Светлане Брауколлеге и товарищуот автора 18.II.83 А. Кабанов

А. С. КАБАНОВ

МНОГОГОЛОСИЕ И РИТМИКА ПРОТЯЖНОЙ ПЕСНИ ДОНСКИХ КАЗАКОВ

Сегодняшняя практика показывает, что традиционный музыкальный фольклор играет все более заметную роль в культуре социалистического общества, как в профессиональном искусстве, так и в художественной самодеятельности. Такое внимание к фольклору, усилившееся особенно в последние годы, наблюдается в самых разных национальных культурах: повсеместно растет число фольклорных коллективов различных типов — бытовых, самодеятельных, профессиональных, проводятся фестивали и конкурсы, посвященные музыкальному фольклору, ведется его активная пропаганда в печати, на радио и телевидении, все ощутимее вторжение фольклора в массовую молодежную музыкальную культуру и т. д.

Новая тенденция сегодняшнего дня — это возникновение значительного числа нетрадиционных самодеятельных и профессиональных коллективов, стремящихся к исполнению аутентичного фольклора, бытующего в деревне. Однако современный молодежный музыкальный коллектив, в основном состоящий из городских жителей, пытаясь овладеть какой-либо местной традицией сельского музицирования, сразу же сталкивается с большим количеством сложных и нерешенных проблем теоретического характера. Перед руководителем такого коллектива возникает множество вопросов: что представляет собой заинтересовавшая его данная уникальная песенная традиция? каковы ее особенности? чем отличается один песенный стиль от другого? как нужно исполнять данное музыкальное произведение, чтобы бережно сохранить главные черты местного стиля?

Неумение ответить на эти и другие подобные вопросы о строении и функционировании местной музыкальной традиции, с одной стороны, приводит к ее искажению, недопустимому в фольклорном коллективе. Трансформация местного стиля затрагивает нередко основополагающие элементы его конструкции: форму многоголосия, ритмику, лад, мелодику и т. д. С другой стороны, в местном стиле интереснейшие творческие достижения и оригинальные приемы во многом из-за нашей некомпетентности никак не используются, остаются вне поля зрения современной песенной практики.

Выходные данные: Кабанов А.С. Многоголосие и ритмика протяжных песен донских казаков // Проблемы взаимодействия самодеятельного и профессионального художественного творчества: Сб. науч. тр. Вып. 110. М.: НИИК, 1982. С. 99-143.

В теории музыкального фольклора важный круг вопросов связан именно с многообразием традиционных стилей, сложившихся в условиях многовекового бытового музицирования в каждой местности по-своему. И для нас целостный музыкальный стиль является основным объектом наблюдений, описания и записи в фольклорных экспедициях последних лет. Стиль в фольклоре понимается нами как система устного музыкального мышления (чаще всего вокального), специфически развивающаяся в данном географическом ареале, обладающая устойчивыми нормами музыкально-поэтического языка и определенными законами его использования в исполнительстве. Стилевые нормы и законы можно выявить и описать путем анализа местного песенного репертуара, записанного с максимально возможной полнотой его охвата, монографически, желательно методом многоканальной звукозаписи[1]. При этом должна быть тщательно зафиксирована народная терминология, касающаяся названий, жанров, характеристики многоголосой фактуры, приемов исполнительства[2]. Важны также и высказывания самих певцов об отдельных песнях, исполнителях и т. д.

Материал для изучения конкретного стиля может быть локализован и рамками отдельного фольклорного коллектива, и более масштабными уровнями. При этом главная трудность теоретика состоит в том, что, имея дело с разнообразно варьируемым песенным репертуаром, надо выделить во всем этом многообразии устойчивые признаки стиля, его основные, глубинные закономерности.

Цель нашей статьи — на конкретном примере одного традиционного стиля показать некоторые существенные черты его музыкально-поэтической конструкции. В данном случае предпринята попытка выделить устойчивые признаки донского казачьего стиля, остановившись на анализе таких важных конструктивных элементов казачьей песни, как многоголосная музыкальная фактура и структура слогового ритма.

Музыкальная фактура — определяющий признак для анализа других компонентов стиля. Это своеобразное место действия, объем музыкального пространства, в котором развертываются музыкальные события, существуют и развиваются и слоговой ритм, и лад, и мелодика. Длительность же песни определяет прежде всего ритмическая структура стиха и напева в их взаимосвязи. Думается, что достижения и неуда-

---

[1] Многоканальная запись, все чаще используемая в практике собирателей музыкального фольклора, дает возможность нотировать многоголосие любой степени сложности, выписывая индивидуальную мелодическую линию каждого певца на отдельную строчку нотной партитуры.

[2] Народная терминология всегда в какой-то степени отражает осознанную самими исполнителями часть «теории» местной песенной традиции.

чи в анализе ладоинтонационной сферы обусловливаются не в последнюю очередь качеством разбора слогоритмического строения песни, особенно ее сложных образцов.

Хотя к настоящему времени музыковедами-фольклористами накоплен довольно большой фактический материал по казачьему Дону (наблюдения, тексты и звукозаписи песен, опубликованные и неопубликованные нотации), его серьезное осмысление лишь только начинается [1].

Сравнивая разные областные стили русского фольклора, можно говорить о том, что специфика песен казачьего Дона определяется сохранившейся здесь русской мужской воинской песенной традицией, в своих истоках связанной, по предположению Е. Гиппиуса, с песнями стрельцов, а возможно и княжеских дружинников. Сегодня мужская песенная традиция практически сохраняется и в ансамблях, состоящих из мужчин, и в смешанных, и даже в женских.

И по месту в репертуаре, и по оценкам самих исполнителей ведущим жанром у донских казаков является протяжная песня, весьма разнообразная по поэтической тематике: от традиционных былин и баллад до городских романсов начала XX в. Протяжная песня затрагивает все стороны жизни казака и в бытность его на военной службе, и в мирное время. С точки зрения музыкального анализа она представляет самый интересный, но в то же время и самый сложный объект среди других жанров казачьей песни [2].

Основное свойство традиционной протяжной казачьей песни, заключенное уже в ее названии [3],— протяжность, длительность, форма ритмического и линеарного развертывания музыкально-поэтической строфы. Очевидно, что для того, чтобы какая-либо песня могла долгое время существовать как протяжная или превратиться в протяжную [4], она должна быть в своей основе чем-то привлекательной для исполнения и восприятия, в чем-то загадочной, даже для самого исполнителя. И в то же время протяжная песня должна хорошо запоминаться, быть удобной для исполнения и обучения, доступной для бытового пения, понятной всей песенной «общи-

---

[1] Из исследовательских работ, посвященных донской казачьей песне, заслуживают внимания публикации А. М. Листопадова, а также статьи С. Анашкиной, Т. Дигун и Т. Рудиченко, помещенные в кн.: Традиционное и современное народное музыкальное искусство./ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXIX. М., 1976.

[2] Как контраст протяжной песне у казаков существует песня быстрая, обычно плясовая. Сами певцы ее называют «частая», «частушка», «скоморошная». Женская казачья традиция развивается в хороводном и свадебном жанрах, а также в припевках: календарных, колыбельных, частушечных.

[3] Казаки употребляют еще такие термины, как «тяглая», «тягучая», «вилючая», «крутая».

[4] Длительность одного такого произведения может превышать полчаса, а протяженность одной строфы — полторы минуты.

не». Именно поэтому перед нами встают вопросы: как проявляется протяжность? какими средствами достигается? какие формы ее существуют?

Экспедиционная практика на территории бывшего Войска Донского (ныне часть Волгоградской и Ростовской областей) показывает большое разнообразие местных музыкальных стилей в песенной культуре донских казаков. Все множество этих стилей можно дифференцировать на несколько уровней, различных по масштабу их локализации в географическом пространстве и отличающихся по форме песенного общения (или песенной общности) исполнителей. Это — песенный стиль отдельного фольклорного коллектива, шире — группа таких коллективов, регулярно общающихся друг с другом (песенная школа), еще шире — несколько песенных школ с единым музыкальным диалектом. На Дону они расположены в пределах территории какого-либо бывшего округа Войска Донского.

Анализ донской песенной фольклорной традиции можно проводить на любом из выделенных уровней. Выбор здесь определяется в зависимости от решаемой проблемы, характера материала и предполагаемого объема работы.

Мы попытаемся рассмотреть проблему на материале протяжных песен, бытующих у группы донских фольклорных коллективов одной из песенных школ. Песенная школа на Дону, как правило, географически соответствует какой-либо одной станице со всеми относящимися к ней хуторами (их бывает более 20). Уровень песенной школы, с нашей точки зрения, является оптимальным для представительной выборки репертуара при анализе протяжных песен. С одной стороны, по сравнению с выборкой на уровне отдельного коллектива, у нас появляется возможность сравнивать различные варианты исполнения сходных песен. С другой стороны, группа коллективов из нескольких соседних хуторов дает весьма основательный по объему материал для исследования. Для более объективной же оценки индивидуальных особенностей данной песенной школы возможен, а иногда просто необходим сравнительный анализ различных песенных школ.

После многочисленных разведочных экспедиций[1] и путем опроса местных жителей — знатоков казачьей песни — мы остановили свой выбор на обследовании станицы Федосеевской бывшего Хоперского округа Войска Донского (ныне Подтелковский район Волгоградской области), прославившейся своими песенниками не только в округе, но и за его пределами.

