

Выходные данные: Щуров В. Особенности многоголосной фактуры песен Южной России // Из истории русской и советской музыки / Ред.-сост. А. Кандинский. М.: Музыка, 1971. С. 301-334.

В. ЩУРОВ

Особенности многоголосной фактуры песен Южной России

Впервые особенности русского народного многоголосия привлекли внимание исследователей в конце прошлого столетия, после выхода в свет известных работ Ю. Н. Мельгунова¹, Н. Е. Пальчикова², Н. М. Лопатина — В. П. Прокунина³.

Ценные данные о характере русского многоголосного распева представила отечественному музыковедению Е. Э. Линёва. Нотные расшифровки фонографических записей хорового народного пения, помещенные в двух выпусках «Великорусских песен в народной гармонизации»⁴, обладают достоинствами достоверного документа. В них с помощью «слепков», запечатлевших в обобщенном виде (без детализации движения отдельных голосов) индивидуальные черты исполнения конкретных песенных вариантов, воспроизведена широкая картина многоголосного звучания русской песни.

Подлинным воспроизведением народной партитуры были в представлении современников нотные записи А. М. Листопадава, собиравшего песенный фольклор в среде донского казачества. В последнее время большинство специалистов сходится во мнении, что Листопадов помещал в своих сборниках песни в собственной обработке, близкой к оригиналу.

Материалы Линёвой и Листопадава послужили основой для целого ряда исследований, в том числе и современных. Среди работ, опирающихся на названные источники, можно назвать предисловия самой Линёвой к своим сборникам, труды А. Д. Кастальского «Особенности русской музыкальной системы» и «Основы народного многоголосия», книгу Л. В. Кулаковского «О русском народном многоголосии», работу Т. Ф. Мюллера «О цикличности формы в русских народных песнях, записанных Е. Э. Ли-

¹ Ю. Н. Мельгунов. Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные, вып. I, М., 1879; вып. II, Спб., 1885.

² Н. Е. Пальчиков. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского у. Уфимской губ. М., 1889.

³ Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин. Сборник русских народных лирических песен. М., 1889.

⁴ Е. Э. Линёва. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. I, II, Спб., 1904, 1909.

нёвой». Данные, полученные в результате анализа записей Линёвой и Листопадова, использованы также в учебниках полифонии, в некоторых специальных музыковедческих работах.

Сравнительно новые материалы привлекает Т. Бершадская в своей книге «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни». В теоретических выводах Бершадская базируется не только на примерах из сборников Линёвой и Листопадова, но и на более современных источниках. В ее работе использованы два предвоенных издания песен русского Севера под редакцией Е. В. Гиппиуса и З. Э. Эвальд¹, сборник «Русские народные песни Воронежской области»², нотные расшифровки фонограмм из фондов Государственного фонограммархива кино-фоно-фото документов, выполненные И. К. Здановичем³.

Несмотря на большие успехи, достигнутые советским музыковедением и фольклористикой в изучении основ русского народного многоголосия, установившиеся взгляды на принципы многоголосного строения русской песни нельзя считать во всем верными, окончательными. Ведь сведения о подлинном звучании русской народной песни, которыми до последнего времени располагала наша наука, чрезвычайно скудны. Лишь в послевоенный период была налажена систематическая работа по собиранию русского музыкального фольклора. Почти каждая очередная экспедиция в необследованные районы России приносит интересные, порой неожиданные результаты.

Уже сравнение песен, опубликованных в серии областных сборников 50—60-х годов, показывает, что русское народное музыкальное искусство при общем единстве художественных принципов имеет ряд местных характерно-индивидуальных стилистических «разночтений».

Для того чтобы составить достаточно полное представление об особенностях национальной народной культуры в целом, необходимо прежде внимательно изучить местные ее проявления.

Автор статьи основывается на материале, собранном в русских селах Юга России и Севера Украины: в Воронежской, Липецкой, Белгородской, Курской, Харьковской областях.

Ряд данных указывает на то, что песни в этом обширном районе обладают единством стиля⁴ и имеют некоторые характерные местные отличительные черты.

Поскольку данный песенный стиль территориально совпадает с границами распространения южнорусских говоров, автор счел возможным назвать его южнорусским.

Начать характеристику композиционных особенностей народного музыкального искусства Южной России удобнее с анализа фактуры песен, принадлежащих к данному весьма своеобразному местному стилю. Без учета закономерностей голосоведения, без знания принципов распределения голосов в народной хоровой партитуре трудно, а порой даже невозможно исследовать мелодию и лад произведений южнорусского музыкального фольклора. Именно свойства фактуры песен русского Юга позволяют определить самые существенные, характерные особенности их музыкального языка.

За исключением сольных жанров (плачей и колыбельных), все напевы и инструментальные наигрыши, записанные в селах Южной России, имеют многоголосную основу. Даже прибаутки в этих местах нередко распевают на два-три голоса. Один из самых распространенных в степной полосе инструментов, жалейка (по местному — «пищики»), представлен здесь в двухголосной разновидности (двойная жалейка). В быту песни, как правило, исполняются хором.

Народным певцам Южной России знакома простейшая полифоническая форма многоголосия — гетерофония¹. Многие песни, принадлежащие к наиболее ранним пластам местного фольклора (особенно среди записанных в западных районах Белгородской области), в многоголосном распеве представляют собой одновременное сочетание близких вариантов одной мелодии. Каждый певец использует в пении весь объем звукоряда песни. Голоса непринужденно меняются местами, перекрещиваются. Унисонные построения перемежаются с двух-трехголосными. Как правило, диапазон гетерофонных напевов не превышает интервала квинты.

Отличительная особенность южнорусской гетерофонии состоит в том, что уже в рамках этой простейшей формы многоголосия намечается путь к индивидуализации голосов. Рассмотрим, какие композиционные средства способствуют этому.

