформирует ее и разрушает.

Ориентированные на концертное исполнение коллективы нередко выбирают «путь наименьшего сопротивления»: репертуар легкий для разучивания и эффектный для зрителя. При



Этом в процессе обработки традиционного произведения его либо произвольно упрощают для «удобства» исполнителей, либо неоправданно трансформируют, нарушая музыкально-поэтический строй.

На самом же деле репертуар традиционного фольклора представляет собой сложноорганизованную систему произведений, отражающую специфику художественного мышления народных певцов. Это система, имеющая жесткие закономерности своей внутренней организации, свои локальные, неповторимые черты, свой стиль<sup>1</sup>.

Итак, десятки тысяч песен, отличающихся по названиям, текстам, напевам, жанрам, стилям. Сходные и различные, старые и новые, простые и сложные, медленные и быстрые, нравящиеся нам и не нравящиеся, хорошо сохранившиеся и полуразрушенные...

Как сохранить традицию, использовать репертуар, донести до широких масс, включить в современную культуру? Какую песню выбрать?

Как разыскать нужное произведение в таком огромном и разнообразном массиве? Очевидно, что формирование песенного репертуара в самодеятельном фольклорном коллективе требует специальных усилий и притом немалых. Можно сказать, что это является узловой проблемой творческого процесса в фольклорной самодеятельности. Но чтобы понять, какие произведения следует включать в репертуар, надо знать, что он из себя представляет, какова его структура, в чем специфика разнообразных связей между песнями.

Как известно, под репертуаром подразумевается запас исполняемых произведений, в данном случае — запас народных песен. Ясно, что произведение для народного певца — это песня, которая хранится в его памяти и при желании может быть исполнена. Главной единицей измерения здесь является прежде всего поэтический текст. Но в отличие от авторского песенного творчества, где существует твердое однозначное соответствие названия произведения его тексту и напеву, в фольклоре широко распространены и разные зачины сходных по поэтическому тексту песен, и различные поэтические тексты на один напев. Повсеместно бытуют одинаковые по тексту песни с различной мелодической и ритмической структурой. Так что же считать песней, как единицей отсчета репертуара? В разных случаях это может быть разное: текст с определенным началом (названием), текст с различными зачинами, напев с разными текстами и т. д. Понятно, что и

---

<sup>1</sup> В данной работе художественный стиль в фольклоре понимается нами как система устного музыкального мышления, специфически развивающаяся в конкретном географическом ареале, обладающая устойчивыми нормами музыкально-поэтического языка и определенными законами его использования в исполнительстве.



строение фольклорного репертуара должно в корне, принципиально отличаться от репертуара, сформированного из авторских произведений.

Можно выделить различные по объему уровни песенного хранилища: репертуар отдельного певца, коллектива, группы коллективов — меньшей или большей по масштабу. Практика показывает, например, что отдельный коллектив мастеров-песенников на Дону исполняет до 120—150 произведений, а группа коллективов соседних хуторов обладает сходным репертуаром общим количеством до 200—240 песен. Внутренняя же дифференциация репертуара будет тем сложнее, чем шире мы будем брать масштабный уровень выборки. Например, репертуарные списки песен, бытующих в пределах одного округа бывшей области Войска Донского, систематизированные отдельно по тексту, по напеву, по ритмической форме, не совпадут, а будут сложно перекрещиваться.

Среди традиционных ансамблей можно выделить по крайней мере два типа фольклорных коллективов, отличающихся и репертуаром, и качеством его исполнения. Фольклористы называют эти типы по-разному (различают виртуозное и обиходное исполнение, «замкнутые» и «незамкнутые» ансамбли и т. д.), но по сути мы сталкиваемся либо с четко фиксированным по количеству участников ансамблем мастеров, сохраняющих богатый уникальный местный репертуар, либо с ансамблем, тяготеющим к рядовому, ординарному исполнению, с более поздним и сравнительно простым репертуаром. И здесь очень важна ориентация на фольклорный репертуар, записанный от ансамбля мастеров. Анализ только «рядовых» фольклорных коллективов, более распространенных и легче исследуемых, может привести к неполному и даже искаженному представлению о местном репертуаре.

Задача данной работы — рассмотреть поставленные вопросы на конкретном репертуаре — песнях, исполняемых традиционными фольклорными коллективами донских казаков. Так как объем донского песенного репертуара весьма велик (счет идет на тысячи), ограничение объекта исследования требует специального внимания. Очевидно, что репертуара отдельного коллектива, даже самого интересного, будет недостаточно для полноценного анализа. В настоящей статье мы берем за основу одну песенную школу (ряд коллективов, бытующих в хоперской станице Федосеевской Подтелковского района Волгоградской области и относящихся к ней хуторах) с выходом на сравнительный анализ с другой хоперской песенной школой, сохранившейся в большом хуторе Яминский Алексеевского района Волгоградской области.

Но и при таком ограничении объект непомерно велик по количеству песен. В 11 обследованных коллективах песенной школы станицы Федосеевской выявлено 234 произведения с



различным текстом, 180 из них зафиксированы в звукозаписи. Общее же число записей (с вариантами) составляет 340<sup>1</sup>.

Прослушивание всего этого материала, нотирование и анализ песен показали явную неоднородность произведений, их различный «удельный вес» по ряду системообразующих признаков местного стиля. Попытаемся ограничить объект исследования, поэтапно отсекая в репертуаре менее характерное для местной традиции от более характерного. Наша конечная цель в этой операции — сконцентрировать внимание на группе песен, представляющих собой как бы основу местного стиля.

Первый этап сегментации репертуара связан с выделением ведущего жанра в местном стиле — признаком членения, четко осознаваемым самими певцами.