Еще не так давно, по сведениям федосеевцев, в 1920—

---

[1] Имеются в виду экспедиции 1963—1972 гг. в казачьи районы Волгоградской и Ростовской областей.

1930-х гг., казачья песня звучала в быту повсеместно и часто: «Бывало собирались каждый вечер, летом — на улице, на бугре, зимой — на сиделках, по очереди: нынче у энтого, потом у энтого. За ночь мы переигрываем до 50 песен» (П. М. Попов, хутор Ильменевский). Летом на праздники или просто в воскресенье из окрестных хуторов лучшие песенники сходились в станицу, где на майдане (большая площадь возле церкви на высоком правом берегу Хопра) устраивались своеобразные песенные состязания. Очевидцы рассказывали нам, что пение это, особенно к вечеру, разносилось на несколько километров вокруг. Его было слышно даже на хуторах, расположенных за широким пойменным лесом и лугом левобережья Хопра.

Впервые Федосеевская была обследована в 1903 г. известным собирателем донского казачьего фольклора А. М. Листопадовым. Станица была включена в маршрут первой донской песенной экспедиции, организованной по инициативе Московской музыкально-этнографической комиссии. Собиратель записал в самой станице и опубликовал всего четыре протяжные песни, исполнявшиеся мужским ансамблем. Остался неизвестным метод их нотирования: непосредственно ли на слух с голосов исполнителей, либо по звукозаписям. сделанным на фонографе. К сожалению, до настоящего времени не сохранилось ни одного фоновалика, записанного А. М. Листопадовым.

Наше первое знакомство с песнями Федосеевской состоялось в экспедиции 1963 г. В хуторах Подковском и Филинском было записано 33 песни, в большинстве своем протяжные. Однако основной материал по исследуемой песенной школе был собран нами с использованием методики многоканальной звукозаписи в 1972—1979 гг.[1]. Такого рода повторные обследования представляют большую редкость в сегодняшней экспедиционной практике. Удалось более или менее полно охватить 15 населенных пунктов, в восьми из которых произведены звукозаписи (хутора Филинский, Подковский, Филяты, Попов, Кучуровский, Красноармейский, Ильменевский, Сарычевский).

В результате в исполнении федосеевцев было записано 340 произведений (с вариантами) разных жанров. Из этого числа мы выделили 180 песен с различными поэтическими текстами (репертуар без учета мелодических вариантов). Анализ выявил 120 протяжных песен, разнообразных по тематике[2]. Критический отбор этого жанра сократил число песен, заслуживающих доверия с точки зрения сохранности в

---

[1] В 1972—1973 гг. в работе приняли участие студенты Московской консерватории.

[2] Вместе со всеми музыкальными вариантами в нашем распоряжении имеется 242 произведения, протяжных по музыке.

них многоголосия и ритмоструктуры, до 60 образцов[1].

Среди 120 протяжных песен 55 самых интересных и сложных записаны в нескольких мелодических вариантах (до 6—7 версий).

Таким образом, описанный материал конкретизирует задачу данной статьи — показать различные виды (типы) многоголосной вокальной фактуры и слоговой ритмики протяжных песен одной песенной школы, аналитически обосновав такую дифференциацию репертуара федосеевских певцов.

* * *

Мужская песенная традиция определяет специфику местной многоголосной фактуры, ярче всего проявляющуюся именно в жанре протяжной песни. Это находит свое отражение и в народной певческой терминологии федосеевцев. Они выделяют три обособленные голосовые партии: бас (или басовик), голосник (или дискант), «тонкий» голос.

Бас (басовик) — нижняя голосовая партия многоголосия, являющаяся как бы основой, фундаментом песни. Эта голосовая партия определяет музыкально-поэтическую конструкцию внутри строфы. Однако исполнители, по нашим наблюдениям, редко пользуются терминами «бас» и «басовик», чаще об этом голосе они говорят: «играть (петь) таким голосом», «так играть», «вообще попреть».

Одноголосный запев протяжной песни поручается исполнителю нижнего фактурного пласта, сам же бас практически всегда поется несколькими певцами — мужчинами, женщинами или смешанным составом: «Один заводит, мы подхватываем», «он начинает, а я за следом». Басовую партию протяжной песни в наших записях пели чаще всего три-четыре исполнителя (см. приложение 1).

Подобная голосовая партия с тем же названием распространена довольно широко. Бас встречался нам, в частности, и в многоголосии казаков других донских станиц, и на Кубани, и в Воронежской области. Подробно описывает басовый пласт в многоголосии белорусских полесских песен З. Я. Можейко[2].

Анализ партитурных нотаций протяжных песен Федосеевской показывает, что ансамблевое пение нижнего пласта всегда представляет собой реальное многоголосие, однако,

---

[1] Одиночное исполнение протяжных песен на Дону, по нашим наблюдениям, не имеет самостоятельного художественного значения. Одноголосные варианты протяжных песен записывались нами в тех исключительных случаях, когда данную редкую песню мог исполнить лишь один певец, а также для специального сравнения форм одноголосного и многоголосного исполнения одной и той же песни.

[1] См.: *Можейко З. Я.* Песенная культура белорусского Полесья.— Минск, 1971, с. 150—151.

по-видимому, не осознаваемое таковым самими исполнителями. В 1974 г. во время беседы с П. М. Поповым, жителем хутора Ильменевский Федосеевской станицы, мы показали ему четырехголосную партитурную нотацию одной из ильменевских песен. Нотирована была звукозапись ансамбля во время предыдущей экспедиции 1973 г. В ансамбле одним из басов был наш собеседник. Демонстрируя ему вариантное (мелодическое, ритмическое, даже текстовое) расхождение в партии баса у различных исполнителей, мы столкнулись с неожиданным категорическим утверждением певца, что никаких расхождений у исполнителей баса не может быть. По-видимому, в данном случае мы имеем дело с ощущением певческого функционального единства группы исполнителей в рамках одной голосовой партии.

Голосник (дискант) [1] — это голосовая партия верхнего (по отношению к басу), почти всегда солирующего подголоска. Она исполняется либо мужчиной тенором, либо женщиной высоким альтом. Как на самое яркое явление в многоголосии донских казаков обращает внимание на верхний подголосок А. М. Листопадов [2]. Однако по анализу одного лишь голосника никак нельзя определить мелодическое и ритмическое строение музыкально-поэтической конструкции внутри песенной строфы. Голоснику никогда не поручается и запев. Основная его функция связана прежде всего с красочностью многоголосия (приложение 1).

Похожие на голосник верхние солирующие подголоски встречаются и в русском фольклоре (на Кубани — «тягун», в южной России — «первым брать», «тянуть»), и на Украине («выводить»), и у белоруссов («подводка») [3].

«Тонкий» голос [4] — это самая верхняя голосовая партия,

---

[1] Народные термины «дискант», «дишкант», «дишканить», «дишкантить» широко распространены по всему казачьему Дону. Они отмечены еще А. М. Листопадовым. Термины же «голосник», «голосить» в донском многоголосии впервые зафиксированы нами в экспедиции 1970 г. Географическое распространение этих терминов у донских казаков, по нашим наблюдениям, не выходит за рамки казачьих хоперских станиц (бывший Хоперский округ Войска Донского).

[2] Удивительно, что это не подтверждается в его песенном сборнике: среди сотен опубликованных им протяжных песен подголосок типа дисканта встречается редко. Однако документально сверить изданные материалы с фонографическими записями сегодня невозможно. Магнитофонные же записи нескольких тысяч песен, сделанные в разных донских станицах фольклорными экспедициями за последние 20 лет, показывают, что практически почти все протяжные песни (в своем полноценном многоголосном виде) исполняются с верхним подголоском, отмеченным Листопадовым.

[3] См.: *Можейко З. Я.* Указ. соч., с. 150—161.

[4] Термин «тонкий» (высокий, верхний) голос как противопоставление «толстому» (низкому, нижнему) часто встречается в многоголосии русского Севера и родственных ему стилях в Поволжье, а также у гребенских казаков (Чечено-Ингушская АССР, низовье Терека).

исполняющаяся женскими голосами (чаще всего группой) в высоком головном регистре, захватывающем вторую октаву (см. приложение 2). По своей функции «тонкие» голоса — это вариантная дублировка басового пласта, только на октаву выше. Поэтому в принципе верхнему пласту в виде исключения может поручаться даже запев песни, а внутристрофическое строение «тонких» голосов так же, как и бас, отражает музыкально-поэтическую конструкцию песенной строфы. Наличие «тонких» голосов на Дону в начале XX в. было отмечено еще Листопадовым, однако за период нашей работы в фольклорных экспедициях с 1963 по 1971 г. нам не удалось найти подтверждения этому факту. Впервые мы столкнулись с «тонкими» голосами лишь в 1972 г. и именно в станице Федосеевской.

Подобные голосовые партии (бас, дискант, «тонкий» голос) описаны Т. С. Рудиченко в статье о многоголосии, бытующем сегодня на родине Листопадова в станице Краснодонецкой Белокалитвенского района Ростовской области[1].

Типы местной многоголосной фактуры целесообразно рассмотреть с точки зрения количества голосовых партий (1—3) и их функциональной характеристики. Учет всех многоголосных протяжных песен федосеевцев с вариантами дает общую картину типов многоголосия, отраженную нами в табл. 1.