В ряде песен на стыке двух музыкально-поэтических строф (в конце первой из них) одновременно звучит тонический устой и звук, расположенный квартой выше тоники. Это создает впечатление частичного завершения формы, так как верхний квартовый тон, неустойчивый, функционально противоречит нижнему, устойчивому. Таким образом, каждый голос в подобных случаях несет самостоятельную интонационную и гармоническую «нагрузку»:

¹ Термин «гетерофония» употребляется здесь в том узком его значении, какое принято в фольклористике. Он обозначает раннюю форму многоголосия, когда все голоса являются вариантами одной мелодии. Как будет видно, в более развитых разновидностях южнорусского многоголосия сохраняется связь с гетерофонной первоосновой.

¹ «Песни Пинежья», под ред. Е. В. Гиппиуса и З. Э. Эвальд. М., 1937; «Народные песни Вологодской области», под ред. Е. В. Гиппиуса и З. Э. Эвальд. Л., 1938.

² «Русские народные песни Воронежской области». Воронеж, 1939.

³ «Русские народные песни». По материалам Государственного фонограммархива кино-фоно-фото документов, сост. И. К. Зданович. М.—Л., 1950.

⁴ См.: В. Щуров. Песни Южной России. «Советская музыка», 1967, № 3.

1а $\text{♩} = 128$

Заблудила молодушка
(Белгор. обл.)

тонический устой *f*

б $\text{♩} = 64$

Как на море, на ручью
(Белгор. обл.)

тонический устой *g*^{is}

Употребление каденционных оборотов указанного типа является частным случаем определенной композиционной закономерности, типичной для южнорусской гетерофонии: когда песня звучит в исполнении вокального ансамбля или хора, достаточно характерные интонационные ходы, синхронно образуемые в двух разных голосах, подчас как будто противоречат один другому. Проявляется это в одновременном звучании устойчивых и неустойчивых ступеней лада (см. пример 2 а, б), в одновременном интонировании звуков, находящихся в секундовом соотношении, что создает заметный функциональный конфликт¹. В пределах секунды голоса могут меняться местами. В подобных случаях интонационная противоречивость горизонталей выявляется особенно наглядно (см. пример 2 в, д). Вообще, сочетание в одновременности восходящих интонационных оборотов с нисходящими, ведущее к перекрещиванию горизонталей, является убедительным свидетельством относительной самостоятельности голосов в напевах южнорусских песен гетерофонного склада (см. пример 2 б, е):

2а $\text{♩} = 64$

Соловей мой, соловушка
(Белгор. обл.)

тонический устой *A*

¹ Как частный случай параллелизм секунд возможен при совмещении функционально устойчивых ступеней лада с неустойчивыми (см. пример 2 а, б).

б $\text{♩} = 64$

Как на море
(Белгор. обл.)

тоника-минорное трезвучие *g*^{is}

в $\text{♩} = 128$

Заблудила молодушка
(Белгор. обл.)

г $\text{♩} = 72$



Ой, зоря моя, зорюшка
(Белгор. обл.)

д $\text{♩} = 72$

Ой, зоря моя
(Белгор. обл.)

е $\text{♩} = 64$

Вилась, вилась верба
(Белгор. обл.)
(ох)

Для гетерофонии русского Юга характерен контраст голосов не только в интонационном отношении, но и в ритмическом. Если, например, в одной из вокальных партий после двух шестнадцатых нот следует восьмая (), то в другой на ту же часть такта падает синкопа (). Как известно, ритмическая комплементарность является одним из существенных признаков полифонии. Ритмической индивидуализации горизонталей способствует также сочетание внутрислогового распева в одном голосе с отсутствием распевания слога в другом:

3 $\text{♩} = 64$ **Как на море**
(Белгор. обл.)

чи - ча - ни - ли - ся два
Да ку - па - ли - ся, чи - ча - ни - ли - ся д(ы) - ва бо - б(ы) - ра ды

Достаточно полно эти основные свойства южнорусской гетерофонии проявляются в напеве песни «Ой, да раным-рано по заре», записанной в Беленихинском районе Белгородской области. В нем обе вокальные партии являются вариантами одной и той же мелодии и в то же время обладают заметной самостоятельностью:

4 $\text{♩} = 72$ **Ой, да раным, раным - рано на заре**
(Белгор. обл.)

О - й, да ра - ным, ра - ным - ра - но на за - ре

Э - ох

да н(ы) - ри - ле - та - ли, э - ох, да со - ко - лы.

О - й, ля, ой, лё - ли, о - й, лё - ли,

да п(ы) - ри - ле - та - ли, э - ой, я - с(ы) - на - и.

К сказанному необходимо еще добавить, что хотя чаще всего в южнорусских песнях гетерофонного склада наблюдается расхождение напева на два голоса, в хоровых вариантах изредка встречаются трехголосные (и даже четырехголосные) звукосочетания:

5 $\text{♩} = 76$ **Ой, на дворе дождь**
(Белгор. обл.)

ре ше - том по се - ва я

Относительная самостоятельность горизонталей является существенной особенностью южнорусской гетерофонии. Когда индивидуализация основных голосов приводит к самостоятельности их фактурной функции (один становится верхним, другой — нижним), то возникает уже иная форма многоголосия, более сложная и, видимо, более поздняя по своему происхождению. Речь идет о контрастной полифонии с двухголосной основой, сочетающейся с некоторыми элементами гармонического мышления¹.

Перейдем к рассмотрению южнорусского двухголосия.

Противопоставление верхнего голоса нижнему на небольшом протяжении отчетливо заметно уже в некоторых примерах южнорусской гетерофонии. Нижний голос при этом приобретает качество гармонического «фундамента»:

6 $\text{♩} = 72$ **Ой, во поле дён** (Белгор. обл.)

2. По чисто-му бе - лай, да бе-ла-й, ко-ла-ни - стай.