Мужская воинская традиция на Дону определила в местной жанровой системе доминирующую роль **протяжной** песни. Из 180 различных текстов 120 сами казаки относят к протяжному жанру<sup>2</sup>.

В качестве оппозиции протяжным у казаков бытуют песни «частые» («скоморошные», «частушки»). По количеству их почти в 4 раза меньше — 34 текста.

Протяжные песни у казаков оцениваются значительно выше, чем свадебные, хороводные, календарные, колыбельные. Вся группа этих жанров именуется у казаков припевами.

Своим темпом и внутрислоговым мелодическим распевом протяжность сильно воздействует на другие жанры. Так поются былины, баллады, воинские, исторические и лирические песни, песни литературного происхождения. Замедляется темп исполнения во многих хороводных, свадебных, даже календарных песнях. Лирическая казачья песня вытесняет на свадьбе собственно свадебный репертуар. Мужская воинская тематика из протяжных песен переходит в хоровод. Факты такого рода можно было бы продолжить.

Всех этих аргументов, наверное, достаточно, чтобы утверждать, что выводы, полученные в результате анализа **только протяжных** песен, в очень большой степени можно отнести к местному стилю **в целом**, а сохранение местной традиции — это проблема сохранности протяжной песни.

На втором этапе отбора в объекте остается лишь половина из 120 песен, называемых казаками протяжными, — 60 многоголосных произведений, стабильных по исполнению, с хорошо сохранившейся структурой музыкально-поэтического языка.

---

<sup>1</sup> Песенная школа станицы Федосеевской обследовалась неоднократно на протяжении 76 лет (А. М. Листопадовым — в 1903, нами в 1963, 1970, 1972, 1973, 1974 и 1979 гг.).

<sup>2</sup> Со всеми исполнительскими вариантами записано 242 протяжных произведения.



Как не полностью соответствующие основному жанру мы отсекаем песни «полупротяжные» (из маршевых, солдатских), например «Баклановцы-молодцы», «Было дело под Полтавой»; «полународные» — песни с авторским текстом начала XX в.: «Вечор в лузьях гуляла», «По диким степям Забайкалья»; романсы с «жестоким» содержанием: «Кари глазки», «Веселые дни я проводила»; поздние тюремные песни — «Ланцов»; а также полузабытые и плохо сохранившиеся (15 образцов): «За курганом пики блещут», «На речке Лазоревой» и др.

Анализ структуры произведений, прошедших критический отбор, выявил цельный, компактный, плотный ряд близких по стилистике песен, своеобразную систему, образующую как бы ядро всего протяжного жанра.

Этот ряд (назовем его репертуарным ядром<sup>1</sup>) состоит из 13 песен (приложение 1, А).

Выделение репертуарного ядра, как нам представляется, связано с поиском и наиболее традиционных пластов песен, и произведений, сконцентрировавших в себе характернейшие местные черты музыкально-поэтического языка. Как правило, такие песни ярки и красивы, а их исполнение доступно в первую очередь коллективу мастеров.

Песни, после специального анализа выделенные нами в репертуарное ядро, уже в процессе полевой записи (в экспедиции) эмоционально и художественно воспринимались как самые красивые, самые протяжные, самые традиционные. А. М. Листопадов приводит очень удачные определения народными исполнителями такого рода произведений: «старинушка», «староотеческая», «мамайская», «богатырская», «волоковая» и др.<sup>2</sup>

Репертуарное ядро выделяется нами по нескольким критериям (или признакам), которые при переименовании охватывают группу из 13 песен. В ядро попадают лишь произведения, обладающие всем набором признаков.

Важный критерий отбора репертуара — **поэтическая тематика** песен.

Казак — это прежде всего воин, защищавший свое отечество, человек, привыкший повседневно рисковать жизнью в борьбе с внешним врагом. Эта борьба невозможна в одиночку. Поэтому такие качества, как патриотизм, коллективизм,

---

<sup>1</sup> Термин «ядро» используется музыковедами чаще всего в таком словосочетании, как «тематическое ядро». При этом речь идет о комплексе основных, исходных интонаций темы, подвергающейся развитию и разработке. Репертуарное ядро в контексте нашей работы — это ряд произведений, несущих в себе набор системообразующих признаков, на основе которых базируется местный стиль.

<sup>2</sup> См.: Листопадов А. М. Песни донских казаков. — М., 1954. т. 5, с. 16—17.



мужество, — это сущность характера казака-воина. Эти черты ярко отражаются в протяжных песнях и о тяжелых военных походах, и о бегстве из плена, и о гибели молодца на чужбине, и о поединке русского богатыря с «турчином». Часто казак прославляет в песнях своих любимых атаманов — Ермака Тимофеевича, Степана Разина.

Возникнув в условиях походного быта, воинского братства более 300—400 лет назад, казачья воинская историческая протяжная песня, сохранив в художественной форме героический опыт казака-воина, сумела пронести через века, как никакой другой жанр, патриотическую и (эпическую по своей сути) традицию русского народа. Именно в этом ее воспитательное значение для многих поколений, прошлых, настоящих и будущих.

Из 60 песен специфически казачьими, донскими по своему происхождению оказались лишь 36. В их числе — 13 произведений репертуарного ядра. Почти все они относятся к жанру исторической песни.

Остальные 24 песни попали в местный репертуар, по-видимому, путем миграции. Таковы широко распетые, протяжные произведения: тюремная лирическая песня «Жавроненочек», баллады «Которого сына во солдаты отдать» и «Мать красное солнышко», воинская историческая «Не пьян идет, сам шатается», лирическая «Сидела млада долго с вечеру».

Другие признаки отбора произведений связаны с ярким проявлением собственно **протяжности** в строфе, стихе и слоговом ритме.

Для песен репертуарного ядра обязательна такая форма развернутой строфы, в которой стих распевается весь целиком (а не частично), и его границы соответствуют границам мелодически распетого протяжного «колена».