Таблица 1

Количество голосовых партий (голосовых функций)	Голосовые партии			Есть или нет в Федосеевской
	Бас	Голосник	«Тонкий» голос	
1	+	+	+	+ — —
2	+ +	+ +	+ +	+ + +
3	+	+	+	+

Из табл. 1 следует, что в федосеевских протяжных песнях встречается пять типов фактуры:

а) многоголосное исполнение однородной басовой голосовой партии;

---

[1] См.: *Рудиченко Т. С.* О песенной традиции родины А. М. Листопадова (К вопросу о многоголосии донской казачьей песни).— В кн.: Традиционное и современное народное музыкальное искусство./ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXIV. М., 1976.

б) сочетание басового пласта и солирующего голосника;

в) одновременное исполнение двух вариантов дублирующих друг друга пластов: нижнего (басы, «толстые» голоса) и верхнего («тонкие» голоса);

г) сочетание многоголосного пучка «тонких» голосов и солирующего голосника (в этом типе иногда встречаются два голосника);

д) исполнение песен в многоголосной фактуре, включающей и басы, и голосник, и «тонкие» голоса.

В соответствии с количеством голосовых партий можно говорить о «функциональном одноголосии» [1] (тип «а»), двухголосии (типы «б», «в», «г») и функциональном трехголосии (тип «д») протяжных песен станицы Федосеевской.

В многоголосной фактуре федосеевцев, как и в ансамблевом пении донских казаков из других станиц, следует подчеркнуть, что голосник никогда не поет и не может петь без ведущего голоса, которым почти всегда является бас. В этом заключается одна из специфических черт местного стиля.

«Одноцветное» пение только «тонких» голосов принципиально возможно у донских казаков, однако лишь в женских песнях — хороводных и свадебных.

В экспедиции 1972 г. при обследовании фольклорных коллективов из хуторов Ильменевский и Красноармейский удалось записать необычные по фактуре образцы протяжных песен, исполняемых без голосника, как правило, только мужчинами. В результате дальнейших тщательных поисков было зафиксировано девять различных произведений с функциональным одноголосием (см. приложение 3). Об этих песнях казаки говорят: «не голосится», «без дишканта», «голосник не может подладить под эту песню», «ее (песню) никак не подтянешь, басом только». Судя по поэтическому тексту (здесь встречаются и былина, и баллада, и историческая песня), эти произведения относятся к раннему (более древнему) слою протяжных песен. Особый интерес вызывает их распетая внутрислоговая мелодика, развивающаяся, как правило, в пределах широкого звукоряда (до ундецимы). И лад, и мелодика «басовых» песен заслуживают специального внимания при анализе (см. приложение 4).

В песне без голосника при дублировке басовой партии «тонким» женским голосом может возникнуть редко встречающаяся разновидность функционального двухголосия (см. приложение 5). Подключение в этом случае женского голоса к мужской «басовой» песне обогащает тембровое звучание произведения, расширяет его звуковой диапазон.

Группа песен, исполняемых обязательно с голосником (дискантом), самая многочисленная. Из 60 различных про-

---

[1] Термин Е. В. Гиппиуса.

тяжных песен «голосится» 51. Кроме того, большинство «скорых» песен (частые воинские, плясовые «скоморошные» и др.) также «играются» с солирующим подголоском. В типичной многоголосной фактуре, как говорят сами исполнители, «один запевает, другие подхватывают, один голосит».

В музыкальном быту федосеевцев выработалась подлинная местная певческая школа со своими мастерами-лидерами, славившимися на всю округу. До сих пор, спустя 40—50 лет, пожилые песенники помнят некоторых знаменитых в свое время певцов. При этом вспоминают прежде всего мужчин-голосников: Андрея Красноносого, Северьяна Горбатого с хутора Красный, Я. П. Луткова с хутора Лутковский.

Характерно, что в оценке многоголосия «басовых» песен казаки исходят из «нормы» — пения с подголоском. Песни без голосника определяются ими негативно: «не голосится», «голосник не подладит», «не поднимешь».

Если в ансамбле некому «голосить», казаки категорически отказываются петь песни, обычно исполняемые только с дискантом. Очень ярко это проявилось на одном из сеансов звукозаписи в хуторе Кучуры. На спевку были приглашены пять казаков, в том числе один дискант. Однако по какой-то причине он не явился. Прождав его некоторое время, мы начали запись четырех мужчин, из которых ни один не умел «голосить». Сначала благополучно записали несколько «басовых» песен. Исчерпав их запас, в качестве эксперимента решили зафиксировать на пленку и песни, которые всегда «играются» с подголоском, имея в виду использовать этот материал как вспомогательный для сравнения мелодических вариантов нижних, басовых голосов. И хотя это был всего лишь эксперимент, мы поразились тому, что песня буквально на глазах умерла, развалилась. Казалось, что одна и та же заунывная интонация повторяется по многу раз тягуче и неизменно. Исполнители пели без удовольствия, напрягаясь, показывая вверх пальцем, где должен «тянуть» свою партию дискант. Сетовали: «Чего будем бунеть сидеть?»; «Какие-то песни мученые выходят. Вот если бы подтягивал человек!»; «Нету живности у ней, у песни»; «Дискант — и нам легше. А то тяжело вытягать!» Шутили над собой: «Прокукарекал, а там не рассветает!». И наконец, вынесли себе приговор: «Ты никому не показывай (что мы спели). Там (слушатели) будут смеяться над нами...»

В исполнении женского ансамбля хутора Сарычи были записаны протяжные песни в уникальной фактуре, где сочетались «тонкие» верхние голоса, как ведущие, и солирующий подголосок-альт (голосник), как второстепенный, зависимый, но занимающий место нижнего, фундаментального голоса (см. приложение 2). Такой вид многоголосия, возможный только в ансамбле, состоящем из одних женских голосов, яв-

ляется, с нашей точки зрения, исключением, трансформацией традиционной фактуры, где опорой должен быть прежде всего басовый пласт. По-видимому, такая трансформация произошла, во-первых, из-за поиска удобной тесситуры для женских голосов, во-вторых, пение женщинами хороводных песен происходило чаще всего в головном регистре, и этот способ звукоизвлечения был легко перенесен на исполнение протяжных песен.

Наиболее богата по своим тембровым возможностям трехслойная фактура, включающая все существующие у федосеевцев голосовые партии (см. приложение 6). Для исполнения песни в такой сложной форме функционального трехголосия требуется особое мастерство всего ансамбля.

Специфика многоголосия местного стиля проявляется не только в разных сочетаниях голосовых партий, но прежде всего в функциональных отношениях различных голосов и голосовых партий между собой в каждом типе многоголосия.

С точки зрения взаимодействия функций в многоголосной фактуре можно различать соотношения однородные, основанные на вариантном повторе голосов, и неоднородные, построенные на контрасте. Однородные соотношения существуют как внутри одной голосовой партии («в басовых» песнях), так и между различными голосовыми партиями (соотношения басовых и «тонких» голосов).

Однако специфической чертой донского многоголосия в протяжных песнях (и в Федосеевской, и в большинстве других станиц) является использование принципа контраста в организации вертикали. Роль и строение солирующего подголоска-голосника можно понять и объяснить только в том случае, если учитывать его основную функцию, заключающуюся в контрастировании со всеми остальными голосами или голосовыми партиями. В федосеевских протяжных песнях голосник может быть противопоставлен и одной голосовой партии (нижнему либо верхнему пласту) и двум (басам и верхнему пласту одновременно).

Голосник противопоставляет себя басовому пласту различными способами, и прежде всего контрастом регистра и вокального тембра в сочетании с ритмическим, линеарно-мелодическим, ладовым.

Конкретный анализ типов мелодической структуры дисканта относится к сфере мелодики и требует специального внимания. Наблюдения показывают, что голосник, этот своеобразный «верхний бурдон», обладает относительно небольшим «словарным» запасом ритмических и линеарных интонаций, которые необходимо отдельно систематизировать при анализе мелодики протяжных песен федосеевцев.

Таким образом, мы имеем как бы три уровня функциональных соотношений в многоголосии:

1) уровень соотношения отдельных голосов по принципу повтора (бас — бас, тонкий — тонкий, бас — тонкий) или контраста (бас — голосник, тонкий — голосник);

2) уровень соотношения отдельных голосовых партий по принципу повтора (басы — тонкие) или контраста (басы — голосник, тонкие — голосник);

3) уровень соотношения двух партий, вместе взятых, и какой-либо третьей. Это соотношение всегда контрастно. Для нас наиболее существенным соотношением является контраст солирующего подголоска сумме всех остальных голосов, басовых и «тонких».

Учет этих уровней важен не только для теоретика при анализе многоголосия, но и для самого певца в процессе многоголосного «общения» непосредственно в момент пения.

Для протяжных песен Федосеевской итоговая схема построения многоголосия (состав и функциональные соотношения голосов и голосовых партий) представлена на рис. 1.