После короткого двухголосного построения голоса снова возвращаются к унисонному изложению напева, каждый из них, взятый в отдельности, может рассматриваться как вариант одной и той же мелодии. Это еще только проблески контрастно-полифонической² мысли в рамках гетерофонии, близкой к монодии, но

¹ К разряду полифонических автор статьи причисляет такие явления в народном многоголосии, когда во взаимоотношениях между голосами преобладают закономерности линейной, интонационной логики. Основным признаком «полифоничности» того или иного построения служит обособленность, относительная самостоятельность горизонталей.

О народной гармонии в дальнейшем будет идти речь в тех случаях, когда главенствующую роль в многоголосной конструкции приобретает сочетание звуков по вертикали и связанная последовательность созвучий. При этом в расчет принимаются не только «правильные» соединения созвучий и аккордов, звуки которых могут быть расположены по терциям. Любые последовательности любых звукосочетаний, в том числе не поддающиеся объяснению с точки зрения традиционной функциональной теории, мы относим к области гармонии, если они могут быть истолкованы как логичные цепи обособленных созвучий. Под народной гармонией в настоящей работе подразумевается как связанное последование трех-четырехголосных аккордов, так и закономерное соединение двухголосных сочетаний. Отметим также, что привычное понимание гармонии, которое обычно связано с гомофонией, не всегда применимо для характеристики южнорусского народного музыкального стиля, поскольку во многих случаях, как мы видим, в многоголосии русского Юга голоса не подразделяются на ведущий и сопровождающие.

Автор счел необходимым изложить свои основные теоретические позиции, пояснить принятую им терминологию, поскольку в музыковедении и музыкальной фольклористике существует различное понимание отличий гармонической фактуры от полифонической и неодинаковые взгляды на конструктивную роль гармонии и полифонии в русской народной музыке.

² Понятие «контрастная полифония» в данном случае применяется для обозначения немитационных полифонических форм, в которых голоса достаточно обособлены и находятся в контрастном соотношении.

уже «отпочковавшейся» от нее. Собственно о контрастном двухголосии в народной музыке можно говорить тогда, когда один голос фактурно и функционально противопоставляется другому.

По музыкальной стилистике южнорусские песни с двухголосной основой отчетливо подразделяются на две категории. К первой принадлежат образцы традиционного обрядового фольклора и отдельные примеры наиболее старых по происхождению лирических песен, ко второй — большинство произведений поздней лирики (рекрутские, городские, тюремные песни).

В двухголосных напевах традиционных крестьянских песен фактурное расслоение партитуры влечет за собой заметное ограничение интонационной подвижности голосов и сужение их диапазона по сравнению с примерами гетерофонии. Подчас диапазон каждого из них не больше секунды или терции, лишь изредка тот или иной голос «завоевывает» квартный рубеж. Каждый голос использует лишь ограниченную часть звукоряда песни. Такое частичное, неполное использование отдельными голосами звуковой «палитры» существенно отличает южнорусское контрастное двухголосие от гетерофонии. Вместе с тем общий диапазон двухголосных образцов несколько шире, чем в напевах гетерофонного склада. Это, впрочем, естественно ввиду стремления каждого фактурно обособленного голоса расширить свои границы, получить больший интонационный простор. В унисон обе функционально отграниченные горизонтали сливаются лишь изредка, как правило — в окончаниях фраз. Примером двухголосного южнорусского напева может служить вариант свадебной песни «У камня белого», записанный в Липецкой области:

7 $\text{♩} = 68$ У камня белого (Липецкая обл.)

2. У ко - ло - де - зю стю - де - на - я во - да,
а Гришенья на по - ли ко - ня. Ах на, ах, на - на - на, э - ох

Как мы видим, нижний голос в приведенном образце полностью (интонационно и фактурно) противопоставлен верхнему.

В строении двухголосных напевов частично проявляются те же закономерности, что и в образцах южнорусской гетерофонии. Полифоническая природа данного типа многоголосия проявляется в относительной интонационной самостоятельности голосов, в различной степени их подвижности:

Вот, да чтой-то во садике зашумело
(Белгор. обл.)

8a $\text{♩} = 68$

За - шу - ме - ло

Там татаре шли (Белгор. обл.)

6 $\text{♩} = 80$

по по - жа - ри - шу

Как у наших у ворот
(Белгор. обл.)

в $\text{♩} = 120$

...ли, лё - ли,

Текут речушки
(Воронеж. обл.)

г $\text{♩} = 60$

... аль - юш - ка

Если в напевах гетерофонного склада подобный контраст не приводит к противопоставлению одного голоса другому, то в образцах южнорусского полифонического двухголосия наблюдается расслоение музыкальной ткани на две самостоятельные полифонические линии — нижнюю и верхнюю.

В результате гетерофонного разветвления (divisi) одной или обеих хоровых партий в партитурах песен с двухголосной основой образуются трех-четыреголосные созвучия. При этом по горизонтали сохраняются два контрастных фактурно обособленных полифонических пласта. Внутри каждого из них отдельные мелодические линии проявляют индивидуальные свойства. Интонационный и ритмический контраст отдельных голосов, принадлежащих к одному полифоническому пласту, осуществляется по правилам южнорусской гетерофонии. Таким образом, в контрастном двухголосии анализируемого стиля композиционные закономерности гетерофонии отдельных хоровых партий сочетаются с закономерностями контрастной полифонии в хоровой партитуре в целом:

9а Как у наших у балках
(Белгор. обл.)

♩ = 60

...ы

б Ой, что ж это за ходатаи, за сваты (Белгор. обл.)

♩ = 64

Ой, что ж э - то за хо - ро - ша - и

в Ой, да князи, да бояре (Харьковская обл.)

♩ = 52

да ю - да - ри - м(ы) мы ча - ло - м(ы)

г Затрубили в трубушку (Белгор. обл.)