Сам стих при этом представляет собой семи-десятисложник, имеющий в основе тоническую (ударную) организацию — обязательное ударение на третьем от конца слоге основного, нераспетого стиха<sup>1</sup>. Именно этот ударный слог является стержнем всей протяжной структуры «колена». Это важное стиховое ударение образует словообрыв с последующим допеванием и повтором заключительных слогов стиха:

Ай, да ай, да ты батюшка месяц, а ты свет-свете...  
свет светел месяц.

Такой словообрыв, возникший благодаря протяжно распетому «колелу», в свою очередь, способствует свободному развитию межслоговой (бестекстовой) мелодики. Можно сказать, что текст и напев, слово и музыка органично сосуществуют друг с другом, взаимно удобны друг другу.

---

<sup>1</sup> При распеве количество слогов в «колелу» может увеличиваться более чем в 5 раз (до 39 слогов).



Сравнительный анализ репертуара песенных школ Федосеевской и других близлежащих ареалов показал, что среди полузабытых федосеевцами песен семь могли принадлежать к ядру. В связи с этим можно предположить количественный предел репертуарного ядра: 15—20 песен. Наверное, в механизме фольклорной традиции, наряду с процессами сохранения и развития репертуара, всегда существовал и разрушительный процесс угасания. Может быть, соотношение «два исполняемых произведения на одно забытое» — это оптимальная количественная характеристика живой казачьей традиции.

Плотный ряд из 13 песен репертуарного ядра, как бы квинт-эссенция музыкально-поэтического языка местной традиции — самых казачьих, самых протяжных, следует противопоставить всем остальным 47 произведениям. Назовем эту группу песен окружением ядра.

Окружение ядра — это, как правило, песни не казачьи по тематике, более позднего происхождения, находящиеся под влиянием ядра, похожие на него. В строфике таких песен видно структурное несоответствие, неудобство сочетания текста с напевом, приспособление более позднего текста под традиционные нормы напева и т. д.

Подобно ведущему жанру, можно выделить репертуарное ядро любого другого жанра. Так, анализ «частых» казачьих песен («скоморошных»), бытующих в федосеевской песенной школе, выявил 16 произведений, составляющих репертуарное ядро этого жанра. Критериями для их выборки были: в тексте — казачья воинская тематика, в напеве — хороводно-плясовая ритмоструктура.

Сочетание ведущего репертуарного ядра с основными песнями других жанров образует в целом полное репертуарное ядро жанровой системы местного стиля.

Как нам представляется, подобную процедуру выделения репертуарного ядра (этапы: определение ведущего жанра, типология его музыкально-поэтической структуры, дифференциация и отбор важнейших песенных типов) можно осуществить на материале самых различных русских песенных стилей. Результат будет зависеть в первую очередь от степени сохранности стиля и полноты его исследования.

Для южнорусской традиции, по-видимому, ведущим жанром будет плясовая песня, для западнорусской — календарная; ядро же севернорусских местных стилей надо прежде всего искать в песнях, сопровождающих свадебный обряд и медленные весенне-летние хороводы-шествия.

Таким образом, объект исследования удалось ограничить рамками одной песенной школы (11 местными фольклорными коллективами) и сузить до репертуарного ядра ведущего жанра местной традиции.



Предмет же нашего изучения — это выявление всевозможных связей между различными по тексту песнями ядра и, наоборот, обнаружение различий в песнях сходных, т. е. анализ внутреннего строения фольклорного репертуара.

Общими для всех песен существенными признаками, дифференцирующими и объединяющими песенную семью (единицами измерения репертуара) являются поэтический текст, напев и слоговая музыкально-ритмическая форма. Новое в нашем исследовании — это выделение репертуарного ядра в качестве самостоятельного объекта и использование слоговой музыкально-ритмической формы как признака членения и объединения в этой группе песен.

Основная единица репертуара — это поэтический текст. Однако при идентификации песен встречаются некоторые трудности, связанные с различными зачинами фактически одинаковых по тексту песен.

В нашей группе песен (в рамках одной песенной школы) одинаковые песни с разными зачинами встречаются лишь изредка, например три начала песни о поединке казака с «турчином»: «Из-за сада было садочка зеленого» — «Посреди было провальица глубокого» — «Из-за леса было, леса темного».

Встречается и обратное, когда различные по тексту песни начинаются одинаково:

*Батюшка свет светел месяц*

1. О-ей, да ай, да ты батюшка  
Месяц, а ты свет светел...  
Ай, свет светел месяц.
2. Эй, свет да светел месяц...  
Ай, да уай, да ты светишь,  
Месяц, а ты не по ста...  
Ай, не по старому.
3. Эй, не по старому...  
Ой, да ой, не по старому бы  
Месяц, не по но...  
Ай, не по новому.

(хутор Ильменевский, 1972 г.)

*Просветил месяц долго с вечеру*

1. А-ой, да, уж ты, батюшка  
Али свет светел месяц,  
Свет светел месяц.
2. Ай, батюшка светел месяц!  
Ой, да ну святи, месяц,  
Во всю темну ночушку,  
Темну ночушку.
3. Ай, святи во всю ночушку,  
Ой, да просвяти, месяц.  
Али долго с вечеру,  
Долго с вечеру.

(А. М. Листопадов. Песни донских казаков, т. 2, № 204, М., 1903)

В рамках песенной школы у различных произведений репертуарного ядра особенно заметна тенденция к слиянию, сходству. Это явление заслуживает особого внимания.

И хотя типовых напевов (полностью тождественных напевов на разные тексты) среди протяжных песен репертуарного ядра у федосеевцев не обнаружено, полное сходство слоговой музыкально-ритмической формы (в дальнейшем сокращенно — СМРФ) встретилось нам дважды.