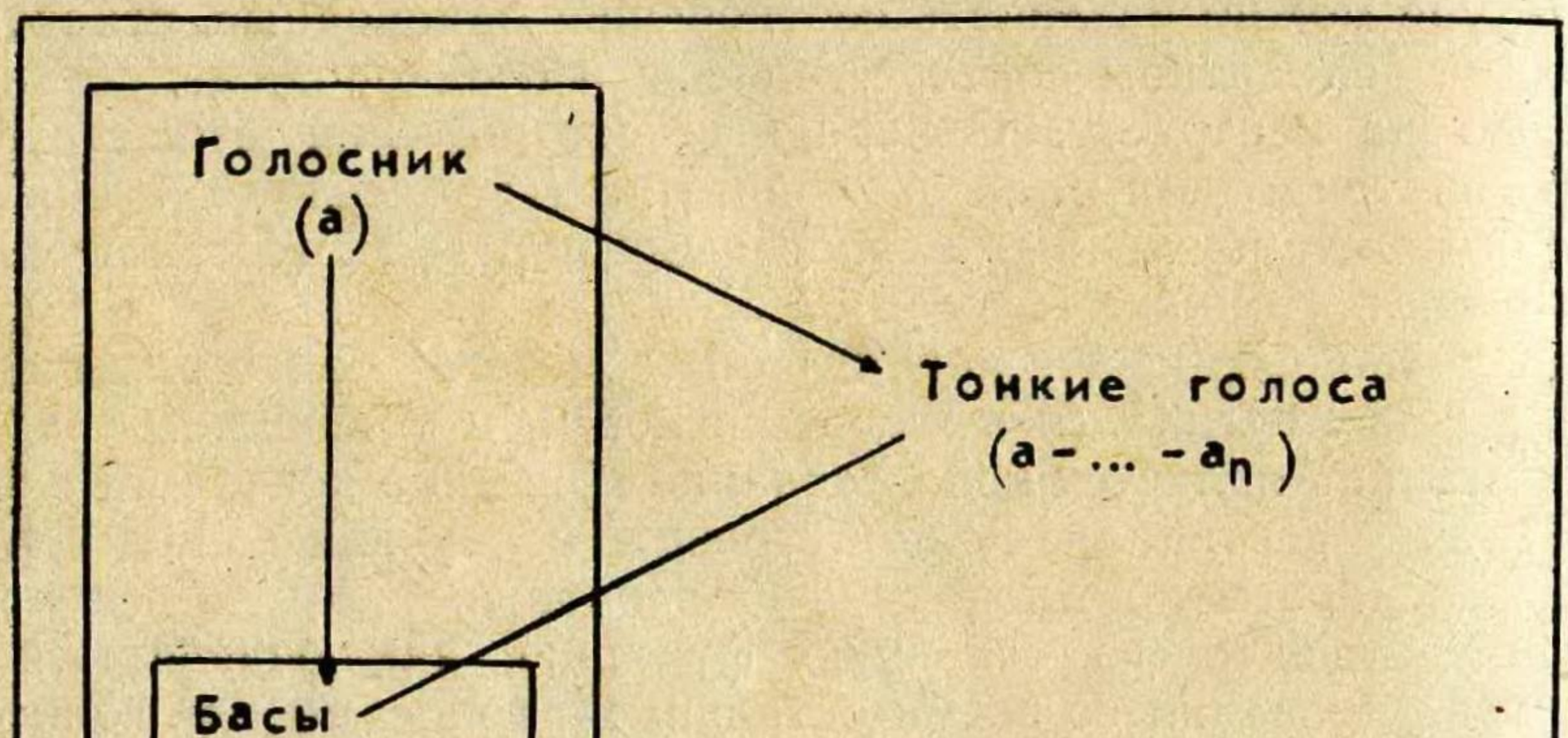


Рис. 1.

Условные обозначения: а; $а_n$ — отдельные голоса, стрелка — направление контраста, прямая линия — взаимосвязь однородных голосовых партий.

При сравнении двух основных групп протяжных песен — с голосником и без него — возникает ряд вопросов и предположений, связанных с происхождением солирующего подголоска.

По поэтической тематике «басовые» протяжные песни безусловно следует отнести к произведениям более древним по происхождению, чем большинство песен с подголоском. Если это так, то почему в песнях без голосника **не совпадают** ха-

рактер развития многоголосия (оно проще, чем у подголосочных песен) и строение ладоинтонационной сферы (оно в целом сложнее, чем в песнях с голосником)? Ответ на этот вопрос может дать только тщательный анализ музыкально-поэтического строения. Этот анализ следует проводить раздельно для каждой группы песен, а затем сопоставить результаты. Пока можно предположить следующее:

а) подголосок в протяжной песне появился не одновременно с ее возникновением, а на каком-то определенном последующем этапе ее развития;

б) подголосок каким-то образом формировал (продолжает формировать[1]) — в сторону ограничения удобной для себя нормой — ладоинтонационную сферу басового пласта;

в) появление и развитие подголоска с его эффектной красочностью и яркостью как бы затмило и сильно сократило количество «басовых» песен. Сегодня о протяжных песнях древнего слоя казаки высказываются так: «Она (песня) крутая, вилючая, **без дисканта, неинтересная**».

Дифференцировав многоголосную фактуру на отдельные голосовые партии, показав типы их сочетаний и функциональных отношений, мы таким образом подготовили почву для компетентной выборки музыкального материала «внутри» многоголосия при анализе какого-либо элемента (или группы элементов) музыкально-поэтического языка протяжной песни.

Стало очевидно, что анализ музыкально-поэтической ритмоструктуры следует проводить почти исключительно на материале басового пласта, формирующего конструкцию строфы. Как лад, так и мелодика должны быть четко дифференцированы исследователем согласно делению фактуры на контрастные голосовые партии.

* * *

Из всей совокупности элементов музыкально-поэтического языка народной песни важным компонентом ее строения является слоговая ритмика, образующая определенную слоговую музыкально-ритмическую форму в рамках строфы. В музыкальной фольклористике существуют лишь первые опыты анализа и систематизации слоговой музыкально-ритмической формы протяжной песни, в частности донской казачьей[2]. Пока еще не разработана достаточно убедительно методика анализа, не выделены признаки для типологии ритмоструктуры протяжного жанра.

---

[1] Отдельные вкрапления контрастного многоголосия, особенно в каденционных участках («под конец»), можно заметить и в «басовой» песне «Просветил месяц долго с вечеру» (приложение 5).

[2] См.: *Дигун Т.* Слоговая музыкально-ритмическая форма в донецких протяжных песнях.— В кн.: Традиционное и современное народное музыкальное искусство./ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXIX. М., 1976.

лено»). «Колено» чаще всего повторяется дважды. Между «зачином» и «коленом», а также между двумя «коленами» может находиться связка (поворот между «коленами»). В песнях с тонической организацией стиха «колено» всегда содержит целый стих, а присутствующий во всех песнях запев по тексту повторяет допевание словообрыва из предыдущей строфы, образуя таким образом цепную строфовую форму. В песнях же с силлабическим и силлабо-тоническим стихом «колено» может включать и целый стих, и его половину, реже — три четверти.

Для выявления протяжно распетой слоговой музыкально-ритмической формы целесообразнее на первом этапе ограничиться изучением таких «колен», в которых всегда присутствует стих целиком. При этом мы отсекаем и повтор «колена» (он не несет новой для нас информации), и запев (из-за нестабильности его темпа и ритма). Первостепенное значение «колена» в музыкально-поэтической строфе подтверждается и строением многоголосной фактуры: эта протяжная часть строфы всегда многоголосна и устойчива в отношении темпа и ритма.

Еще одно ограничение связано с выбором голосовой партии. Как было показано при анализе многоголосия, музыкально-поэтическую ритмоструктуру следует рассматривать почти исключительно на материале басового, конструктивного пласта, которому принадлежит ведущая формообразующая функция в фактуре.

Итак, в настоящей статье предметом анализа является слоговая музыкально-ритмическая форма басовой голосовой партии в протяжно распетых «коленах» 17 песен с тонической организацией стиха.

Анализ ритмики стиха и напева — это сложная проблема, пока еще решаемая почти каждым теоретиком по-своему. Критический взгляд на различные подходы исследователей к анализу ритмоструктуры песенной строфы заслуживает специального внимания [1]. В данной статье не дается отдельного описания применяемого нами метода слогоритмического анализа. Этот метод практически используется при разборе конкретных примеров. В методике анализа слогового ритма мы основываемся на традициях теоретиков-фольклористов московской школы: К. В. Квитки, Е. В. Гиппиуса, А. В. Рудневой и др.

На возможность членения слогового ритма внутри протяжно распетого «колена» указывает уже само наличие словообрыва с допеванием. В исследуемых песнях возникают закономерности ритмической группировки структурно осмыслен-

---

[1] См.: *Банин А. А.* Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики.— В кн.: Музыкальная фольклористика, Вып. 2. М., 1973.

При изучении музыкально-поэтических ритмоструктур выборка предмета ограничивается с трех сторон: а) по количеству анализируемых песен; б) при расчленении музыкально-поэтической строфы на составные части; в) при анализе функциональных значений голосовых партий в многоголосной фактуре.

Таким образом, количественно круг песен станицы Федосеевской, используемых нами в анализе, последовательно сужается четырежды. Например, из всех имеющихся записей (340) прежде всего отбираем произведения протяжные (242). Учитывая, что структура слогового ритма у разных вариантов песен с одинаковым текстом в подавляющем большинстве случаев повторна или даже тождественна, можно сократить общее число образцов до 120. Следующий шаг — отсечение некоторой части репертуара, не прошедшей качественного отбора либо из-за полуразрушенной ритмоструктуры, либо из-за того, что эти песни позднего, городского происхождения, типа «жестоких романсов». После этого отсечения (третьего) остаются 60 песен, полностью достоверных для анализа слогового ритма.