♩ = 80

ра - но по за - ре

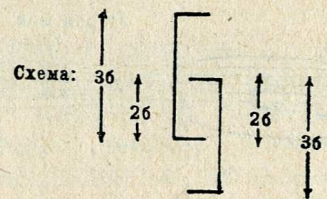
Особую разновидность двухголосного полифонического распева представляют собой песенные образцы, в которых каждый из двух голосов движется в пределах большой терции, причем обе терции «сдвинуты» по отношению одна к другой на интервал большой секунды. В целом диапазон напева достигает пределов увеличенной кварты. Особенно характерен данный принцип полифонического развития для обрядовых песен Харьковской области:

Наш коровай
Харьковская обл.

10 ♩ = 100

На-ш(и) ко - ро - вай по зас - то - ль - ю по - ше - лы),

на-ш(и) я - ро - вой са - бе ме - с(ы) - то на - шел.



Как уже отмечалось, наряду с полифоническими приемами в южнорусском двухголосии имеет место и гармоническое изложение. Гармонические закономерности обнаруживаются в двухголосных напевах традиционных крестьянских песен при согласованном движении голосов параллельными терциями (см. примеры 11 а, б, в) и в моменты разрешения неустойчивых созвучий в устойчивые (см. примеры 11 г, д, е, ж, з, и). Конечно, при параллелизме терций фактура в значительной степени сохраняет черты полифонии. Тем не менее гармоническая сторона данного явления проявляется во взаимоподдержке голосов, в достаточной функциональной определенности вертикали:

11а Текут речушки (Воронежская обл.)

♩ = 60

да тя - куть нь у - ко - лы - [хнутся]

6 Кукушка-рябушка
(Воронежская обл.)

лѐ - ли,

в Во поле черемушка-кусток (Липецкая обл.)

лѐ - ли, лѐ - ли,

г Березничек листоватый
(Белгор. обл.)

хо - лост хо - дя, лѐй - лѐй,

д Веряя моя, вереюшка
(Липецкая обл.)

х(ы), ля

е Среди двора Манина
(Харьковская обл.)

пи - ли, е - ли,

ж Ой, да вы, луги
(Харьковская обл.)

на - (о) - и.

з Ой, да князи, да бояре
(Харьковская обл.)

по - д(ы) - но - си - ли.

к У нас ныне вечерок (Белгор. обл.)

Э - ой, ля - ли, ой ля - ли, ой ля - ли, ля - ли, ой, ля - ли.

Гармоническое начало с наибольшей определенностью обычно выступает в кадансах. Перед заключительным унисоном в песнях с двухголосной полифонической основой появляются трех-, а иногда и четырехголосные созвучия. Функционально они неустойчивы и переходят в устой:

12 Ой, печка клякоча (Харьковская обл.)

Ой, печ - ка к(а) - ля - ко - ча, ко - ро - ва - ю хо - [ча]

Гармоническое чувство народных певцов Южной России неотделимо от полифонического. Оба принципа музыкальной логики проявляются в южнорусском пении совместно, в комплексе. В каденциях, являющихся обычно кульминациями всей формы, подчеркнута самостоятельные в интонационном и ритмическом отношениях голоса komponуются по вертикали в напряженные, предельно неустойчивые, с точки зрения народного музыкального мышления, созвучия. Последние закономерно и естественно разрешаются в заключительный унисон:

13а Повили голубушку (Белгор. обл.)

по го - луб - (ы) - ню, о - й по го - луб - (ы) - ню
по го - луб - ню ой,

Схема:

6 $\text{♩} = 60$ Я летела перепелкою (Харьковская обл.)

то - ль - ки ши - на - ш(и) ла

Схема:

В виде исключения среди песен Южной России встречаются двухголосные примеры, в которых нижний голос звучит как басовая педаль. Все же басовый бурдон в большинстве случаев не выдерживается от начала до конца (как это бывает в песнях западнорусских, например брянских), но время от времени он смещается на соседние ступени звукоряда.

Таковы особенности многоголосия южнорусских песен традиционного пласта, напевы которых имеют двухголосную основу.

Несколько иные черты многоголосной фактуры присущи лирическим песням более позднего происхождения (рекрутским, тюремным, городским романсам), распеваемым южнорусскими певцами на два голоса. В них обе мелодические линии значительно строже и последовательнее согласуются по вертикали, образуя цепь фиксированных созвучий, повторяющихся в аналогичных местах строфы. Для этой формы многоголосия характерна взаимная поддержка голосов в процессе развития музыкальной мысли. Напевы подобного типа по диапазону шире крестьянских традиционных, большая современность их интонационного строя проявляется в использовании энергичных, решительных, местами угловатых интонаций. В обоих голосах применяются смелые квартные скачки.

В напевах песен нового стиля можно чаще обнаружить признаки традиционной функциональной гармонии. Органично для них движение голосов параллельными терциями. Нередко можно фиксировать такие чисто гармонические приемы, как задержание в ходе от сексты к квинте, плавное соединение терции с квинтой и наоборот, квинты с терцией, разрешение секунды в терцию (см. примеры 14 а, б).

Соединения созвучий приобретают подчас характер развернутой гармонической последовательности, в которой отчетливо про-

ступают автентические связи (см. в примере 14в разрешение доминанты):

14а $\text{♩} = 44$ Неспokoйный комарек (Белгор. обл.)

Ох, да мне спо - ко - ю ко - ма.р(ы) не да - ет

6 $\text{♩} = 48$ Чтой-то тяжко (Белгор. обл.)

Я ши, да люб - лю

в $\text{♩} = 48$ Чтой-то тяжко (Белгор. обл.)

ве - (е) - р(ы) - но

Схема:

По сравнению с партитурами традиционных крестьянских песен, фактура произведений поздней лирики облегчается, просветляется. Увеличивается расстояние между голосами. Унисонные построения встречаются редко, зато обычным становится движение голосов в октаву.