В первом случае идентичными по ритмике оказались песни «Батюшка свет светел месяц» (1) и «Вчера мы пьяны были» (5) (пример 1<sup>1</sup>).

Другой пример—это тождество СМРФ в песнях «За речкой за Белою» (7) и «Из-за сада было садочка зеленого» (8) (пример 2).

Полное сходство СМРФ (идентичность временной структуры) — это очень сильное средство связи между песнями. Для четкого осознанного противопоставления песен как разных произведений такое средство должно, по-видимому, компенсироваться какими-то контрмерами, например контрастом лада и мелодической линии. И действительно, опорные тоны лада, звучащие в местах словообрыва (на третьем от конца слоге стиха) для песен с тождественной СМРФ четко противопоставлены: в 1-й и 5-й — это соответственно II и IV ступени, в 7-й и 8-й — это II и III ступени.

Анализируя слоговую ритмику, сравнивая между собой протяжно распетые «колена» во всех песнях репертуарного ядра, удалось составить общую таблицу слоговых музыкально-ритмических форм<sup>2</sup>. Это позволило наглядно убедиться в единстве слогоритмического языка репертуарного ядра, увидеть множество самых разнообразных связей, ранее скрытых от исследователя. В рамках данной статьи не представляется возможным целиком продемонстрировать таблицу слоговых музыкально-ритмических форм. Графическая форма ее публикации требует специальных условий. Здесь же мы покажем принципы составления такой таблицы и некоторые ее фрагменты.

Слоговая музыкально-ритмическая форма каждой песни выписывается в таблице в одну строчку и подписывается друг под другом в ранжире таким образом, чтобы словообрывы совпадали. Простейшая СМРФ состоит из двух слогоритмических сегментов. Главный сегмент — назовем его центральным — охватывает ритмический участок до и после словообрыва. Допевание словообрыва в стихе образует другой сегмент — назовем его завершающим (пример 3).

Вертикальным пунктиром на схеме мы обозначаем стержень сегмента (перед стиховым ударением, обычно сопровождаемым утяжелением ритмической доли), вокруг которого в таблице вертикально ранжируются сходные ритмоструктуры.

<sup>1</sup> Примеры 1—13 см. в приложении 2.

<sup>2</sup> Описание слогоритмического звена, критерии его вычленения, формулу его обобщенной модели см.: Кабанов А. С. Многоголосие и ритмика протяжной песни донских казаков.— В кн.: Проблемы взаимодействия самодельного и профессионального художественного творчества: Сборник научных трудов № 110./НИИ культуры. М., 1982, с. 113—116.



Слогоритмическое дробление в начале центрального сегмента структурно выделяет самостоятельное слогоритмическое звено. Назовем его начальным сегментом. Каким образом возникает новый, «отколовшийся» сегмент, видно при сравнении одинаковых по масштабам (12/4) ритмосхем (пример 4).

Конструктивный центр начального сегмента во всех песнях совпадает с тоническим ударением в стихе на третьем слоге от начала.

Четвертый сегмент, появляющийся в наиболее распетых образцах, находится в середине песни между начальным и центральным секторами. Назовем его срединным. В федосеевской песенной школе выделить песни с такой структурой в самостоятельную группу оказалось нелегко. Помогли в этом песни хутора Яминский, где «коэффициент протяжности» несколько выше.

Второй по порядку сегмент (срединный) возникает в результате слогоритмического дробления второй половины начального звена. По тексту этот участок заполняется либо повтором слов, либо вставками слов, не несущих смысловой нагрузки («она», «толечко», «бы», «да», «на было», «эй да» и т. д.). Сравним одинаковые по масштабам (12/4) ритмосхемы с различными структурами (пример 5).

Для сравнения разных песен выберем характерные типовые группы слогоритмических звеньев центрального и начального сегментов.

В центральном сегменте выделяются два различных вида ритмозвеньев. В первой группе из трех песен счетное время сегмента симметрично (4/4 : 4/4) организуется вокруг конструктивного стержня, расположенного перед ударным слогом словообрыва (пример 6).

Другая группа, насчитывающая четыре различных произведения, имеет ритмоструктуру с временной пропорцией 1 : 2 (4/4 : 8/4) (пример 7).

Сравнивая эти типы, мы видим их близкое сходство. Фактически это одинаковые по ритмике построения, отличающиеся различной степенью протяжности — распевом правой части в пропорции 1 : 2.

Начальный сегмент более разнообразен по слогоритму. Здесь отметим ритмоформулу, объединяющую четыре произведения. Ее структура (пример 8) почти такая же, как в примере 6.

Масштабно-тематическая структура этой ритмики — дробление с последующим суммированием — вполне подходит для начального, динамичного участка протяжного «колена».

Выявив некоторые типы слогоритмических звеньев в различных сегментах, мы сравнили их мелодическое строение, сопоставив одинаковые по ритмике части напева из различ-



ных по тексту песен. Продемонстрируем некоторые итоги этого анализа.

В одном из трех рассмотренных типов слоговой ритмики, относящихся к начальному сегменту, обнаружено мелодическое сходство в напевах (пример 9).

Мелодические фрагменты песен 1-й и 5-й наиболее близки друг другу, почти идентичны. Вспомним: именно эта пара песен имеет и одинаковую целостную структуру СМРФ (см. пример 1). Сходство мелодических линий в четырех песнях очевидно, но при всем том главная, узловая точка структуры — ударный третий слог стиха (после пунктира) — по звуковысотности совпадает только в одном случае.

Тенденция к разнообразию ярче проявилась в других ритмических группировках. Мелодические линии ритмоформул, приведенных в примере 6, показаны в примере 10.

В примере 10 можно отметить разнообразие ударного тона на словообрыве, контраст мелодических линий и музыкальных ритмов в зоне межслогового распева. Создается впечатление, что этот контраст подчеркивается не случайно, а с целью (наверное, не осознанной, а интуитивной) различить похожие по слоговому ритму песни, придать им индивидуальный облик, используя другие, не ритмические средства формообразования.

Частичное мелодическое сходство различных по тексту песен федосеевского ядра безусловно существует. Но, наблюдая за подобными фактами, мы пока еще не установили, что же сопутствует такому сходству, какие признаки музыкально-поэтического языка могут это сходство объяснить и предсказать.

О различии слоговой музыкально-ритмической формы в вариантах песни «Просветил месяц долго с вечеру» (12) мы уже подробно писали раньше<sup>1</sup>. Однако в рамках песенной школы такой факт носит едва ли не единичный характер.

Проделанный сравнительный анализ репертуара, бытующего в федосеевской песенной школе, позволяет сделать некоторые предварительные выводы.

1. В рамках песенной школы в репертуарном ядре протяжных песен активно действуют центростремительные силы, намечается значительная тенденция к единству конструкции различных по тексту и напеву произведений. Это единство проявляется в том, что в основе временной структуры всех без исключения произведений лежит общий способ формообразования слогового ритма. СМРФ распетого «колена» в каждой песне монтируется из отдельных блоков-сегментов, различных по функции (начальный, срединный, центральный, за-

<sup>1</sup> См.: Кабанов А. С. Указ. соч., с. 116.



вершающий), но имеющих общую для всех сегментов во всех песнях структурно-ритмическую норму.

Связь различных песен через СМРФ обнаруживается и на уровне целого колена, и по отдельным сегментам. Такое сходство СМРФ нередко приводит к ладомелодическому противопоставлению различных по тексту песен.

2. Сходство между различными песнями существует и благодаря средствам мелодики.

3. Внутри песенной школы имеется и сравнительно слабо выраженная тенденция к противопоставлению одинаковых по тексту и напеву песен, исполняемых разными коллективами. Чем шире ареал распространения сравниваемого репертуара, тем сильнее действует тенденция к индивидуализации песенных вариантов. Это проявляется в наличии разных словесных зачинов одних и тех же песен, в одинаковых зачинах различных песен, в изменении СМРФ у одинаковых по тексту и напеву песен.

Предлагаемые выводы носят характер гипотез. Для их проверки целесообразно обратиться к репертуару другой песенной школы с центром в хуторе Яминский Алексеевского района Волгоградской области.

Объектом для сравнения будет являться также репертуарное ядро центрального жанра — протяжной песни. Пока нами зафиксировано (в 1970, 1973, 1979 и 1980 гг.) 10 хорошо сохранившихся песен такого рода, прошедших по описанным выше критериям выборки (приложение 1, Б).

Яминский и федосеевский репертуар на уровне ядра протяжных песен пересекается приблизительно наполовину. Всего обнаружилось шесть сходных по поэтическому тексту произведений.

Интересны взаимодополняющие пересечения. Песня «Бывало Дон быстер бежал» включена нами в репертуарное ядро Яминки как вполне удовлетворяющая всем критериям выборки. Однако эта же песня у федосеевцев остается за рамками ядра из-за отсутствия типового словообрыва и из-за неполного распева стиха в протяжном «колене».

Широкий распев яминских песен привел к дальнейшему количественному росту сегментов СМРФ (до пяти в одном «колене») за счет разрастания и дробления начального сегмента. Однако и здесь слогоритмическая форма в своем развитии опирается на тот же механизм ритмозвена, что и у федосеевцев.

Приведем один из образцов сложного строения ритмической формы («Шумка»). Способ разрастания ритмоструктуры становится яснее при сравнении двух сходных по тексту песен из разных песенных школ.

Разрастание начального сегмента представлено в примере 11.



Начальный сегмент (НС) федосеевского варианта можно трактовать двояко: как единое крупное построение со сложной «начинкой», по масштабам не превышающее временного объема одного ритмозвена, либо как форму с тенденцией к дроблению на две самостоятельные части, пока еще минимальные по длительности. При распеве в яминском варианте эта тенденция усиливается и приводит к образованию двух развитых сегментов (НС-1 и НС-2). Из такого сравнения видно, каким образом протяжная песня может становиться более распевной, иной по ритмоструктуре и мелодике.

Так же как и в песнях Федосеевской, в яминских протяжных песнях существуют и типовые сегменты СМРФ, и контраст ладомелодических средств в одинаковых по форме сегментах.

В шести сравниваемых песнях двух ареалов наметилась явная тенденция к контрасту произведений, сходных по тексту. Способы, приемы, средства этого контраста затрагивают и слова песен, и напев, и СМРФ.

Фактически различными произведениями, отличающимися и по зачину, и по напеву, и по форме слогового ритма, можно считать варианты сходных лишь по тексту песен «Где зимовать будем и «Службаты моя, службица». Продемонстрируем это на материале басовой голосовой партии песен (приводятся со второй строфы, пример 12).

При совпадении текста и основных узловых моментов напева (напев узнается как «тот же») контраст произведений достигается за счет изменения СМРФ. Изменения эти могут касаться либо целой СМРФ, либо ее части.

Контраст различных уровней распева стиха в целом «колене» (соотношение  $1/8=1/4$ ) встретился в песне «Браилов» (пример 13).

Такой же контраст мы наблюдали в федосеевских вариантах песни «Просветил месяц долго с вечеру». Там это был единичный случай. Распространенным этот способ противопоставления версий становится лишь на уровне анализа различных песенных школ.

Частичное изменение СМРФ может осуществляться способом увеличения слогоритмического звена за счет его частичного распева (пример 11).

Итак, репертуарное ядро протяжного жанра двух песенных школ в сумме составляет 18 хорошо сохранившихся произведений. Шесть из них имеют сходный поэтический текст. Перед нами факт явного сходства репертуара, его переименования. Анализ же показал, что общей для двух ядер является всего одна песня, сходная и по тексту, и по напеву, и по слоговой музыкально-ритмической форме — «Не сокол с орлом солетались».



Анализ запаса исполняемых произведений в различных (даже соседних) песенных школах показал неоднократно наблюдаемую нами на практике (в экспедициях, на встречах фольклорных коллективов между собой) картину: традиционные фольклорные ансамбли и отдельные исполнители из разных станиц **не могут петь друг с другом** свой самый важный, самый главный, самый глубинный репертуар. В этом, по-видимому, и состоит суть механизма «замкнутости», «закрытости» ансамблей, состоящих из мастеров, сохраняющих глубинную традицию местного фольклора как традицию музыкально-поэтического языка. Этот язык и сохраняется, и воплощается именно в репертуарном ядре.

Общие песни в ядрах разных станиц в небольшом количестве, но все же существуют. Поэтому можно поставить вопрос о поиске **типовых протяжных песен в местном репертуаре** (одинаковых по тексту, напеву, ритмической форме), распространенных в ареалах большего масштаба, чем песенная школа<sup>1</sup>. По сути дела — это поиск популярных песен в фольклорном репертуаре на уровне ядра. Чем ярче, сложнее, индивидуальнее это ядро в песенной школе, тем меньше в нем популярных для более широкого ареала песен.

Анализ репертуарного ядра протяжных песен Яминки дает основание подвести некоторые итоги.

1. Протяжные песни, составляющие репертуарное ядро в границах песенной школы, подтвердили тенденцию к сходству, единству разнообразных связей между собой. Наиболее сильное средство таких связей — общность слогоритмических звеньев. При опоре на нормативную ритмосхему максимальное количество сегментов СМРФ в Яминском увеличивается до пяти.

2. Сравнение даже одинаковых по тексту песен, записанных в различных, хотя и расположенных близко друг от друга песенных школах, показывает ярко выраженное стремление к контрасту их музыкально-поэтического языка. Эта тенденция главенствует. Практически все сходные по тексту песни становятся разными. Здесь можно говорить о количественном росте репертуара за счет яркой индивидуализации музыкально-поэтического языка отдельного варианта песни и превращения этого варианта в самостоятельную репертуарную единицу. Таким образом, запас исполняемых произведений двух исследуемых ареалов в своем ядре будет иметь не 18, а 22 различные песни.

3. Итоги анализа позволяют более точно определить широко распространенные в фольклористике, но пока еще рас-

---

<sup>1</sup> Исследователи уже давно изучают  **типовые напевы**  о фольклоре — одинаковые напевы на различные тексты (в свадебных и хороводных песнях, в разных припевках).



плывчатые понятия «местный репертуар», «местный стиль», «местная традиция». Местным репертуаром, по-видимому, следует считать репертуар традиционных фольклорных коллективов, регулярно общающихся между собой в пределах одной песенной школы. Ядро местного репертуара оказывается основным «носителем» музыкально-поэтического языка **местного стиля**. Местная традиция — это структура местного репертуара в сочетании с механизмом его функционирования в местных фольклорных коллективах.

В результате мы приходим к главному выводу о том, что на репертуар традиционных фольклорных коллективов нельзя смотреть просто как на запас исполняемых произведений. Система организации такого репертуара, его строение, структура существенным образом отражают закономерности народного музыкального мышления. Репертуарное ядро и его многоуровневое окружение следует рассматривать как ключевой объект («карту», «путеводитель») и при исследовании музыкально-поэтического языка, и при анализе исполнительского мастерства, и при освоении фольклорной традиции в молодежном самодеятельном коллективе.

В данной статье мы рассмотрели строение фольклорного репертуара на материале, ограниченном одним местным стилем, донской казачьей традицией. Однако выявленные при этом закономерности, на наш взгляд, имеют достаточно глубокий, универсальный характер и должны проявляться в любом другом песенном стиле. Думается, что подход к отбору фольклорных произведений, учитывающий специфику репертуарного ядра и его окружения, поможет руководителю вновь создаваемого фольклорного коллектива, особенно если это коллектив нетрадиционный — городской, молодежный, идти к освоению местного стиля кратчайшим путем.

Первый шаг к постижению местного стиля — это выделение ведущего жанра данной традиции. Следующий, значительно более сложный шаг — это аналитически обоснованный отбор репертуарного ядра, включающего небольшую группу песен, которые по своему музыкально-поэтическому языку наиболее концентрированно характеризуют ведущий жанр местной традиции. При этом обнаруживаются всевозможные связи и оппозиции на различных уровнях между песнями и группами песен: произведение и его неповторимый вариант; репертуарное ядро и его окружение; песни, возникшие в местной традиции либо попавшие сюда путем миграции и т. д.

Такой подход предъявляет также и повышенные требования к собирателю. В широком смысле слова объектом записи становится не единичное произведение, а группа песен, органично взаимосвязанных: репертуарное ядро жанра, окружение ядра, жанр в целом, система жанров, монографически выявленный репертуар местного стиля.



Руководителю самодеятельного молодежного фольклорного коллектива будет особенно полезно задуматься о педагогическом значении репертуарного ядра. Активное использование этой центральной для стиля группы песен безусловно придаст единство и целостность процессу обучения, сократит время разучивания новых произведений, поможет быстрее сформировать свое собственное репертуарное ядро в нетрадиционном коллективе, а в конечном итоге сохранить и творчески развить в молодежном ансамбле полюбившуюся песенную культуру.



*А. Протяжные песни репертуарного ядра станции Федосеевской*

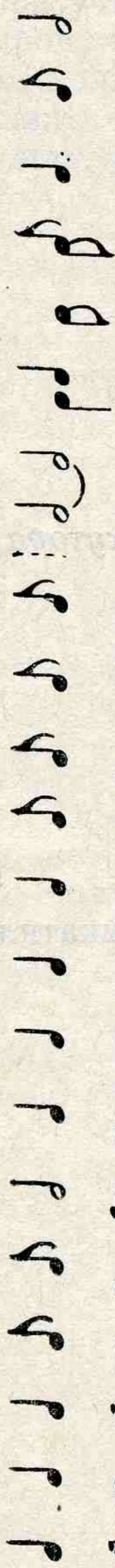
1. Батюшка свет светел месяц
2. Браилов.
3. Вокруг моря синего
4. Всю ночушку просидела
5. Вчера мы пьяны были
6. Где зимовать будем
7. За речкой за Белою
8. Из-за сада было садочка зеленого
9. На речке Камышинке
10. Не сокол с орлом солетались
11. Не стежкой молодец шел
12. Просветил месяц долго с вечеру
13. Шумка

*Б. Протяжные песни репертуарного ядра хутора Яминский*

1. Болит моя головушка
2. Браилов
3. Бывало Дон быстер бежал
4. Где зимовать будем (Службица)
5. Добрынюшка (былина)
6. На сухом пруду стоял полк Кутейников
7. Не сокол с орлом солетались
8. Не стежкой молодец шел (Из-за гор солнце выкатилось)
9. При лужке стоял круг казачий полк
10. Шумка



## Пример 1



1 ай, да ай до ты бо гюшка ме- сяц, а ты свет све ге... свет све-тел ме- сяц (1)

ай, да ай юу аче-ра- ся мы брат-цы, а мы ну пья- ны... ой, мы пья-ны бы-ли (5)

## Пример 2



2 ай, да вот бы там го-рел,до-лечко го-рел, ай го-рел о-го-ник ма- лё-

ой, да он малё-ху-мек(7) ну было, ай, да са-дочка бы-ло зе- лё- ой, ну зе-лё-но-го (8)

## Пример 3



под го- ро-дом бы-ло под бра- и- ло . вым (2)

ω

[ центральный сегмент —————> ] [ завершающий сегмент ]



Пример 4

и где брат-цы, о мы зи-мо - ва... (6)

[центральный сегмент]

4

ой, да про-све - тил ме - сяц ай, ты дол го све... (12)

[начальный сегмент] [центральный сегмент]

Пример 5

сл ай, да вот и про-све - тил ... (12)

ме - сяц ...


[начальный сегмент]

ой, да вот бы там го - рел, то - леч-ко го - рел, ай (7)


[начальный сегмент] [срединный сегмент]




## Пример 6


  
 ме - сяц, а гы свет све - ге... (1)  
 брат - цы, а мы ну пья - ны (5)  
 на реч - ке бы - ло Ка - мы... (9)

## Пример 7

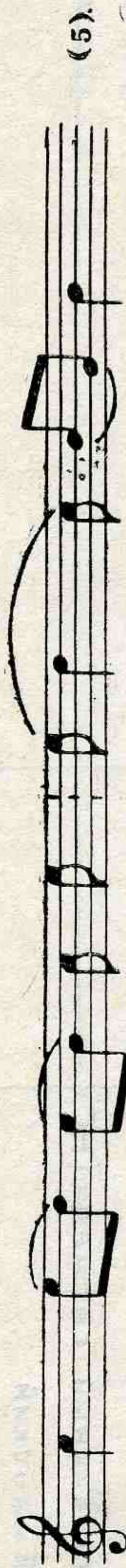

  
 го - рел о - го - ник ма - ле... (7)  
 са - доч - ка бы - ло зе - ле... (8)  
 ай, он дол - го све... (12)  
 всё бы я е - ё про - си... (4)

## Пример 8


  
 ай, да вот и все - ю - но - чуш - ку (4)  
 ай, да ай ну вче - ра сь мы (5)  
 ай, да ай, да гы ба - тю - шко (1)  
 ай, да вот не со - кол с ор - лом (10)

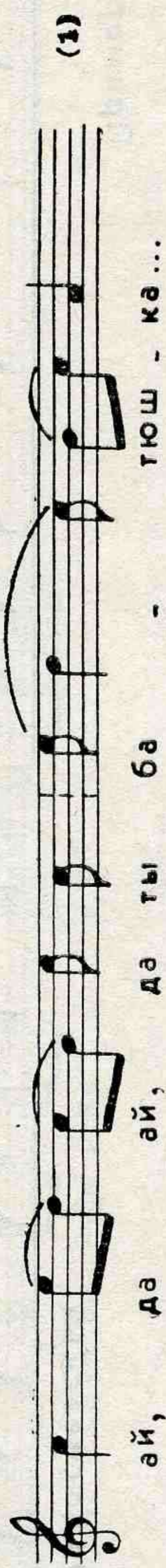


Пример 9



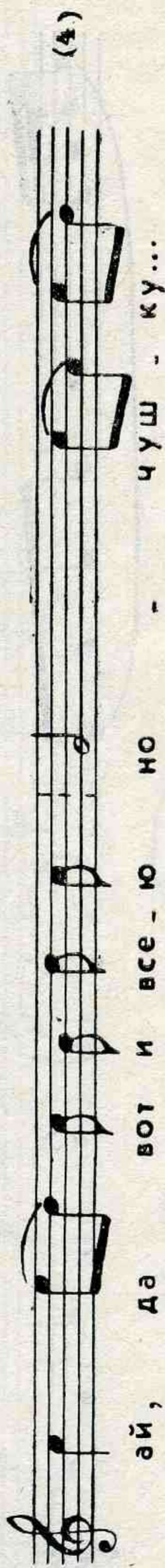
ай, да ай, ну вче - ра ся мы...

(5)



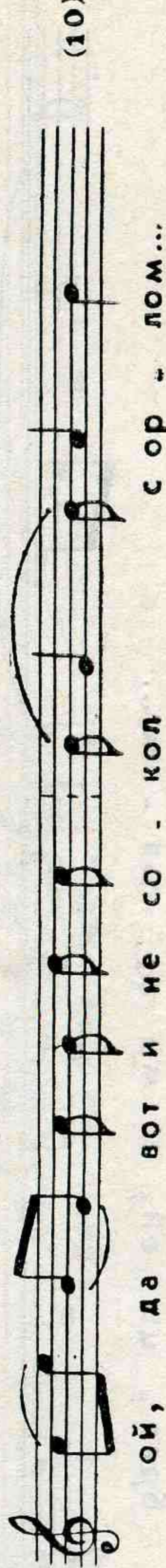
ай, да ай, да ты ба тюш - ка...

(1)



ай, да вот и все - ю но чуш - ку...

(4)



ой, да вот и ме со - кол сор - лом...

(10)



Пример 10

брат - цы ей, о мы ну пья - ны...

ме - сяц, о ты свет-све - те...

на реч - ке бы - ло Ка - мы...

10

Пример 11

Федосеевская

вот бы не мя -  
[начальный сегмент (НС)  
Яминский  
ей, да только не мя -

11

только не мя - шай, ай, да  
[начальный сегмент - НС - 2]

[начальный сегмент - НС - 1] → ] [начальный сегмент - НС - 2] → ]



Пример 12

$J = 68$   
Яминский (4)

з.Эй, служ-ба нуж-на я...

ай, до най... на-до - е - ла ба

дай... да слу-жба, ей,



ай, да а ты мо-я слу - жби ца, ай да

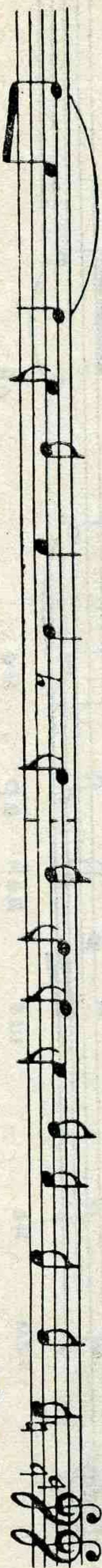
служ - ба, 'а ты на-до - ску...

ай, 'да 'най... на-до - ску чи - ла..



♩ = 60

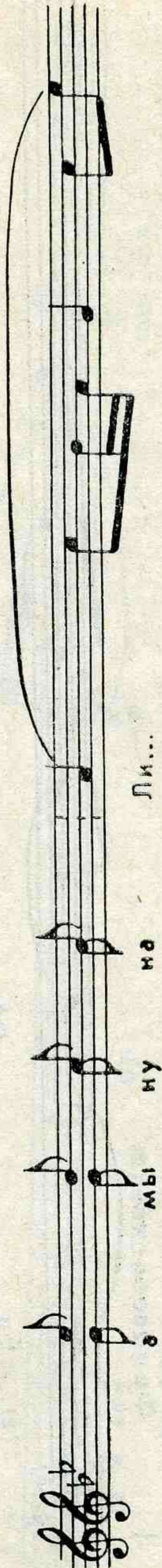
Федосеевская (в)



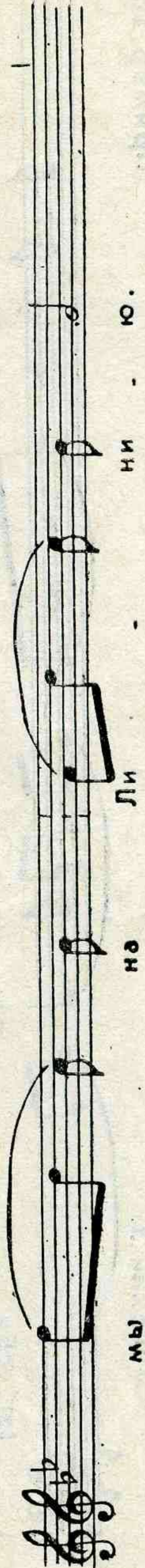
з.Эй, тут брат-цы зи-мы хо-под-на- м... е - е - е - о - o



пой - дем - те мы, брат - цы,



з мы ну ма Ли...



мы на ни ю.



$\text{♩} = 63$

ЯМИНСКИЙ (2)

Пример 13

Musical staff for ЯМИНСКИЙ (2) in treble clef. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are grouped into pairs with slurs. The lyrics 'ра - (э-е - е-а) - ла' are written below the notes.

(2)...сби

$\text{♩} = 72$

ФЕДОСЕЕВСКАЯ (2)

Musical staff for ФЕДОСЕЕВСКАЯ (2) in treble clef. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are grouped into pairs with slurs. The lyrics 'ра - ла' are written below the notes.

(2)...сби

15

Musical staff for ФЕДОСЕЕВСКАЯ (2) continuation in treble clef. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are grouped into pairs with slurs. The lyrics 'та-м(ы) на - ша ба да яр - ме - (я - я)... ай,' are written below the notes.

та-м(ы) на

Musical staff for ФЕДОСЕЕВСКАЯ (2) continuation in treble clef. The melody consists of a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are grouped into pairs with slurs. The lyrics 'там на - ша дай ар - ме... ай,' are written below the notes.

там на

ай,



Musical score for two staves. The lyrics are:

еще . ор . ме . юш - ка .  
 еще . ор . ме . юш - ка .

The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple style with notes and rests. The second staff is identical to the first. The lyrics are written below the notes.