Четвертое сокращение, самое сложное в количественной выборке, связано со строением стиха. Начальный этап типологии слоговой ритмики, как показал предварительный анализ, целесообразнее начинать с группы протяжных песен, являющихся своеобразным ядром, основой репертуара местного музыкального стиля.

Стиховая организация этого ряда песен определяется двумя характерными особенностями. Во-первых, распеву внутри строфы подвергается целиком весь стих, состоящий, как правило, из 7—10 слогов. Во-вторых, узловым моментом структуры этого стиха является выделенное мелодически развитым распевом ударение в основном стихе на третьем слоге от конца. При этом всегда образуется так называемый словообрыв с допеванием. Ударение это связано с тонической организацией стиха, со строением поэтических форм народной песни, идущих от плача или причета.

Из хорошо сохранившихся произведений такого рода в федосеевской песенной школе удалось выявить и записать 17 образцов (см. приложение 7).

На последующих этапах анализа предмет исследования (если монографически исследуется одна песенная школа) может количественно увеличиваться то тем же «окружностям», от меньшей к большей (17—60—120—242—340).

Наиболее полная картина слогового ритма раскрывается при анализе музыкально-поэтической строфы в целом. Строфа в протяжной казачьей песне разделяется обычно на следующие составные части: речитативную (одноголосный запев — «зачин») и протяжную (коллективный распев — «ко-

ного ряда слогов, объединяемых относительно сильным ударением в тексте с распетым рассредоточенным стихом. Назовем такую группировку слогоритмическим звеном. Кроме ударения, приходящегося, как правило, на среднюю часть такого звена, существует еще критерий, связанный с выделением его начальной предударной части. Начальные группировки имеют всего три нормативные схемы квадратного строения, подобные друг другу. Соотношение этих схем, состоящих из 4, 8 и 16 счетных времен и соответствующих им 4, 6 и 8 слогов, представляет собой своеобразную «матрешку» (пример 1).

Пример 1

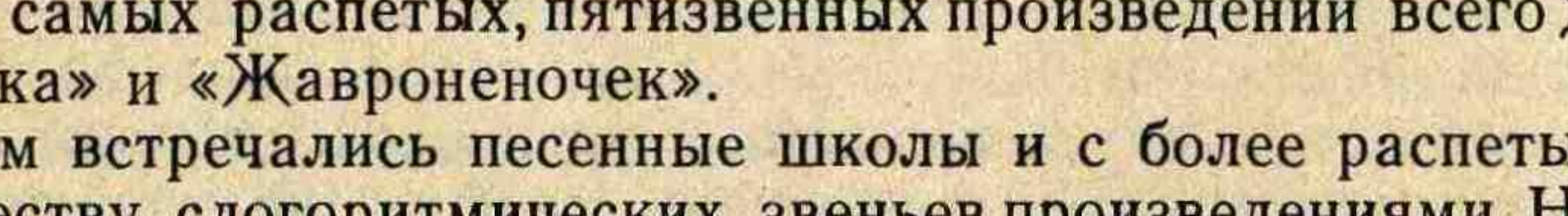


В одном протяжном «колене» может быть от двух до пяти подобных сегментов (пример 2).

По количеству слогоритмических звеньев анализируемые песни разделились довольно равномерно. По два звена имеют четыре песни, по три звена — шесть, по четыре — пять песен. Лишь самых распетых, пятизвенных произведений всего два — «Шумка» и «Жавроненочек».

Нам встречались песенные школы и с более распетыми по количеству слогоритмических звеньев произведениями. Например, в хуторе Яминском Алексеевского района Волгоградской области «показатель протяжности» выше: четыре песни имеют по пять звеньев, семь — по четыре и шесть — по три звена.

Сравнение всех 56 звеньев, встретившихся нам в 17 песнях станицы Федосеевской, позволило выделить обобщенную (итоговую) модель слогоритмического звена:



По масштабно-тематическому развитию предударный участок слогоритмического звена тяготеет чаще всего к структуре дробления или двойного дробления. Послеударный же

отрезок — это либо замыкание (остановка, каденция или распев без смены слога), либо замыкание с последующим суммированием.

Пример 2



/5 звеньев/

Этот единый для всех песен инвариантный каркас органично координируется со слоговым ритмом местной традиции, одинаково удобно запоминаясь стиховыми распевами различной протяженности — от пятисложника до одиннадцатисложника, но чаще всего пяти-семисложными группами. Как показывает анализ каждой песни, строгая регламентация в данной ритмоструктуре не мешает ее свободному наполнению разнообразными слогоритмическими звеньями.

При сличении вариантов одинаковых по поэтическому тексту песен из разных хуторов станицы Федосеевской нам встретилась песня «Просветил месяц долго с вечеру» в двух различно распетых слогоритмических версиях. Однако анализ показал ритмически тождественное строение этих вариантов, отличающихся друг от друга лишь степенью распева, большей или меньшей протяжностью (см. приложение 8). Этот факт позволил предположить, что слогоритмическая структура любой протяжной песни может иметь различные по масштабам уровни ритмической организации, различную степень ритмического распева стиха.

Анализ слогового ритма, как известно, предполагает изучение напева и текста в их единстве и взаимосвязи. Поэтому за единицу наблюдения в музыкально-поэтической ритмоструктуре (на любом масштабном уровне) мы принимаем ритмическое значение одного слога. Единицей же измерения служит длительность самого краткого слога, которая условно

всегда приравнивается нами к 1/8 независимо от масштабов рассматриваемого уровня. Именно эту единицу назовем счетным временем. Таким образом, на разных уровнях наименьшая ритмическая единица будет **постоянна** по графике (всегда 1/8) и **переменна** по реальной длительности. Эту переменность можно выразить через различные значения темпа.

Соотношения масштабных уровней соответствуют шкале темпов, организованной по принципу геометрической прогрессии (удвоений) [1]. Так как темп подавляющего большинства федосеевских протяжных песен одинаков, то соответствие определенного масштабного уровня анализа реальному ритмическому значению счетной единицы и определенному темпу пульсации этой единицы, высчитанному по метроному или просто в секундах, можно показать в общем для всех протяжных песен виде (табл. 2).

Табл. 2 является как бы практическим ключом к конкретному анализу любой протяжной песни. Покажем это на примере воинской исторической песни «За речкой за Белою» (см. схему анализа в приложении 9).

В песне пять масштабных уровней организации ритма. I уровень — это реально существующий слоговой ритм, полученный в результате суммирования музыкальных длительностей, приходящихся на каждый слог звучащего текста. Однако фундаментальными уровнями являются IV и V, которые отражают ритмику основного (чистого, нерассредоточенного) стиха [2]. Наши наблюдения подтверждают, что «нерассредоточенный стих является основой ритмического и конструктивного анализа» [3]. Ритмику IV уровня можно назвать мелодико-стиховой [4].

Аналитический метод получения чистого стиха наглядно показан в приведенном примере: переходя от предыдущего уровня к последующему, мы снимаем краткие слоги предыдущего уровня (длительностью в 1/8), которые на следующем уровне при утяжелении вдвое реальной счетной единицы превратились бы в шестнадцатые, что противоречит условию вычленения счетной единицы (рис. 2).

---

[1] Подобный принцип организации песенной формы в профессиональной музыке рассматривается Холоповым Ю. Н. См.: Метрическая структура периода и песенных форм.— В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978, с. 112—113.

[2] Мы различаем в ритмике стиха два уровня: собственно стих как конструктивную основу, реально воспринимаемую при исполнении (IV уровень) и так называемый прастих, или архетип стиха (V уровень), реально не слышимый, но для песни важный, как элемент, помогающий раскрыть при анализе генезис стиха.

[3] *Рабинович Б. И.* Стилевой анализ песни «Петербургская дорожка».— В кн.: Музыкальная фольклористика. Вып. I. М., 1973, с. 40.

[4] Там же.

Таблица 2

Соотношение реальных и условных счетных единиц	Длительность счетной единицы		Масштабный уровень
	Метроном	Секунды	
♪ = ♪	120	1/2	I (1:1)
♩ = ♪	60	1	II (1:2)
♩ = 𝅗𝅥	30	2	III (1:4)
♩ = 𝅝	15	4	IV (1:8)
♩ = 𝅜	7.1/2	8	V (1:16)

Зоны трансформируемого из-за смены счетной единицы слогового ритма (при поэтапном переводе песни с одного уровня на другой) выделены на рис. 2 рамками, а последовательность этапов анализа обозначена стрелками.