Напев приобретает большую мелодическую закругленность. В то же время интонационно-ритмическая подвижность голосов несколько уменьшается в результате многократного повторения, фиксации одного созвучия или разложенного аккорда. Это придает песне характер неторопливого обдуманного высказывания (см. примеры 14 а, б).

Примером многоголосного распева поздней лирической песни может служить следующий образец, записанный в Белгородской области:

15 $\text{♩} = 48$ Одна Чтой-то тяжко (Белгор. обл.)

1. Чтой - то тяж - ко, ой, да чтой-то важ - ко жить без ми - ло - го друж - ка. А о - й,

Две
 вы пой-ди-тя, при-ве-ди-тя, о-х(и), кс-го
 ве-(е)-р(ы)-но я ши-да, люб-лю

Одна
 2. Вы пой-ди-тя, ой, да при-ве-ди-ти да ко-го
 вер-но я люб-лю. А о-й,

Две
 по-лю-би-ла я Ва-ню-шу о-х(ы), с рас-ку-д(ы).
 го-ло-вой.
 -ря (а)-вой го-ло-вой.

Как говорилось, в напевах с двухголосной полифонической основой можно наблюдать трех-четыrehолосное расслоение хоровой партитуры. Иногда интонационное ответвление от одной из партий приобретает в таких случаях настолько индивидуализированный характер, что воспринимается как самостоятельный голос:

16 *a* *a* *a* Как у наших, у балках (Белгор. обл.)
 бы...
 бы... (а)

6 *b* *b* Да красота моя (Харьковская обл.)
 да к(ы)-ра-со-та же ты мо-я.

Весьма типична для народного пения Южной России следующая форма многоголосного распева: средний голос, отталкиваясь от нижнего и временами присоединяясь к верхнему, становится вполне самостоятельным интонационно, хотя по вертикали он сравнительно редко участвует в образовании трехголосия:

17 *b* *b* Хорошо у нас было, братцы-ребята (Белгор. обл.)
 о, о, о, о, о, э, э,
 ох, да ох, у нас бы-ло, э,

ю, а, о, а, о, о, о,
 во-е-вать, о, при.
 ю нас было во-е-ва-ть, ох, да эх, да ох, на при.

о, э, о, о,
 -сту-пя, а,
 -сту-(у)-пя, а, ох, было, ох, на стя-пи.

В примерах подобного типа средний голос наиболее интонационно развит и выразителен по сравнению с остальными. Без его участия напев много проигрывал бы в художественном отношении.

19 У нас по Дону, по Дочку (Белгор. обл.) Эх, кому волюшка (Белгор. обл.) Девка по саду ходила (Белгор. обл.)

Ой, ле на (о), да ой

Где ж ты был, шельма (Белгор. обл.) Девка по саду (Белгор. обл.)

(а), ой ля ла а, ой а, ой

Не было ветру (Белгор. обл.)

по ма ра ли.

Полифоничность музыкального мышления южнорусских певцов проявляется также в перекрещивании голосов в трехголосных песенных партитурах:

20 Во горнице, во светлице (Белгор. обл.)

си - де - л(ы) Ва - нь - кя бе - л(ы) ку - д(ы) - ря - вай,

си - де - л(ы) Ва - нь - кя бе - л(ы) ку - д(ы) - ря - вай

Итак, южнорусский народный музыкальный стиль, как о том свидетельствуют многочисленные факты, — стиль в известной мере полифонический, но в развитом многоголосии русского Юга заметно выступают и гармонические закономерности.

В песнях Южной России полифонические и гармонические композиционные принципы находятся в тесной взаимосвязи. В одном и том же музыкальном построении можно наблюдать свободное движение голосов по горизонтали и их участие в образовании созвучий, соединяющихся по законам гармонической логики. В одних случаях более действенным оказывается полифоническое начало, в других — гармоническое.

Закономерности народной гармонии выявляются наиболее четко в песнях с трехголосной основой. В ряде случаев мы имеем дело с логикой соединения «правильных» трехголосных аккордов, а иногда при разветвлении основных голосов в гармонические последовательности включаются четырех-пятизвучия. При анализе одноголосного и двухголосного напева оценка функциональной роли определенного мелодического оборота или созвучия может быть ошибочной: исследователю приходится «домысливать» недостающие голоса или располагать по вертикали следующие друг за другом звуки или двузвучия, что неизбежно вносит в аналитический метод элементы субъективизма. В трехголосных песенных партитурах русская гармония проявляется так, как ее понимают сами народные певцы, благодаря чему в распоряжении исследователя оказывается вполне достоверный материал.

При всем своеобразии аккордики и необычности голосоведения, в песнях Южной России довольно часто можно встретить соединения созвучий, вполне объяснимые с точки зрения «школьной» функциональной теории. Вот примеры нескольких гармонических последовательностей, взятых из южнорусских песен:

21 а У нас по Дону, по Дочку (Белгор. обл.) б У нас вы лугу (Белгор. обл.)

ды ой, ле ла тра

$D_{5_6}(b_3)$ $III_{4_6}(b_5)-D_{6}(b_3)-T_{3_5}$ $D_{5_6}(b_3)$ $VII_{7(b_1)} - T_{3_5}$

Под горю, под крутою (Белгор. обл.)

ду ша ль ма ё

D - TS VI - III₆ - D₆ S₇ T

Летел орел (Белгор. обл.) Соловей с кукушкой уговаривался (Белгор. обл.)

зе лё (ё) най да гу лял

T_{3₅} - VII_{3₅} VI - S₆ - VII (нат.) III_{4₆} T (с задержанием в примае)

Мне не спится (Белгор. обл.)

по че му (зна ю), ма ль чик ой, да по че му

VI_{4₆} T₆ II VI_{6₆} VII (b₁) T T_{3₅} VII_{b₁} T

О заметной роли гармонии в южнорусском музыкальном фольклоре свидетельствует, между прочим, и следующий характерный композиционный прием: в ряде песен, записанных в селах степной полосы европейской территории России, нижний голос интонационно слабо развит, он носит характер выдержанного гармонического баса. На басовом органном пункте образуется цепь созвучий, состоящая из функционально определенных аккордов одной функции (со вспомогательными сочетаниями). При смене баса возникает новая функция. Последования созвучий, образующиеся на двух различных басовых педалях, относятся одно к другому, как устой к неустою. После ухода в сферу неустойчивости гармоническое развитие напева снова возвращается к тонике¹:

¹ Созвучия, отмеченные звездочкой (*), имеют бифункциональную природу. Знаками ◆ указываются особые призвуки в головном регистре.

22 Ох, да ты, да долина (Белгор. обл.)

до - ли - (о - и) - на

э - (е) - ей, да тыши, да до - ли на, да, да

T_{3₅} - S_{4₆} - T_{3₅} - S_{4₆} - T - VII_{7(b₁)} - T

Уж ты Поружка Параня (Белгор. обл.)

3. Что го до вуш - ка ку д(ы) ря ва,

T_{3₅} - S_{4₆} - T_{3₅} - VI₆ - T_{3₅} - D₆(нат.) - VII_{3₅}(нат.) T_{3₅}

а бо ро душ - ка ку че - ря ва,

T_{3₅} - SII₂(неполн.) T_{3₅} с задерж. в квинте T_{3₅} VII₇(нат.) T_{3₅}

ку - д(ы) - ри вь - ют ся до ли ца

VII (нат.) T

лю - б(ы) - лю Ва - ню д' мо лод ца

VII (нат.) III_{4₆} - VII (нат.) - Ва - ню мо лод ца T_{3₅}

В некоторых случаях функциональная определенность гармонической логики приближается к тонико-доминантовым отношениям:

23 *a* $\text{♩} = 100$ У нас во лугу (Белгор. обл.)

Схема:

ко ва ко ва

$D_7(F_2)$ - T_3

6 $\text{♩} = 100$ Полно солнышку ходить (Белгор. обл.)

су шить, да су шить,

T VI_{25} K_{46} D_7 T

b $\text{♩} = 80$ Ой вы, комарики (Белгор. обл.)

ко ма ри ки, муш ки ма лень [кие]

T VI_{35} $VII_{2(F_2)} - VI_{35}$ D_{25} - K_{46} D_{3b} T

Для выяснения особенностей фактуры произведений народной музыки Южной России важно определить «удельный вес» гармонии в многоголосии данного стиля. Многочисленные примеры убеждают в том, что при большой интонационной самостоятельности каждого отдельного голоса в песенной партитуре все они с достаточной определенностью согласуются по вертикали.

Таким образом, при изучении композиционных особенностей южнорусского музыкального фольклора необходимо уделить достаточно внимания анализу народной гармонии, являющейся в данном случае одним из важных средств художественной выразительности.

Говоря об особенностях южнорусского народного многоголосия, нельзя не остановиться на оценке функции каждого отдель-

ного голоса или фактурно обособленного полифонического пласта в хоровой партитуре.

В многоголосных образцах песен Южной России нижняя, верхняя и средняя (в трехголосии) хоровые партии, как правило, играют неодинаковую роль в развитии напева. Привычное ухо музыканта, воспитанного на примерах общеевропейской гомофонной музыки, ищет основную мелодию в верхнем голосе. Оставим пока в стороне вопрос о местонахождении основной мелодии в южнорусских песнях и попытаемся выяснить, какой голос в многоголосном распеве выполняет главную функцию, а какой (или какие) — вспомогательную.

По отношению к напевам гетерофонного склада такой вопрос не возникает, поскольку все горизонтали являются вариантами одной мелодии.

Как же соотносятся обе фактурно обособленные хоровые партии в южнорусских напевах с двухголосной полифонической основой? «Подсказка», помогающая разрешить этот существенный вопрос, заключена в народной терминалогии. В селах Подсереднее и Мало-Быково Красногвардейского района Белгородской области местные мастера народного исполнительства специально договариваются перед началом пения: «Ты будешь рассказывать, а я — тянуть». Во время исполнения песни выясняется, что певец, которому было поручено «рассказывать», ведет нижний голос. Он активно выговаривает все слова текста. Его партия достаточно интонационно развита. А исполнитель верхнего подголоска, который вызывался «тянуть», вокализует на гласных *a*, *o*, *э*, опевая отдельные опорные тоны или длительно выдерживая один звук. Очевидно, в такой интерпретации верхний голос приобретает значение вспомогательного подголоска:

24 $\text{♩} = 68$ Эх, да у нас да во лузях (Белгор. обл.)

1. Эх, да в нас да во лу... (а) во... эй, а, во...

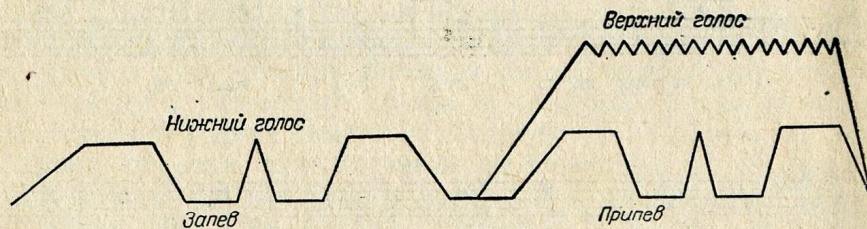
эй, ай, на, ох, у нас да лу зях э, -

э, да а,
ах, да, ах, да та.м(а) вы.рас та (и)

э - о, ...ла, э, о, э, о, э,
э - а, ла, ай, на, да, о - а, э, а, эй, а, у,

рас ша.л(ы).ко... шал. ко ва - я тра - ва.
рас ша.л(ы).ко.. (о) ва я тра ва.