При сокращении общего количества слогов отбрасываются только внесмысловые вставки и снимаются стиховые повторы. Процесс «очищения» текста происходит до тех пор, пока не

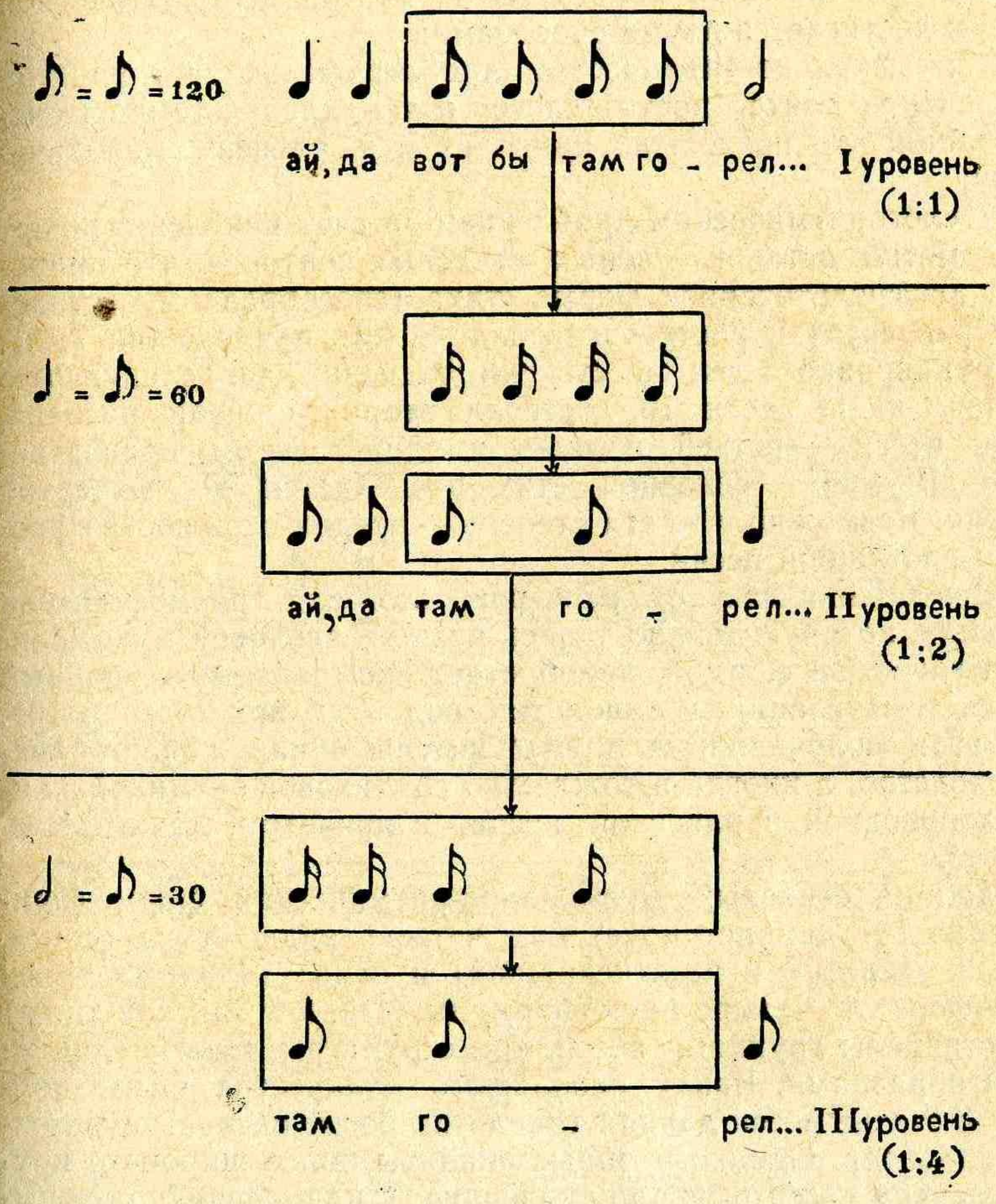


Рис. 2

останется лишь основной стих, у которого все слоги являются семантическими.

Переход протяжной песни с одного уровня на другой, от «разреженного» к «насыщенному», процесс распева и усложнения можно представить как этап ее происхождения и развития.

Таким образом, можно предположить, что эволюция протяжной песни представляет собой последовательный процесс распева стиха. В этом процессе мы выделяем различные степени распева, как определенные этапы в развитии произведения.

В процессе распева стиха, т. е. при переходе с уровня на

уровень, усложнение конструкции музыкально-поэтической строфы достигается двумя способами:

а) музыкально-ритмическим дроблением за счет распева (увеличения длительности) слогов и замедления темпа их чередования, что неизбежно приводит и к распеву мелодическому;

б) слогоритмическим дроблением за счет появления новых междометий, вставок гласных, стиховых повторов, что приводит к рассредоточенной форме стиха (своеобразному «стиховому распеву») и росту числа слогов (см. приложения 7, 8).

Группировка песен по степени распева дает следующую картину: из 17 песен 10 достигли второй степени распева, шесть песен — третьей, и лишь в единственном произведении — «Шумке» — основной стих распевается до четвертой степени. Возможно, что эта степень — предел сложности в развитии протяжной песни.

«Освободившись» от распевов, слоговая ритмоформула «колена», которую можно теперь назвать **стиховой** музыкально-ритмической формой, приобретает «компактный», удобный для систематизации и типологии вид (см. приложение 10). При этом получившиеся ритмоформулы обнаруживают близкое сходство, а иногда и тождество со стиховой ритмикой жанров хороводной и плясовой песни, с причетом, даже с частушкой.

Таблица стиховых музыкально-ритмических форм (приложение 10) демонстрирует нам четыре вида стиха (семи-, восьми-, девяти- и десятисложник) и семь различных типов ритмоформул. Четыре ритмоформулы (1-й, 2-й, 3-й, 5-й типы) представлены группами песен, три структуры даны с единичными образцами. Ввиду небольшого количества анализируемых в статье песен данная типология носит несколько условный характер. Однако пробные анализы более широкого круга казачьих песен выявили тенденцию к наполнению **всех** выделенных нами в федосеевской песенной школе типов стиховых ритмоформул.

Показав некоторые устойчивые признаки многоголосия и слоговой ритмики протяжного жанра в песенной школе станицы Федосеевской (типы многоголосных конструкций, внутрижанровое единство, ритмическую структуру протяжности), мы сделали определенный шаг в изучении одного из местных музыкальных стилей донских казаков. Хотя типология многоголосия и стиховых музыкально-ритмических форм ценна сама по себе, ее значимость будет еще глубже, если в дальнейшем анализе местного стиля удастся связать выводы о многоголосной фактуре и ритмической стороне протяжной песни с изучением ее ладоинтонационной сферы.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

На речке Камышинке.

Четырехканальная звукозапись смешанного ансамбля из хутора Ильменевский. Нотация второй строфы.



жи - (е)... а ну о - ни - (е),

жи - (а - е) - ли ну о - ни - (е) бы,

жи - (е - е - е) - ли бы да я ни - (иэ),

жи - (я - о) - ли бы ну о - ни - (е) бы, да

брат - цы, я - ни лю - ди

брат - цы, [о] - ни лю - ди

бра - (я)т - цы, да я - ни лю - ди - (э)

- бра - (я)т - цы, о - . ни лю - ди

во - (я - я - е - а - е)...

во - (я - я - э - а - уо - э)...

во - (я - я - е - а - е - э - е)...

во - (я - я - я - а - я - о - у - а)...

ой, лю-ди во- (а - е)ль-на-йи - (я), я - я - я,

лю-ди во-(а-о)ль-на - йи-(я - я), о - я - е,

о-ни лю-ди во-(уо- о)ль-на - е-(е - е), а - я - е - а,

а - уай, лю-ди [во]-(о- ё)ль-на - е-(уа - я), а - е - ё - а,

о - ё - е да там

е - а - ой, да та - м(ы)

ай, да - (е) во - т(ы) да та - м(ы)

а - ей, да вот да та - м(ы)

жи - (е) - ли бы ну - а, э - е,

жи - (а) - ли бы там о - ни - (э - а - и),

жи - (е - э) - ли бы да я - ни - (я - е) бы,

жи - (я - о) - ли бы ну о - ни - (е) бы, да

брат - цы бы, я - ни лю - ди

брат - цы о - ни лю - ди

бра - (я)т - цы, о - ни лю - ди

во - (е - е - э - я - е)...

во - (а - е - э)... а -

3

во - (я - я - е - э - а)...

во - (я - я - ё - а - я - о-у - а)...

а - э, лю - ди во - (а - о)ль - ны - е - (о).

о - ай, лю - ди воль - на - йи.

ой, да лю - ди во - (ё - а)ль-на - е.

у - ай, лю - ди [во - (о - ё)ль - на - е.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Не сокол с орлом солетались.

Четырехканальная звукозапись женского ансамбля из хутора Сарычевский. Нотация первой строфы.


та - (уо - е - е - е - э)...
та - (е - е)...
та - (уо - е - я - е)...
та - (е - е - е)...
со - ля - та - ли - ся,
со - ле - та - (э - а) - ли - ся - (е - е)
со - (е - я) - ля - та... о, е,
со - ле - та - (я) - ли - ся,

ой, да во - т(ы) не со -

а - эй, да во - т(ы) не со -

3

ай, да - (е) во - т(ы) не со -

ай, да - (э) во - т(ы) не со -

ко - (я - е - е)л с ор - ло - м(ы) о - ни сы - ле -

кол с ор - ло - м(ы) о - ни со - ле -

ко - (е) - л(ы) с о - р(ы) - ло - м(ы) о - ни со - ле -

ко... с ор - ло - м(ы) о - ни со - ля -


та - (уо - е - е - е - е)...
та - (уо - е - е)...
та - (о - е)...
та - (и - йи - е - е)...
со - (уа) - ля - та - (уа) - ли - ся.
со - ле - та - (э - а) - ли - ся.
со - (е) - ле - та - (о) - ле - ся - (э - о - э).
со - (э) - ля - та - ли - ся.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Список многоголосных протяжных песен без голосника

1. Вокруг моря синего
2. За речкой за Белою
3. Из-за сада-садочка зеленого
4. Князь Волхонский
5. Не пьян идет, сам шатается
6. Просветил месяц долго с вечеру
7. Спор сокола с конем
8. У ключика у текучего
9. У князя Владимира

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Просветил месяц долго с вечеру

Четырехканальная звукозапись мужского ансамбля из хутора Ильменевский. Нотация второй строфы.