Есть и другие подтверждения данной закономерности. В одной из типичных форм музыкально-поэтической строфы, характерной для лирики среднего и позднего исторических пластов, тематический материал сольного запева используется в начале второй, хоровой, половины песни; запев в подобных случаях поручается всегда нижнему голосу. В хоровой части песни интонационный контур запева повторяется в басовой партии, а верхний голос поддерживает основную мелодию, проходящую у запевалы и присоединившихся к нему певцов. Схематически это можно изобразить так:



Подобные примеры являются еще одним подтверждением ведущей роли нижнего голоса в двухголосных образцах народных песен.

Именно о таком разделении функций голосов в образцах южнорусского двухголосия свидетельствует также практика инструменталистов из сел Центральной черноземной полосы. При исполнении плясовых наигрышей, которым обычно сопутствуют короткие шуточные мужские припевки, двое дударей из Ракитянского района Белгородской области распределяют между собой «обязанности» следующим образом:

25 . Белгор обл.)

Наигрыши
на двух
дудках

$\text{♩} = 140$

Мужской
голос

$\text{♩} = 140$

Жу ра . вель же ре бен ка ро

- дил, у - весь день за по пом про хо дил

Если к инструментальному ансамблю присоединится мужской голос, он будет в основном дублировать партию более низкого из двух инструментов. Последнего замечания можно было бы не делать: даже при поверхностном ознакомлении с партитурой наигрыша видно, что основная мелодическая линия проходит внизу, верхний же голос «подголашивает», выполняет вспомогательную функцию. Это еще раз подтверждает предположение, что в двухголосных песнях и инструментальных наигрышах Южной России главным голосом является нижний, а дополнительным, поддерживающим — верхний.

Несколько иное соотношение полифонических горизонталей наблюдается в развитом трехголосии. Крайние голоса в трехголосных напевах южнорусских песен значительно менее развиты интонационно по сравнению со средним. Они образуют квинтовый «каркас», в рамках которого промежуточный голос «вычерчивает» прихотливый ажурный рисунок. В подобных случаях запева, как правило, исполнитель средней партии — наиболее

самостоятельной, наиболее подвижной интонационно и ритмически:

26 У нас по Дону, по Довочку (Белгор. обл.)

1 В нас по До-ну, по До-ноч-ку, да по ка-ли-но-вы-м(ы) мо-сточ-ку,
ле-ли, ле-о-ли, ой-ле-ля-ды-ой-ле-о-ли.

Очевидно, в данном случае средний голос является основным, ведущим. Мысль о доминирующей роли промежуточной полифонической горизонтали в южнорусских песенных партитурах с трехголосной основой подтверждается следующим примером из исполнительской практики сельских мастеров пения: обладательница высокого голоса Анна Веникова¹ в тех случаях, когда ей предлагается роль запевалы, не исполняет верхний подголосок, как обычно, а ведет среднюю вокальную партию. В представлении народных певцов запевала возглавляет хор, руководит исполнением песни. Ему отводится ведущая роль в ансамбле. Следовательно, центральное положение партии запевалы в хоровой трехголосной партитуре также говорит о том, что интонационный «стержень» большинства трехголосных южнорусских песен находится в середине напева.

Характеризуя особенности развитого многоголосного распева южнорусских песен, важно отметить, что при хоровом исполнении, кроме трех основных голосов, большую роль в развитии напева играют голоса промежуточные. Вот каким образом распределены функции шести поющих одновременно народных

¹ Участница одного из лучших народных ансамблей Южной России — хора из села Афанасьевка Алексеевского района Белгородской области. (См.: В. Щуров, Ефим Сапелкин и его ансамбль. М., 1969).

певцов из села Афанасьевка Белгородской области во время исполнения песни «Мне не спится ноченькой»¹:

79 Да мне не спится ноченькой (Белгор. обл.)

27 $\text{♩} = 60$

Женские голоса: А, Б, В, Г
Мужские голоса: Д, Е (в реальном звучании)

1. Дамне ня спит - ся то-ль-ка дыно-че-ны

ой,
ох,
э-
ка, да ой о э а-
да са-ма я не зна-я э а ю
да са-ма не зна- (е) ю,
о-й, да са-ма не зна- (э э а) ю
ой да са-ма не зна- (а э а о) ю.
ох, да зна- (э а) ю
ой, да са-ма я не зна ю,

¹ Песня записана от шести народных певцов с помощью особой методики: во время совместного пения каждый из исполнителей направлял свой голос в отдельный микрофон, присоединенный к одному из шести одновременно включенных магнитофонов. Такой способ записи позволил точно зафиксировать линию каждого голоса в народной хоровой партитуре.

А
В
Г
Д

о х,
де-в(ы)-ка, де-в(ы)-ка, о-х(ы), по-ча-му, да
де-в(ы)-ка, де-в(ы)-ка
де-в(ы)-ка да де-в(ы)-ка, ох, по-ча-му, да

А
В
Г
Д

о-й, ой-я, да ой, о-й,
ой, о-хо-хо,
о-й, ой-я, да, э,-
эх, я я

А
В
Г
Д

о-й, да я не-зна- (я-я-я о-о-ю)
о-й, са-ма не-зна- о-о-ю
о-й, да са-ма не-зна- (я-я о-о-ю)
не-зна-ю,

А
В
Г
Д

о х,
де-в(ы)-ка, де-в(ы)-ка, о-х(ы), по-ча-му
по-ча-му
о х, по-ча-му
о х,
о х,

Основное интонационное «зерно» песни содержится в средней вокальной партии. Ее ведут, «соревнуясь» по правилам южнорусской гетерофонии, голоса Г (запевала) и В. Крайние голоса (А и Е) вместе с двумя средними образуют «остов» напева. В них сконцентрирован основной звуковой материал музыкальной строфы. Нетрудно убедиться в том, что певец Б отчасти поддерживает верхний подголосок, частично помогает партии средних голосов. Интонационная линия Д в основном сливается с басом, однако в ряде случаев она также устремляется вслед за средними голосами. В других шестиголосных записях зафиксировано несколько иное соотношение голосов. Случается, что сразу три певца «подголашивают» наверху. Исполнители трех главных полифонических партий (тех, что образуют «остов» напева) нередко отказываются на время от избранной роли «ревнителей порядка» и дают волю художественной фантазии, переключаясь в сферу интонирования одного из соседей. Плавные переходы между голосами, свободные перемещения горизонталей рождают эффект непринужденных интонационных «переливов», создают впечатление прихотливой игры радужных, чистых красок. Только в исполнении опытного и хорошо слаженного бытового ансамбля народная песня достигает совершенства, полной художественной законченности.

Особый случай распределения функций голосов в процессе пения представляет такая разновидность южнорусского многоголосия: средний голос достаточно интонационно развит, но еще не является вполне самостоятельным в песенной партитуре.

В селах Красногвардейского района Белгородской области из двух участников пения один «рассказывает», другой «тянет». Если в этих местах песню неполной трехголосной структуры будет исполнять трио или хор, то «рассказывать» будут участники двух нижних хоровых партий, а «тянуть» — один певец (верхний подголосок), иногда два-три высоких голоса (см. пример 17).

Для того чтобы выяснить, где сосредоточена главная музы-

кальная мысль в напевах подобного рода, небезынтересно сравнить одну и ту же песню в коллективном и сольном исполнении.

Сравним многоголосный и сольный варианты песни «По лугам девка гуляла»¹:

28^a „По лугам девка гуляла“
(Харьк. обл.)



Очевидно, сольный вариант в приведенном примере является собирательным, обобщающим, в нем сконцентрированы самые существенные (с точки зрения народного исполнителя) моменты структуры.

Если совместить одноголосный образец с многоголосным, выясняется, что начиная с такта 4 хорового варианта, когда после запева голоса окончательно находят свои места, основная мелодическая линия напева распределяется между средним и нижним голосами. Верхняя партия многоголосной партитуры вовсе не находит отражения в сольном варианте песни. Следовательно, народные певцы считают верхний подголосок вспомогательным голосом, не относят его к основе напева.

Итак, в основе песен, имеющих переходную структуру от двухголосия к трехголосию, лежит некая полифоническая линия обобщающего характера, вбирающая в себя наиболее существенные интонации нижнего и среднего голоса.

Подводя итоги анализа многоголосной структуры южнорусских песен, важно выделить следующие основные моменты, наиболее рельефно отражающие индивидуальные особенности данного народного музыкального стиля:

Для всех форм южнорусского многоголосия — гетерофонии, контрастной полифонии с двухголосной основой и полифонического трехголосия — характерна большая свобода, самостоятельность каждого голоса в развитии напева. Народные певцы не боятся резких диссонансирующих сочетаний и жестких функционально противоречивых последовательностей созвучий. Такие явления, как параллелизм секунд, противоположное движение голосов в диапазоне секунд, разрешение секунды в унисон, не являются случайностью, «погрешностью» голосоведения. Они художественно целесообразны и нисколько не противоречат эмоциональному складу экспрессивных, броских, внешне эффектных южнорусских песен.

При большой самостоятельности обособленных полифонических пластов в двухголосии и трехголосии все голоса достаточно строго и логично согласуются по вертикали, формируя своеобразную красочную южнорусскую гармонию. Органичное сочетание

¹ Оба варианта записаны экспедицией МГК 1965 года в русском селе Староверовка Харьковской области. Сольный вариант для удобства сравнения транспонирован на полтона выше звучания оригинала.

полифонического начала с гармоническим составляет одну из важнейших особенностей южнорусского многоголосия.

Повсеместно распространенные в России формы народного многоголосия — гетерофония и двухголосие — представлены на русском Юге в особой, оригинальной разновидности; среди южнорусских песен не являются редкостью примеры контрастной полифонии с трехголосной основой. Трехголосие выдерживается в южнорусских песнях не всегда от начала до конца. Нередко в одном напеве чередуются приемы гетерофонии, контрастного двух- и трехголосия. Трехголосное изложение напева наиболее последовательно соблюдается в песнях восточных районов Белгородской области (левобережье Оскола). Трехголосный полифонический распев — одно из самых значительных художественных достижений народного музыкального творчества Южной России.

В контрастной полифонии русского Юга фактурно отграниченные голоса выполняют неодинаковые функции. Главенствующую роль в двухголосном распеве играет нижний голос, в трехголосном — как правило, средний. В напевах, имеющих переходную структуру от двухголосия к трехголосию, основная мелодическая линия распределяется между нижним и средним голосом. Верхний подголосок во всех случаях имеет вспомогательное значение, он «расцвечивает» напев, дополняет и обогащает его, расширяет его интонационно-ладовую сферу.

Тип многоголосного склада в южнорусских песнях зависит как от их жанровой принадлежности (что, очевидно, тесно связано со временем происхождения той или иной песни), так и от особенностей определенной узко локальной традиции в народном пении. Один и тот же коллектив может исполнить свадебную песню, используя возможности двухголосия, и хороводную или протяжную — в богатом трехголосном распеве (ср. примеры 9 г, 22 б, 27). В то же время характер многоголосного распева песен, принадлежащих к одному жанру, в разных местностях бывает неодинаков: например, в северо-западных районах Белгородской области в хоровом изложении хороводных песен преобладает гетерофонный склад (см. примеры 1 а, 2 а, в, г, д, е, 4), а для песен названного жанра, записанных на северо-востоке той же области (в Алексеевском, Красногвардейском районах) характерна развитая многоголосная (чаще трехголосная) хоровая фактура (см. примеры 20, 22 б, 23 в, 26).

Закономерности южнорусского многоголосного распева оказываются в диалектической взаимосвязи с основными музыкальными средствами: ладовыми особенностями, мелодикой, гармонией, ритмикой, испытывая, само собой разумеется, обратное воздействие со стороны названных элементов музыкального языка.