лу - (уа - уа - уа - уа - е - е - э - е - о - о)...

лу - (уо - ё - о - а - я - о - а - о)...

лу - (уо - е - е - а - е - е - а - о)...

лу - (уо - уо - а - о - а - е - о - я - я)...

а, ай, да - (я) дай... до по - лу - (а) - но - чи.

а - о - а, эй, до - (а) по - лу - но - чи.

а - о - а, ай, до по - лу - но - чи.

а - о - а, ой, ды... ай, ды по - лу - (ой) - но - чи - (о).

ПРИЛОЖЕНИЕ 5

Просветил месяц долго с вечеру

Шестиканальная звукозапись смешанного ансамбля (семь человек) из хутора Филинский. Нотация второй строфы.

1 че - (е) - ру да ...сиц до по -

2 8 че - (е) - ру бы ме - сяц до по -

3 че - (е) - ру да ме - сяц до по -

4 че - (е) - ру ме - сиц до... до по -

5 че - (я) - ру да ме - сиц до... до по -

6 че - (е) - ру - (е) ме - сяц до по -

7 че - (я) - ру да ме - сяц до по -

1

лу - (уа - я - я - а)... е - а,

2

8 лу - (е - е - я - я - о - е)...

3

лу(а - я - е - а - е - е)...

4

лу - (уа - я - э - а)...

5

лу - (уа - я - уа)... уа - я,

6

лу... е, э,

7

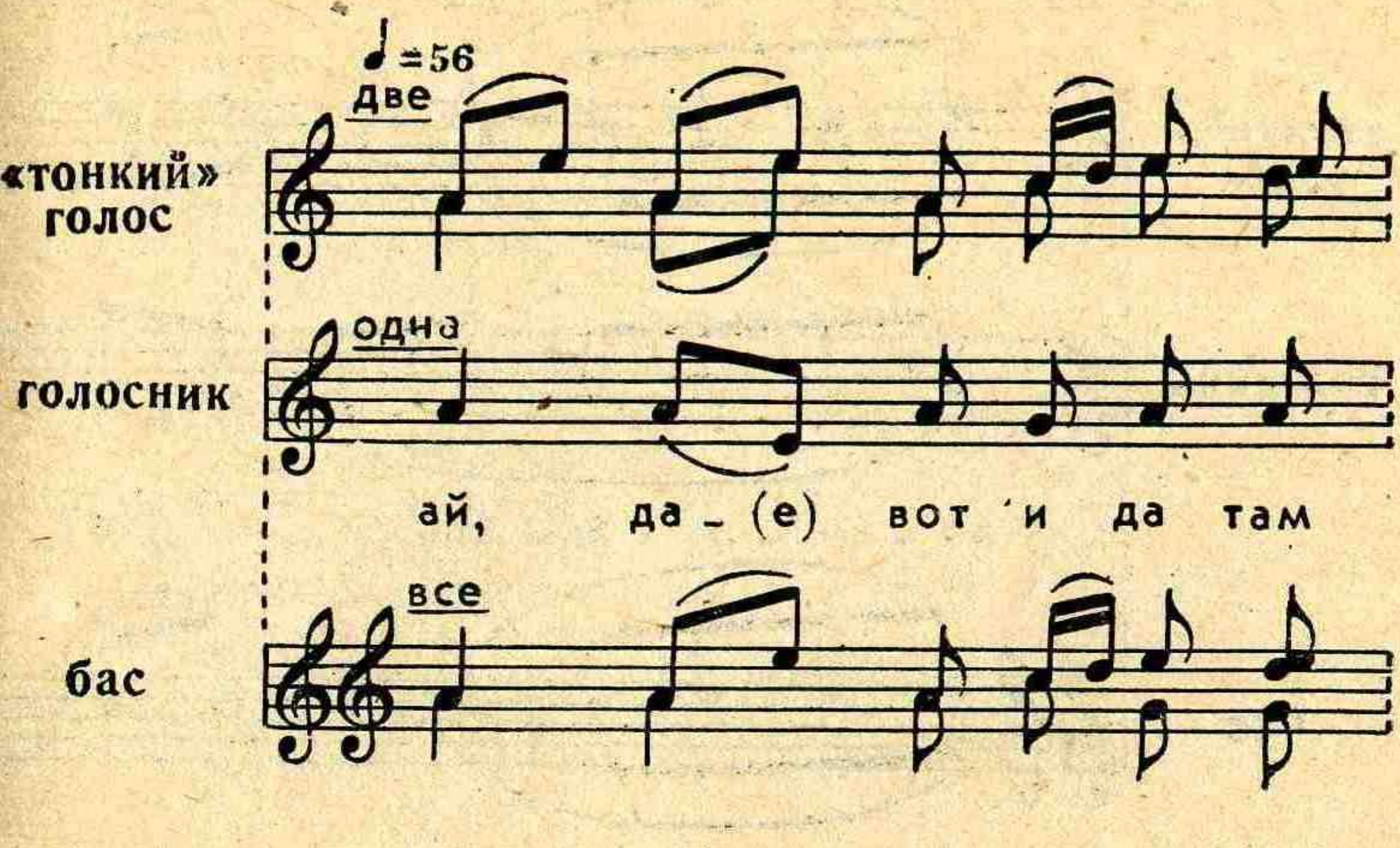
лу - (уа - я - уа)... е - е - е,

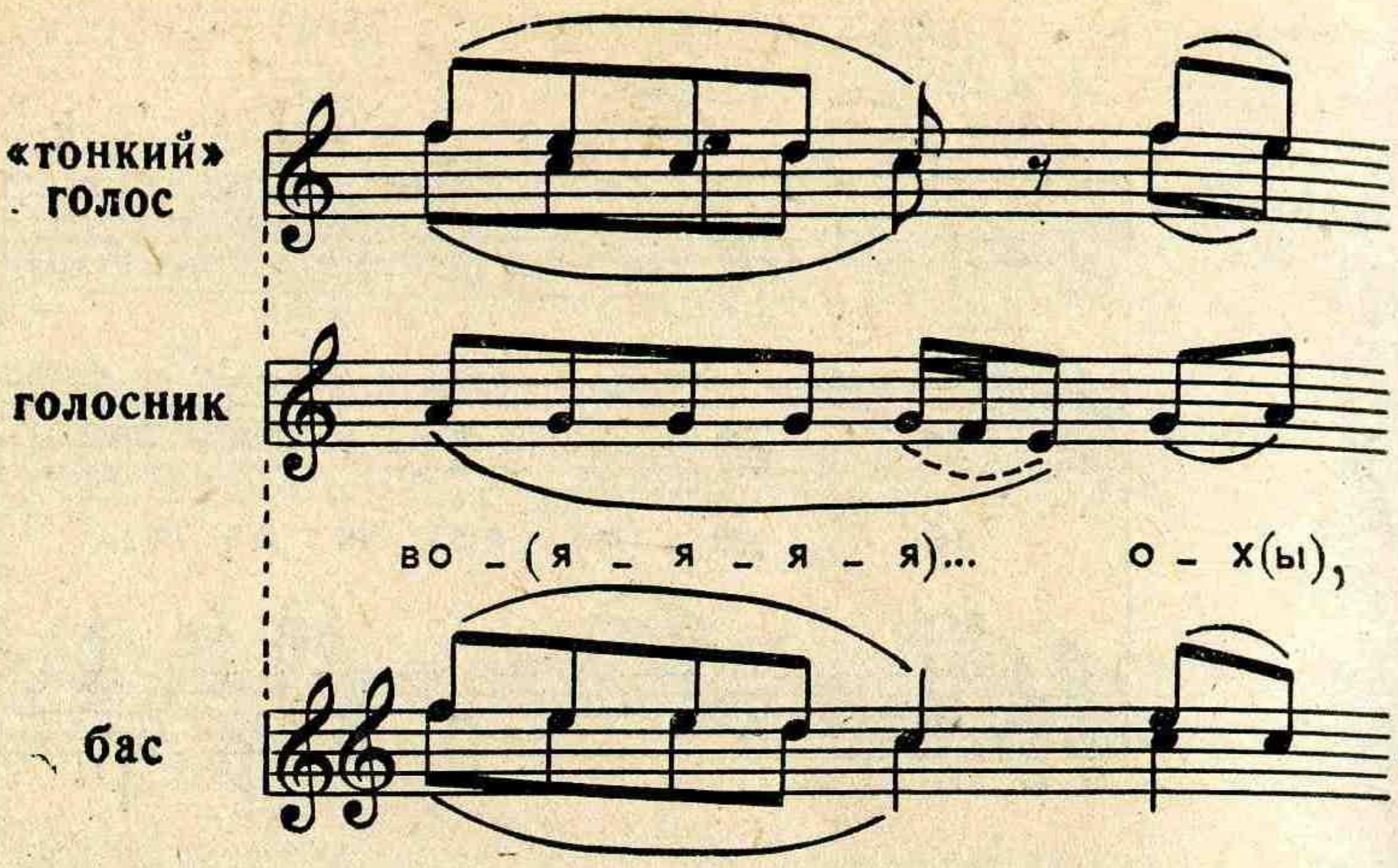


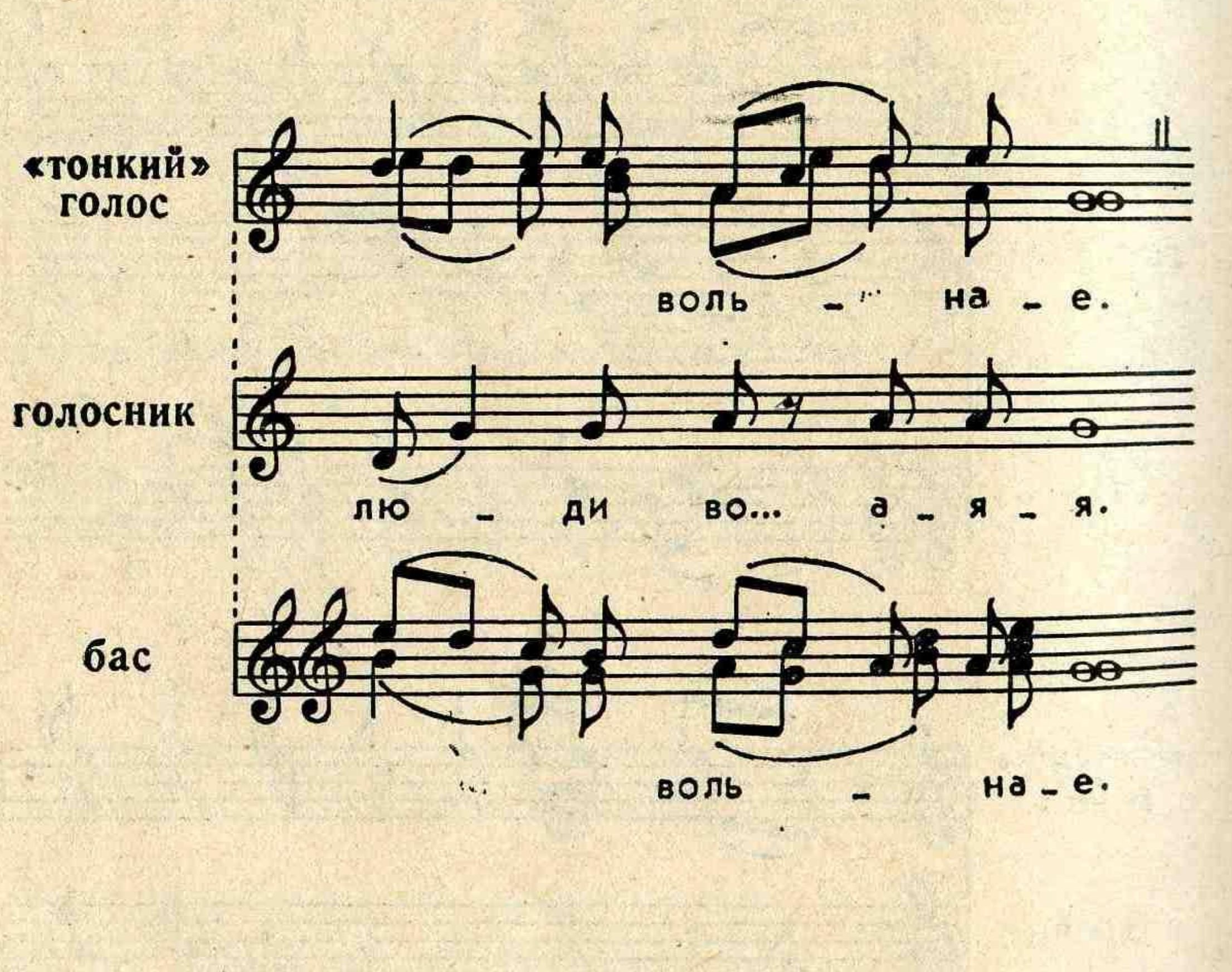
ПРИЛОЖЕНИЕ 6

На речке Камышинке

Звукозапись от смешанного ансамбля из хутора Попов. Многоканальной звукозаписи трехслойной многоголосной фактуры у нас не имеется, поэтому в данном случае мы демонстрируем модель многоголосия (без запева и мелодического повтора внутри строфы). В предлагаемом примере сведены различные голосовые партии из восьми строф. Подтекстовка сделана по второй строфе.


♩=56
две
«тонкий» голос
одна
голосник
ай, да_(е) вот и да там
все
бас
«тонкий» голос
голосник
жи_(э_е_е)_ли да ну о_ни_(е),да_(я)
бас
«тонкий» голос
голосник
бра_(э)_тцы, да я_ни лю_ди
бас


«тонкий» голос
голосник
во - (я - я - я - я)...
о - х(ы),
бас


«тонкий» голос
воль - на - е.
голосник
лю - ди во... а - я - я.
бас
воль - на - е.

ПРИЛОЖЕНИЕ 7

Основные протяжные песни в репертуаре станицы Федосеевской

1. Браилов
2. Вокруг моря синего
3. Сидела млада долго с вечеру
4. Где зимовать будем
5. Не пьян идет, сам шатается
6. Не сокол с орлом
7. Батюшка светел месяц
8. Вчера мы пьяны были
9. Которого сына во солдаты отдать
10. На речке Камышинке
11. Всю ночушку просидела
12. Не стежкою младец шел
13. Из-за сада-садочка зеленого
14. За речкой за Белою
15. Просветил месяц долго с вечеру
16. Жавроненочек
17. Шумка

Примечание. Последовательность песен в списке определяется возрастающей степенью распева слогового ритма.

ПРИЛОЖЕНИЕ 8

На данной схеме сравниваются различные варианты песни «Просветил месяц долго с вечеру» (вторые, нормативные строфы). Вариант IV степени распева записан от мужского ансамбля из хутора Ильменевский (см. приложение 4), вариант III степени распева исполнялся одним певцом — Бочковым И. И. из хутора Филинский.



ПРИЛОЖЕНИЕ 9

В основу анализа взята нормативная по слоговому ритму вторая строфа песни.

Счетная единица	СЛОГОВАЯ МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИ
♪ = ♪ = 120	ай, да вот бы там го_рел то_леч_ко го_рел, ай, го_рел о_го_ник ма_
♩ = ♪ = 60	ай, да там го _ рел_то го _ рел, ай, го_рел он ма _
♩ = ♪ = 30	там го _ рел о _ гонь, ай, он ма _
𝅗𝅥 = ♪ = 15	го _ рел о _ гонь
𝅝 = ♪ = 7½	о _ гонь



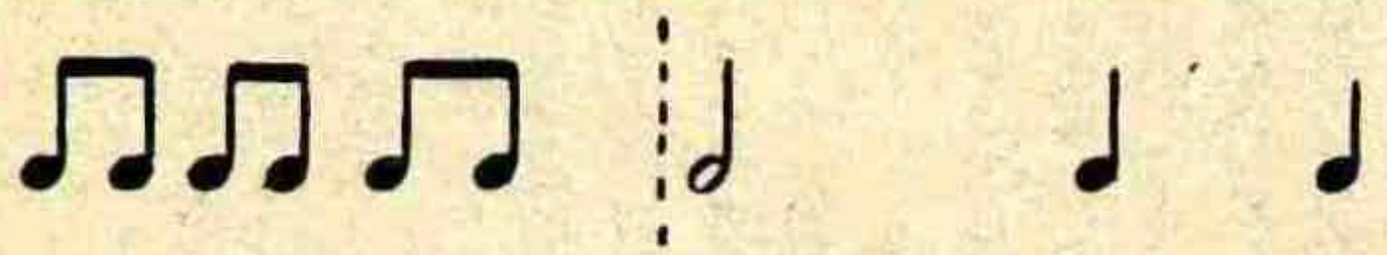
—IV степень распева



—III степень распева

ЧЕСКАЯ ФОРМА КОЛЕНА	Масштабный уровень	Степень распева
 лё... а, ай да он ма_лё - ху_нек.	I	III
 лё... а, ой ма - ле - ху - нек.	II	II
 лё - ху - нек	III	I
 ма - лень - кий	IV	стих
 ма - лень - кий	V	прастих

1 Стиховая ритмоформула	2 Тип	3 Количество слогов в стихе	4 Количество счетных времен	5 NNпесен (по списку в приложении)
	1	7	8	1 17
	2	7	8(9)	2, 12, 13, 14
	3	7	10	3 4 5 15
	4	8	11	6
	5	9	12	7, 8 9

1 Стиховая ритмоформула	2 Тип	3 Количество слогов в стихе	4 Количество счетных времен	5 NNпесен (по списку в приложении)
	6	9	14	11
	7	10	13	10

Примечание. Песня «Жавроненочек» (№ 16), имеющая 12-сложный стих в основе (5+7 слогов), по форме своего семисложника примыкает к третьему типу ритмоформул. При моделировании 12-сложного стиха до восьми слогов ритмоформула условно может быть выписана так:

