

Выходные данные статьи: Щуров В.М. Сравнительный анализ четырех протяжных песен Белгородской области // Музыкальная фольклористика. Вып 2 / Ред.-сост. А.А. Банин. М.: Советский композитор, 1978. - С. 236-265.

В. М. Щуров

### СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЧЕТЫРЕХ ПРОТЯЖНЫХ ПЕСЕН БЕЛГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ

Довольно часто случается, что слушателям (в том числе и музыкантам-профессионалам), не знакомым с особенностями народного пения, при первом знакомстве с тем или иным народным певцом либо сельским вокальным коллективом представляется, будто песни в их исполнении почти не отличаются друг от друга.

Мне вспоминаются в этой связи собственные впечатления во время первой экспедиции, в которой мне пришлось участвовать. Это было зимой 1958 года. Помнится, мы вместе с двумя моими коллегами по экспедиции, студентками филологического факультета МГУ, обосновались в одном из сел Воронежской области. В первый вечер в небольшой тесной горнице южнорусской беленой хаты-пятистенки собралась группа местных мастериц пения. Когда они запели, мне первым делом захотелось выбежать в сени: мощный резкий звук, отталкиваясь от стен и низкого потолка, обрушивался на нас, пугая своей безудержной силой и жесткостью тембра. Потребовалось время, чтобы привыкнуть к новому необычному ощущению.

Песни сменяли одна другую, но что-то в них было настолько общее, что они казались одинаковыми. Позже я понял: главное, что сближало эти песни друг с другом, — это исполнение в одной и той же звучной открытой манере, воспринимавшейся как нечто наиболее существенное в комплексе средств художественной выразительности. Психологически, очевидно, в данном случае произошло что-то сходное с тем, что происходит с человеком, вышедшим из тускло освещенного помещения на улицу, залитую ярким солнцем: его ошеломляет по-

ток света, и очертания окружающих предметов первое время не воспринимаются.

Однако не только манера исполнения делает песни, звучащие в одной местности, похожими одна на другую. Каждый сельский певческий коллектив или отдельный певец из народа осуществляет строгий отбор музыкальных средств, используя в процессе пения ряд любимых композиционных приемов, чем обуславливается стилистическое единообразие (а вместе с тем и своеобразие) той или иной песенной традиции, того или иного местного исполнительского стиля.

В то же время трудно найти песню, которая в точности походила бы на какую-либо другую, если не считать тех случаев, когда целая группа обрядовых песен исполняется на один типовой напев.

В данной работе на примере четырех южнорусских<sup>1</sup> протяжных песен, записанных от одних и тех же исполнителей в один и тот же день, делается попытка выяснить, в чем заключается своеобразие каждого отдельного произведения народного творчества в рамках единой песенной традиции.

Для анализа взяты песни «Ох, как во славном городе» (баллада)<sup>2</sup>, «Где ж ты был, шельма, пробывал», «Да мне не спится ноченькой» (лирические), «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель» (покосная). Все названные примеры записаны от народного секстета из села Афанасьевка Алексеевского района зимой 1967 года в Кабинете народной музыки Московской консерватории. Каждый из исполнителей пел перед отдельным микрофоном, в результате чего удалось выписать по отдельности вокальные партии всех шести народных певцов, принимавших участие в записи и певших одновременно.

Прежде чем перейти к анализу интересующих нас примеров, необходимо вкратце остановиться на тех исторических причинах, которыми в известной мере обусловлено своеобразие местной песенной традиции. Кроме того, важно познакомиться с жизненным укладом жителей большого белгородского села, а также с природны-

<sup>1</sup> Об особенностях южнорусской песенной традиции см. в моей статье «Песни южной России». «Сов. музыка», 1967, № 3.

<sup>2</sup> Жанровую характеристику песен, взятых для анализа, см. на с. 253—257 настоящей статьи.

ми условиями, в которых они живут, поскольку эти важные факторы неизбежно оказывали и продолжают оказывать заметное влияние на развитие местной культуры.

Село Афанасьевка находится на юге России, в восточной части Белгородской области, на левом берегу Оскола, неподалеку от реки Тихая Сосна (приток Дона). С XV по XVII век в этих местах была безлюдная степь, «дикое поле». Татарские завоеватели, ведя кочевой образ жизни, чувствовали себя полными хозяевами обширных степных пространств по среднему течению Дона. Даже спустя много времени после того, как Русь освободилась от татарского ига, вплоть до середины XVII столетия, ногайские и крымские татары продолжали тревожить Москву грозными набегами с юга. Непрерывная опасность вражеского нападения мешала спокойному развитию молодого, еще не окрепшего государства.

Плодородные придонские степи, покинутые русскими людьми после вторжения татар, продолжали пустовать: земледельцы опасались селиться на открытых незащищенных землях в непосредственной близости от татарских военных дорог.

В первой половине XVII столетия по велению царя Михаила Федоровича в южнорусской степи была воздвигнута система оборонительных сооружений, получившая название Белгородской засечной черты. Вдоль линии укреплений были восстановлены или вновь построены военные города. Их строителями и первыми жителями были так называемые «ратные люди», которые были обязаны возводить оборонительные сооружения, отражать нападение татар и вместе с тем вести собственное хозяйство, обрабатывать данный им в собственность земельный надел.

Так образовалось на юге России особое сословие полувоинов-полуземлепашцев, в среде которого скрыты корни южнорусской народной культуры.

Село Афанасьевка расположено неподалеку от бывшего сторожевого города Усёрд. Ныне в том месте, где стоял этот старый русский город, при впадении речки Усёрдец в Тихую Сосну, расположены два больших села: Казацкое и Солдатское. Есть все основания предполагать, что жители Афанасьевки в своем искусстве продолжают культурные традиции мужественных защит-

ников земли Московской — ратных людей южнорусского пограничья. В этом, очевидно, коренится одна из главных причин, почему песни афанасьевцев полны свежей силы, энергии, устремленности, почему в них ощущается неудержимый эмоциональный напор и волевой накал.

Народные певцы из Афанасьевки поют звонко, открыто. Во время исполнения песни их губы находятся в положении полуулыбки, звук посылается сквозь неширокую щель между зубами резко, прямо. Такая особенность местной народной вокализации может быть объяснена тем, что жители южнорусских сел, к которым принадлежит и Афанасьевка, поют, как правило, на вольном воздухе — в широкой степи, на просторной сельской улице. Открытая манера пения помогает им направить певческий звук вдаль, благодаря чему он бывает слышен на большом расстоянии.

Тем же можно объяснить преобладание в афанасьевских песнях плотной фактуры. В тесном расположении звуки сливаются в единый направленный поток, далеко разносясь по окрестностям.

Афанасьевцы, как и другие южнорусские крестьяне, поют с большой экспрессией. Их яркий темперамент впоен жарким южным солнцем. Обильные урожаи на тучных черноземных землях, сравнительная хозяйственная самостоятельность (многие южнорусские крестьяне и однодворцы были свободны от крепостной зависимости) — все это помогло принять местной песенной культуре подчеркнуто праздничный характер.

По описаниям очевидцев, богатые ярмарки в городах и селах на юге России славились многолюдными хороводами («карогодами»), плясками, песнями. Одна из крупнейших традиционных ярмарок XVIII века устраивалась в городе Бирюч (ныне Красногвардейск), расположенном в тридцати километрах от Афанасьевки.

Местная традиция оказалась столь сильна, что в Афанасьевке и в соседних с ней селах (например, в селе Иловка) до наших дней жив обычай устраивать большие гулянья по праздникам, когда на центральную площадь перед административными зданиями собираются в национальных костюмах жители села. стар и млад, и устраивают хороводы, поют песни.

Говоря об исторических, природно-акустических и хозяйственных предпосылках, способствовавших в про-

шлом развитию южнорусского народного искусства и направлявших это развитие по определенному руслу, мы уже коснулись важной особенности местного народного пения, придающей большинству песен известное единообразие: по своему характеру произведения южнорусского музыкального фольклора подчеркнута экспрессивны; они звучат звонко, резко; настроение исполнителей, как правило, приподнятое. В частности, то же самое можно сказать и о всех четырех песнях, выбранных для анализа: несмотря на сугубо лирическое содержание, все они были исполнены темпераментно, с большим подъемом.

Единство исполнительской трактовки уже сообщает всем интересующим нас произведениям известное сходство.

Посмотрим, какие особенности строения можно считать общими для всех четырех песен и в чем черты отличия каждой из них<sup>1</sup>.

Достаточно ощутимые признаки сходства проступают уже в запевах всех четырех песен. В каждом из них мы обнаруживаем нисходящие интонационные ходы от квинтового мелодического упора к основному устою. В одних случаях кульминационный звук завоевывается скачком (см. прим. №№ 2, 3), в других — квинтовый тон выступает как «вершина-источник» (прим. №№ 1, 4).

После утверждения квинтовой интонации как главного «тезиса» появляется мягкий мелодический оборот, основанный на кварте<sup>2</sup>.

Запевы состоят из двух построений. Начинаются они свободным устремленным речитативом импровизационного склада, иногда заканчивающимся небольшим распевом (в песнях «Ох, как во славном городе» и «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель»). Здесь запе-

<sup>1</sup> Для анализа взяты первые строфы (куплеты) песен, в которых основные особенности формы обнаруживаются достаточно полно.

<sup>2</sup> Как мы увидим в дальнейшем, сопоставление квинты с квартой и «противоборство» обеих побочных ладовых опор служат действенным стимулом не только мелодико-полифонического, но и гармонического развития напева, что обнаруживается уже в хоровых разделах песен.

вала полнее всего может проявить свою индивидуальность, он по своему усмотрению непринужденно меняет темп.

Иначе выглядят построения, примыкающие к хорошему разделу строфы. В них устанавливается стабильный темп, соответствующий темпу основной части формы. Запевала в данном случае выступает в качестве руководителя хора.

Первое построение запевала четко отделяет от второго либо цезурой (в песнях «Ох, как во славном городе», прим. № 1, и «Где ж ты был, шельма, пробывал», прим. № 2), либо остановкой на относительно долгом звуке (в двух других песнях).

В то же время мы видим, что каждый из напевов индивидуален. Они отличаются друг от друга ритмом, темпом. В них стих согласуется с напевом по-разному: в покосной песне и в лирической «Где ж ты был, шельма, пробывал» хор продолжает не оконченное запевалой слово, подхватывая начатую фразу. В двух других песнях запев более четко отделяется от хорового раздела, хотя и в них нет определенной грани между сольной и хоровой частями строфы.

В песне «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель» (прим. № 4) второе построение запева начинается с секстовой «вершины-источника»<sup>1</sup>. В запеве песни «Да мне не спится ноченькой» (прим. № 3) встречается существенная ладовая деталь: VI высокая ступень в миноре. Кроме того, запев в этой песне модулирующий (из *h* в *cis*), в то время как остальные зачины изложены в одном ладу, если не считать запева баллады, в котором переменность высоты терций имеет характер интонационной краски, не затрагивающей функциональной основы лада. (Мы еще встретимся с подобным явлением в хоровых частях песен; см. об этом ниже).

Сравнивая основные, многоголосные части песенных строф, обратим прежде всего внимание на некоторые общие правила распределения голосов в хоровых партитурах афанасьевских протяжных песен. На всем протяжении хоровой части напева преобладает реальное трех-

<sup>1</sup> Верхние призвуки в головном регистре, обозначенные знаком  $\diamond$ , в данном случае нужно рассматривать не как интонационно-ладовую особенность запева, а как отличительную черту исполнительской манеры запевалы.

голосие. Женские голоса звучат в низкой тесситуре, мужские — в высокой, причем женские партии вплотную примыкают к мужским, временами сливаясь с ними.

Каждый из голосов придерживается преимущественно одной избранной им функции. Основным голосом в партитуре оказывается средний (в нотных примерах он выписан на средней строчке штилями вниз). Этот голос наиболее интонационно развит, он является мелодическим стержнем напева. Указанную партию исполняет певица ансамбля Анастасия Никифоровна Ходыкина.

По правилам южнорусского пения ведущий средний голос должен принадлежать запевале. И действительно, мы видим, что в двух песнях запекает А. Ходыкина. Запевалы в двух других примерах служат некоторым исключением из правила. Господствующая закономерность в данном случае нарушена, с тем чтобы смогли проявить себя два талантливых участника афанасьевского секстета — Ефим Тарасович Сапелкин (нижний голос) и Анна Федотовна Веникова (один из верхних подголосков, партия которого выписана штилями вниз).

Следующей из основных хоровых партий оказывается нижняя, она создает надежный басовый «фундамент» для всего напева.

На верхней строчке выписаны два верхних подголоска, «соревнующихся» друг с другом. Они опевают пятую ступень лада, образуя с нижним голосом квинтовый «каркас», на который опирается весь звуковой материал песенной строфы.

Кроме основных голосов, в развитии напева участвуют как бы промежуточные голоса. Один из них (третий сверху) частично поддерживает верхние голоса, частично сливается со средним. Другой (второй снизу) то устремляется вслед за ведущим средним голосом, то помогает нижнему.

В то же время иногда тот или иной голос на время «отказывается от избранной роли», перемещаясь в иную регистровую сферу (см., например, в покосной песне четвертый и третий такты от конца, где партия второго подголоска временами оказывается на месте среднего голоса, а в песне «Где ж ты был, шельма, пробывал» третий такт от конца, в котором нижний голос сливается со средним).

Такие интонационно-фактурные переливы наполняют

напев движением, сообщают ему особую живость и прихотливую изменчивость.

Разделение функций голосов закреплено местной народной терминологией. О верхнем подголоске говорят «поднять на пистон», о среднем голосе — «рассказывать», о нижнем — «басовать».

Из сравнения фактурных условий, в которых развивается напев афанасьевских песен, можно сделать заключение, что в данном отношении все четыре примера весьма сходны. Это общее свойство придает песням афанасьевцев известное стилевое единообразие.

Во всех четырех примерах можно обнаружить много общего и в способах и приемах многоголосного «плетения». Многоголосный распев афанасьевских песен сочетает в себе черты полифонии с заметными проявлениями гармонической логики.

Полифоничность музыкального мышления проявляется в большой мелодической самостоятельности каждой вокальной партии. Голоса контрастируют друг с другом в интонационном отношении. В результате встречающегося параллелизма секунд в многоголосной ткани обнаруживаются линейные соотношения, поскольку гармонически-функциональная роль созвучий заметно ослаблена (см. прим. № 1, третий такт). Интонационная обособленность голосов отчетливо проступает в местах различного их движения от унисона к рядом расположенной секунде, и наоборот, — от секунды к унисону, в результате чего возникает ощущение переченья (см. прим. № 2 — предпоследний такт; прим. № 3 — 7, 10, 11 такты, прим. № 3 — 7 такт).

Вообще обилие жестких звуковых сочетаний по вертикали объясняется прежде всего большой интонационной независимостью каждого голоса в хоровой партитуре.

О самостоятельности отдельных мелодических линий, составляющих многоголосное целое, во многом свидетельствует также перекрещивание голосов. Следует отметить также и ритмическую обособленность вокальных партий в афанасьевских песнях. Нередко каждый голос имеет собственный ритмический рисунок, отличающийся от рисунков других голосов (особенно рельефно данное свойство местного многоголосия проявляется в 14 такте песни № 3 и в 7—8 тактах песни № 4).

Все перечисленные свойства хоровой фактуры способствуют индивидуализации горизонталей в многоголосии.

При известной импровизационной свободе голосоведения в афанасьевских песнях все вокальные партии четко соотносятся по вертикали, сочетаясь в красочные созвучия.

Белгородские протяжные песни и, в частности, взятые для анализа примеры представляют большой интерес для изучения русской народной гармонии, поскольку в них преобладают трехголосные и четырехголосные сочетания (а не двухголосные, как в большинстве русских песен, звучащих в других районах России), благодаря чему в песенной партитуре встречаются насыщенные созвучия, нередко и полные трех- и четырехголосные аккорды.

В песнях интересующего нас локального стиля по функциональной значимости и по частоте употребления выделяется группа аккордов и созвучий, основанием которых служит большесекундовый вводный тон: мажорное трезвучие VII ступени (прим. № 1 — последняя шестнадцатая 3 такта; прим. № 3 — вторая восьмая 10 такта), квинтсектаккорд малого минорного септаккорда доминанты, мажорный квартсектаккорд третьей ступени (прим. № 1 — 3 такт), большой септаккорд VII ступени (прим. № 1 — предпоследний такт; прим. № 2 — 5 такт) и родственные названным основным аккордам сочетания. Разновидности вводнотоновых гармоний более скупы, менее разнообразны, чем в других трех произведениях, представлены в покосной песне, что, очевидно, объясняется относительной давностью ее происхождения по сравнению с остальными примерами (по-видимому, более поздними по времени возникновения).

Другим типичным аккордом, часто встречающимся в афанасьевских песнях, является минорное трезвучие второй ступени (см. прим. № 1 — 4 такт; прим. № 2 — 6 такт; прим. № 2 — 8 такт).

При соединении аккордов часто возникают параллельные квинты, образуются параллельные трезвучия, и это своеобразие аккордики придает яркую индивидуальность песням афанасьевцев.

Наиболее полно и рельефно гармоническое чутье исполнителей проявляется в каденциях песен. В них цепи

аккордов и созвучий связываются в напряженную гармоническую последовательность, логически подводящую к заключительному унисону, завершающему песенную строфу.

Сходство гармонических приемов во многом способствует стилистическому родству песен, принадлежащих к данной местной народной традиции.

Много общего можно обнаружить в ладовом строении рассматриваемых произведений. В трех из них (исключая покосную песню) в основе ладового развития лежит интонационная перекраска терций и секст. III и VI ступени лада выступают в трех разновидностях: либо они низкие, либо высокие, либо нейтральные по высоте, причем такая «летучая»<sup>1</sup> переменность имеет характер колористической игры ладовыми оттенками. Во время исполнения песни певцы свободно варьируют звуковысотное положение названных ступеней; у каждого варианта интонирования нет, как правило, закрепленного, постоянного положения. Больше того, иногда одновременно в разных голосах «сталкиваются» варианты одной ступени лада разной высоты, что на слух не воспринимается как фальшь: обычно в таких случаях побеждает одна какая-нибудь краска, либо благодаря большей яркости одного из голосов, либо в результате того, что большинство исполнителей предпочло определенный вариант интонирования. Все же нужно отметить, что в слаженном коллективе певцов, каким является афанасьевский ансамбль, в основном звуковысотная трактовка переменных ступеней лада, как правило, совпадает во всех голосах.

Наряду с чертами сходства, в ладовом строении анализируемых примеров можно обнаружить и заметные различия. Так, покосная песня изложена в шестиступенном минорном ладу с опорой на квартный «трихорд», а в песне «Да мне не спится ноченькой» при смене одноименных тональностей (перекраска терций и секст) в отдельных разделах формы наблюдается секундовое сопоставление двух тоник (если рассматривать строфу как целое).

Во многом родственны принципы построения мелодики в рассматриваемых песнях. Во всех вокальных пар-

<sup>1</sup> Термин А. Д. Кастальского.

тиях она течет волнообразно, без заметных кульминаций. При этом мелодия основного (среднего) голоса имеет кварттовую побочную опору, линия верхнего подголоска вьется вокруг V ступени лада, а нижний голос опекает основной ладовой устой сверху и снизу.

В таком столкновении и противоборстве противоречащих друг другу мелодических упоров в разных «ярусах» хоровой партитуры рождается основной «источник энергии» для действенного гармонического и полифонического развития напева.

В то же время в каждом конкретном произведении мелодический материал ярко индивидуален. Если, например, мы сравним мелодические рисунки ведущего (среднего) голоса в интересующих нас примерах, то увидим, что в начале хорового раздела песни «Где ж ты был, шельма, пробывал» основная мелодия движется от кварттовой побочной опоры к тонике, преодолевая энергичное интонационное сопротивление основному направлению движения. В то же время мелодические линии среднего голоса в аналогичных разделах формы других произведений выглядят совершенно иначе. В песне «Ох, как во славном городе» после вступления хора главный голос на протяжении такта плавной волной опекает основной устой, мягко «обволакивая» его сверху и снизу. В песне «Да мне не спится ноченькой» мелодия среднего голоса в хоровой части строфы прежде всего устремляется от тоники к квинтовой побочной опоре. В покосной песне средний голос, включаясь последним в пение, после двукратного повторения терцовой интонации скачком достигает кварты, чем завершает формирование кварттового трихорда, лежащего в основе ладовой конструкции данного примера.

Столь же различны индивидуальные мелодические рисунки в других разделах песен, что относится не только к основной (средней) вокальной партии, но и партиям вспомогательных голосов (верхнего и нижнего).


В строении напевов анализируемых песен можно обнаружить сходные ритмические закономерности.


Ритмика всех четырех напевов весьма активна. Четкость ритмических рисунков подчеркивается сравнительно частым употреблением синкоп. При этом синкопы выступают нередко в своеобразном завуалированном виде, когда во время звучания слога, воспринимаемого

как одна синкопированная ритмическая единица, звуки меняют высоту. Таким образом, если рассматривать напев вне связи со словом, синкопированность ощущаться не будет, и лишь во взаимодействии напева со стихотворным текстом она проявляется достаточно ярко. Это своеобразное ритмическое явление особенно наглядно обнаруживается в песне «Где ж ты был, шельма, пробывал», в которой на стыке пятого и шестого тактов во всех голосах, кроме верхнего, синкопированность проявляется лишь в длительности звучания слога, а затем внутрислоговая синкопа в одном из средних голосов совмещается с реальной во всех остальных вокальных партиях. Внутрислоговая синкопа встречается в седьмом такте песни «Да мне не спится ноченькой» (см. на средней строчке голос, выписанный штилями вверх), а также в месте соединения пятого и шестого тактов баллады. Кроме синкоп, активизации ритмического движения способствуют другие приемы, нарушающие равномерную метрическую пульсацию.

Стремясь по возможности наполнить ритмику песен движением, афанасьевские певцы широко используют прием распевания согласных путем прибавления дополнительной гласной (так называемая огласовка). Стабильность ритмики, которая может возникнуть в результате длительного распевания одной гласной на несколько звуков, преодолевается благодаря привнесению внутрь распева дополнительных (внутрислоговых) гласных.

Достаточно часто в протяжных белгородских песнях рождаются короткие мотивы, повторяющие характерные

ритмы южнорусской пляски:  то же в

увеличении: .

Такая связь с плясовым движением свидетельствует о стремлении афанасьевских певцов насытить исполняемые ими протяжные песни активными, упругими ритмами.

Четкая определенность ритмических отношений проявляется и в метрике анализируемых произведений. В отличие от протяжных песен северных и центральных

районов России в белгородских песнях мы обнаруживаем акцентность метрики и строгую ее равномерность. В большинстве случаев хоровые разделы песен выдержаны в размерах  $\frac{4}{4}$  либо  $\frac{2}{4}$ . Одно-единственное исключение, встречающееся в четвертом такте баллады, нельзя рассматривать как существенное нарушение указанной закономерности: возможно, исполнители несколько сократили для удобства пения звучание длительного унисона, приравняв трехчетвертную длительность к половинной ноте.

Поскольку нотация рассматриваемых примеров выполнена автором настоящей работы, он считает необходимым доказать правильность примененного им в данном случае способа тактировки.

Музыкальный материал афанасьевских песен логически группируется в них таким образом, что отдельные интонационно-гармонические циклы, сочетающиеся с относительно завершенными ритмическими мотивами, оформляются в квадратные метрические построения. Нередко начало подобного построения совпадает с логическим ударением песенного стиха. Смена такта зачастую подчеркивается сменой гармонии. В ряде случаев сильная доля выявляется с помощью заметного ритмического акцента в виде синкопы или длительно звучащего звука.

Не менее важную роль в формировании сильной доли такта играет активное ритмическое дробление, качественно выделяющее начало того или иного метрического образования. Все это служит доказательством строгой метричности афанасьевских песен.

После расстановки тактовых черт с учетом всех указанных признаков в совокупности во всех рассматриваемых примерах можно установить строгую метрическую квадратность.

Можно предположить, что подобная манера распева протяжных песен складывалась в процессе коллективного пения русских воинов во время военных походов, на марше, а впоследствии закрепились в искусстве мирного времени.

Активность ритмики и четкость метрики протяжных афанасьевских песен, по всей вероятности, объясняется тем, что данная музыкальная традиция своими корнями связана с творчеством ратных людей южнорусского

пограничья, осваивавших «дикое поле» в XVII—XVIII столетиях.

Наиболее полно индивидуальные особенности каждого из четырех произведений проявляются в строении песенных строк. В отношении структуры все четыре песни, какую бы из них мы ни взяли, представляют собой неповторимый оригинальный художественный «организм».

Несколько родственны по строению строфы «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель» и «Где ж ты был, шельма, пробывал». В обоих примерах основным средством формообразования служит «нанизывание» на единый «стержень» сходных интонационно-гармонических оборотов. Элементы музыкального материала, из которых складывается целое, различаются по объему, по ритму, но при всем том весьма сходны в плане гармонии: почти во всех них присутствует неустойчивое созвучие одной и той же функции, разрешающееся в относительно устойчивый аккорд с тоническим устоем в основании<sup>1</sup>.

В первой из названных песен (покосной) роль побочной (неустойчивой) гармонии выполняет тонический квартсектаккорд и родственные ему сочетания. Кроме того, гармоническая ткань приведенной первой строфы произведения четырежды расцвечивается мягким включением квартсектаккорда VII ступени. Поэтому с точки зрения гармонического развития внутреннюю структуру данной строфы можно рассматривать в двух аспектах: как последование коротких оборотов с одной-двумя гармониями и как последование четырех интонационно-гармонических «волн», включающих в себя полный гармонический цикл, состоящий из трех основных аккордов вместе с примыкающими к ним вспомогательными созвучиями.

Во втором примере неустойчивой функцией оказывается большой септаккорд седьмой ступени, построенный на большесекундовом вводном тоне. Причем в полном виде этот красочный аккорд употреблен лишь в начале хорового раздела строфы. В остальных случаях в ка-

<sup>1</sup> Тоническая терция и тоническое трезвучие не являются абсолютно устойчивыми созвучиями в народной русской гармонии. Совершенной тоникой может служить только унисон.

честве созвучия, требующего разрешения, используются составные части большого вводного септаккорда: трезвучия второй и седьмой ступеней.

В каждой из двух названных песен общие принципы формообразования находят оригинальное конкретное воплощение.

Во-первых, строфа покосной песни имеет заметно больший размер, чем строфа сравниваемого примера.

Во-вторых, оба образца различаются внутренней динамикой. Здесь необходимо заметить, что хотя в афанасьевских песнях основная мелодия, проходящая в среднем голосе, течет волнообразно и в динамическом развитии напева отсутствуют большие подъемы и спады, подчеркиваемые резкими кульминациями, все же в этих произведениях можно установить некоторые колебания напряжения по мере развертывания музыкальной мысли. И в этом большую роль играет верхний (вспомогательный) подголосок, расцвечивающий музыкальную ткань.

Хоровой раздел песни «Где ж ты был, шельма, пробывал» начинается с высшей точки напряжения: сначала звучит полный большой вводный септаккорд, затем (единственный раз на протяжении всей строфы) мелодия верхнего голоса достигает седьмой ступени в верхнем регистре. После этого происходит некоторый динамический спад, временно сменяющийся препятствующим ему подъемом в конце шестого такта. Последняя, третья, местная кульминация наступает в предпоследнем такте, когда наиболее напряженный аккорд выделяется не только интонационно, гармонически (имеется в виду минорное трезвучие второй ступени в каденции), но и ритмически: после общей паузы движение восьмыми прекращается во всех голосах, кроме основного. Таким образом, динамическая линия представляет в данном случае некоторую кривую от высшей точки вниз и снова к верхней границе в конце.

Иную картину видим мы в песне «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель». В ней динамические подъемы и спады следуют волнообразно, достигая высшей точки в шестом такте строфы, когда верхний голос завоевывает вершину регистра после трехкратного повторения напряженной секстовой интонации.

В хоровой части строфы динамическая волна начинается внизу, совсем не так, как в предыдущем примере,

а заканчивается небольшим подъемом: перед заключительным унисоном звучит самое неустойчивое созвучие — квартсектаккорд третьей ступени с задержанием к приме: этот аккорд выполняет в данном случае несколько смягченную доминантовую функцию.

Следует обратить внимание на то обстоятельство, что хотя основным правилом «пунктуации» в большинстве песен белгородцев является избегание внутреннего членения напева и исполнение песни на едином дыхании, внутри строфы напев членится на небольшие музыкальные фразы, и большую роль в таком едва заметном членении играют интонационные цезуры внутри песенного стиха.

Так, в анализируемой покосной песне первая фраза запева звучит на протяжении первых двух тактов, в словах песни в это время содержится обращение. Вторая фраза охватывает следующий двутакт, включая начало хорового раздела; она заканчивается длительным распеванием прерванного слога. Далее в основном и в верхнем голосе на протяжении одного такта целиком повторяется слово «приятель», границы которого совпадают с очередным построением. Смысловая цезура «перекрывается» продолжением прерванного слова в остальных партиях, чем затушевывается момент отделения одной фразы от другой.

В кульминационной части строфы, падающей на следующие восемь четвертей, отсутствует значащий поэтический текст, смысловой акцент подчеркивается взволнованным междометием «ох!».

Новое образование, совпадающее со словами «да свое прежнее» и оканчивающееся интонационным спадом к половинной ноте на тоническом устое, предваряет большую заключительную фразу.

Таким образом, масштабная структура всей строфы выглядит как несколько построений большого охвата, широкого дыхания, между которыми дважды вклиниваются лаконичные «вставки» (четырёх- или пятичетвертные). Эти вставные фразы подготавливают действенные смысловые акценты в кульминационных разделах формы.

Внутренне членение напева по смысловым цезурам стиха (сочетаясь с мелким членением в местах окончания коротких интонационно-гармонических оборотов)



совмещается в то же время и с более масштабным сечением строфы на стыках четырех больших фраз (каждая из них заключает в себе полный гармонический цикл, см. с. 249). Благодаря такому несовпадению внутренних границ между построениями образуется сложная пластичная полиструктура.

В процессе исполнения песни то один из формообразующих элементов выступает на первый план, то другой... Будто грани драгоценного кристалла играют и переливаются под изменчивым лучом света.

В балладе «Ох, как во славном городе» музыкально-поэтическая строфа отчетливо делится на две части. Первое построение начинается с запева и завершается длительным тоническим унисоном в низком регистре на прерванном слоге (начало четвертого такта). На вторую часть строфы падает основная музыкальная «нагрузка». Уже в первом затакте звучит свежий благодаря своей новизне аккорд — минорное трезвучие второй ступени, после чего намечается небольшой спад напряжения. На протяжении двутакта тоника подтверждается дважды. Второй раз она устанавливается после мажорного трезвучия седьмой ступени, построенного на большесекундовом вводном тоне. Перед самым разрешением неустойчивое созвучие обогащается новой краской: сверху добавляется большая септима.

Несмотря на то, что к концу центрального раздела формы тоника выявлена с большой определенностью, мы не чувствуем завершения музыкальной мысли: в последний раз устойчивая гармония устанавливается на слабом времени в виде трезвучия, в народной пении не являющегося совершенным устоем (см. сноску на с. 249). Общую паузу в конце построения нельзя рассматривать как границу очередного раздела формы: слишком велики заторможенные внутренние силы, стремящиеся излиться в завершающей фразе. В лаконичной каденции концентрируется гармоническое напряжение. В ней большой септаккорд седьмой ступени, прежде показанный разложенным по частям, выступает в своем полном виде, попадая при этом на метрически сильное время. На протяжении целого такта звучит эта яркая народная гармония, после чего заключительный тонический унисон воспринимается как желанный, закономерный итог развития.

Оригинальна по своему строению строфа песни «Да мне не спится ноченькой». Хоровой ее раздел состоит из двух частей, из которых вторая в варьированном виде повторяет первую после небольшого связующего построения. В каждой из двух половин динамическая линия представляет собой волну, поднимающуюся вначале и затем медленно спадающую после кульминации в восьмом такте. На протяжении одной части происходит плавный переход в тональность, расположенную тоном ниже исходной. Связующее построение возвращает первую тональность. Если учесть, что как первый, так и все последующие запевы — модулирующие и начинаются с нижней тоники, а завершаются во второй, верхней тональности, то станет ясно, как полно проявляется в данном случае принцип ладовой переменности: «перелив» из одной тональной сферы в другую неуловим; нет такого отрезка, где бы полностью господствовала одна из двух тоник.

Теперь попытаемся определить, в чем же особенность художественного образа в каждом из четырех произведений.

Песня «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель», по-видимому, наиболее ранняя по происхождению среди остальных. В ней заметны признаки жанра покосной песни, хотя в быту она в настоящее время утратила связь с календарем, с обрядом и исполняется на любом празднике за столом в разгар веселья.

Какие же приметы позволяют рассматривать данный пример как покосную песню?

Во-первых, поэтическая тематика этого произведения указывает на его связь с традицией покосных песен: последняя часть необычно большого текста песни, состоящего из двадцати пяти поэтических строф, посвящена горькой жалобе крестьянина на свою несчастливую семейную жизнь. (Эта характерная тема встречается во многих покосных песнях, получивших распространение на юге России.)

Ох, да на что, мальчик, жанился,  
Ох, я навеки загубился,  
Ох, как чужи жены, ох, снаряжены,  
Ох, а моя жена, ох, неукорыстна,  
Ох, на работу, ох, независтна,

Ох, усю лето, ох, прохворала,  
Ох, да лихорадка ее протрепала.

Во-вторых, ритмическая основа стиха указывает на его связь со старой русской поэтической традицией. В большинстве поэтических строчек угадывается силлабическая «канва». Каждая из них, если отбросить междометия и вспомогательные слова, состоит из восьми слогов с цезурой посередине (4+4):

- а) я навеки/загубился
- б) чужи жены/снаряжены
- в) на работу/независтна и т. д.

В ряде случаев силлабический «скелет» сильно замаскирован, скрыт под живыми словесными напластованиями, возникшими в процессе распевания песенного стиха. Однако древний ритмический остов заметно проступает то там, то здесь.

Третьим признаком, указывающим на связь песни «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель» с обрядовой первоосновой, является опора среднего, основного голоса на квартовый трихорд. Такое ладовое строение характерно для многих календарных песен.

Взятый в комплексе других примет данный признак может служить веским дополнительным подтверждением справедливости вывода о сравнительно раннем происхождении интересующего нас примера.

Основное настроение, которое выражено в стихах песни, — это тоска по недостижимому счастью. Центральный, наиболее значимый поэтический образ раскрывается в первой части песенного текста, где говорится о горечи расставания любящей женщины с милым другом:

Разлучила нас с тобою, мой миленький,  
Неволя большая, сторонка чужая.

Чувства глубокой печали, одиночества с большой выразительностью выявляются в музыке песни. «Щемящие» секстовые и квинтовые интонации в верхнем голосе и «унылые» нисходящие мелодические ходы по ступеням квартового трихорда — в среднем; повторяющиеся минорные гармонии с преобладанием тонической функции; плагальные обороты; малоподвижная, будто застывшая

линия баса; непрерывная текучесть формы, некоторая монотонность музыкальных фраз — все это способствует сгущению сумрачного колорита.

В трех остальных произведениях сходное состояние внутренней неудовлетворенности лирического героя, стремящегося к недостижимому счастью, выражено иными средствами.

В песне «Где ж ты был, шельма, пробывал» рассказывается о горькой судьбе соловушки, попавшего в неволю. Песня с такими словами была опубликована в первом печатном издании русских песен с нотами — сборнике В. Трутовского.

Большинство вариантов песен на этот текст имеет продолжение: образ пойманного соловушки обычно сопоставляется в них с образом молодца, сидящего в темнице. Судя по содержанию и исходя из особенностей формы, эта песня, ставшая популярной на грани XVIII и XIX столетий, была создана уже после реформы русского стихосложения, произведенной поэтами-силлабистами. Структура ее стиха сходна со структурой некоторых силлабических виршей:

По чужой сторонушке  
Далеко летал.  
Склевал бы я зернышко,  
Да волюшки нет.  
Запел бы я песенку,  
Да голосу нет.

Музыкальные средства, использованные в этом произведении, сравнительно позднем по времени создания, намного богаче и разнообразнее, чем в покосной песне «Ой, да вспомни, вспомни, старый друг-приятель». Имеет место любование такими экспрессивными созвучиями, как большой вводный септаккорд и минорное трезвучие второй ступени. Прихотливой смене оттенков настроения способствуют интонационные переливы внутри лада, и прежде всего — звуковысотная перекраска терций. Напряженность переживания подчеркивается использованием рельефных ритмических фигур (синкопы, пунктирные группы).

В целом же по мере развития музыкальной мысли создается впечатление некоторой надломленности после безудержных порывов к свету, к свободе. Этому во мно-

гом способствует характер внутренней динамики: общее напряжение все время идет на спад, невзирая на короткие временные взлеты.

Песня «Ох, как во славном городе» — это вариант баллады об убийстве женой собственного мужа:

Жена мужа ненавидела,  
Провела его в зеленой сад да зарезала,  
Против сердца вострый ножичек положила,  
Гробовой доской она его наложила.

Заканчивается песня, как и в большинстве других вариантов, сожалением раскаявшейся женщины о содеянном:

Ох, тошно, горько с таким мужем жить,  
А еще тошней, горчей, как нету никакого.

Сочетание объективного повествования с лирическим высказыванием, характерное для жанра баллады, осуществляется в данном произведении весьма оригинальным способом: в первой половине двухчастной строфы содержится по существу весь информационный словесный материал. Он излагается в напеве достаточно сухо, почти в декламационном плане. Распевность в этом разделе формы сведена до минимума, каждому слогу в большинстве случаев соответствует один звук или одно созвучие. Там, где к голосу запеваля присоединяются голоса остальных певцов, музыкальная мысль выражена крайне лаконичными средствами: на протяжении целого такта звучат строгие аккорды одной функции — доминанта с большесекундовым вводным тоном, перемежающаяся вспомогательными сочетаниями.

Таким образом, в начале строфы имеет место музыкальное повествование. После того как последнее слово оборвалось посредине, характер музыкального высказывания в корне меняется: начинается лирический раздел формы. В нем многократное повторение недопетой поэтической фразы, сопровождаемое длительными распевами слов, прерывается взволнованными междометиями, восклицаниями. Во второй части полностью раскрывается все богатство средств музыкальной выразительности. Так в одном произведении своеобразно совмещаются два в известной мере противоречивых начала — эпиче-

ское и лирическое, что и придает ему неповторимую индивидуальность.

Развитая форма песни «Да мне не спится ноченькой» помогает в полной мере излиться лирическому чувству, содержащемуся в словах произведения: вторая, основная часть строфы повторяется дважды, благодаря чему поэтическая мысль особо акцентируется, выраженная яркими музыкальными средствами.

Так в каждом конкретном случае по-разному проявляются общие художественные закономерности, характерные для своеобразного песенного стиля одного из белгородских сел.

Суммируя наблюдения над общестилевыми и индивидуальными особенностями четырех протяжных песен Белгородской области, можно сделать вывод, что каждое из рассмотренных произведений народного творчества — самостоятельный художественный организм, в каждом из них оригинальный, неповторимый образ выражается особыми, достаточно характерными средствами поэтической и музыкальной выразительности. Среди элементов композиции, придающих песням индивидуальный облик, на первый план выступает строфическая структура, в каждом случае обладающая заметными отличительными особенностями. Различаются сравнимые примеры между собой также конкретным мелодическим рисунком, логикой ладового и гармонического развития.

В то же время все приведенные в статье песни обладают большой общностью стиля. Это проявляется в сходстве манеры исполнения, открыто-эмоциональной, звонкой, резкой; в единстве многоголосной фактуры, отчетливо расслоенной на три горизонтальных пласта со строго ограниченными регистровыми пределами голосов; в сходстве ладогармонических красок; в общности принципов мелодического развертывания; в однотипности ритмических рисунков и постоянстве неизменно квадратной метрической конструкции.

Благодаря взаимодействию разнообразных композиционных приемов, свойственных данному стилю, местные протяжные песни имеют особый волевой, подчеркнута экспрессивный характер, они привлекают яркостью музыкальных красок, большой откровенностью выражения страстного, взволнованного лирического чувства.

ОХ, КАК ВО СЛАВНОМ ГОРОДЕ

1 Свободно ♩=48

1. Ох, как во славном(ы) горо\_де а\_ох, да про\_я\_...

В темпе

...ды, жи но\_ла\_ся, ды, но\_ва\_я, ши, э\_х(ы), ды но\_ды, жи но\_ды но\_...

...о\_й, о\_ох, но\_ва\_я но\_ви... о\_й э\_х(ы) х(ы) но\_но\_ви... ох, но\_ва\_я, ды но\_ви... ох, но\_хо, эх,...

- ви - ви - (е - о - ёх) а... ви... а... - ви - (и) а... а... а\_я,

но - ви (о ё) - нуш - ка но - ви - нуш - ка ох, ды но - ви - (о - ё) - нуш - ка но - ви - нуш - ка.

ГДЕ Ж ТЫ БЫЛ, ШЕЛЬМА, ПРОБЫВАЛ

2 ♩=46

А\_о\_э\_ох, где ж ты был(ы), шельма пробу\_...

...у  
...у-

- ва... э - л(ы), по чу - (ю - я - я) -

... жо - й

жо - й, да ли не я сто - ро... э - в -  
- ро - ё - я

- жо - й

ой, да сто - ро - ну - ш(и) - ке да,

я да - лё... лё...  
да - лё...

ох, да о - х(ы), я да - лё - ё - ё - я -  
э - о - ё - ё - я -

о - х(ы), я... я да - лё - ё - ё - я -

да ле - тал.

ой

- я, да - лё - ко ле - тал.  
- я, да - лё - ко ле - тал.

- я,

ДА, МНЕ НЕ СПИТСЯ НОЧЕНЬКОЙ

3

1. Да мне ня спит - ся то - лья ды но - че - н(ы)

ой,

ох,  
э,  
у

- ка, да ой, (о - э)

а,  
а -

да са\_ма я не зна\_ (я - э -  
 да са\_ма не зна\_ (ё -  
 о - й, да са\_ма не зна\_ (э - э -  
 ой, да са\_ма не зна\_ (а - э -  
 ох, да зна\_ (э -  
 ой, да са\_ма я не зна\_

а) - ю,  
 а) - ю, де\_в(ы)\_ка,  
 а) - о - ю, де\_в(ы)\_ка, да,  
 ю,

да, о - й, ой, я, да,  
 де\_в(ы)\_ка, о\_х(ы) по\_ча\_му, да, э\_  
 де\_в(ы)\_ка, ох, по\_ча\_му, да о - й, ой\_я, да  
 о - ох,  
 эх, я,

ой, о - й, о - й, да я не.  
 хо, ой, да са\_ма не  
 я, о - й, са\_ма не  
 э, о - й, да са\_ма не  
 да са\_ма не  
 я не

зна\_ (я - я - я - о - о) - ю  
 зна\_ ю, де\_в(ы)\_ка,  
 зна\_ (э - о) - ю, де\_в(ы)\_ка,  
 зна\_ (я\_я) (о) - (о) - ю  
 зна\_ ю,

ох,  
 о\_х(ы)  
 де\_в(ы)\_ка, по\_ча\_му.  
 ох,  
 ох, по\_ча\_му.  
 2. Са\_ма не

ОЙ, ДА ВСПОМНИ, ВСПОМНИ, СТАРЫЙ ДРУГ-ПРИЯТЕЛЬ

4  $\text{♩} = 80$

1. Ой, да вспомни, вспо... ох, да вспомни,

да ста-ра-й дру-х(ы), да при-я... (е-е-е)

...э-

...(а-а-е-е)-

при-я-те-ль, ой, ой, о-

да ли мо-й, (о-э-о)

-те-ль мо-й, э-е-е,

при-я-тель, да (о-о-о-о)

-тель мо-й,

-те-ль мо-й, (о-я-я-я)

х(ы), да сво-ё пре-ж-не-

о-э- х(ы) да сво-ё п(ы)-ре-ж(и)-не-

х(ы) да сво-ё пре-ж(и)-не-

э-о-х(ы). да сво-ё п(ы)-ре-ж(и)-не-

(э-я)-о- х(ы), да сво-ё п(ы)-ре-ж(и)-не-

-ё э-о-х(ы), да при-я-(о-э-а)...

ё жа я...

ё о-х(ы), да при-я-(а-э)...

-ё о-х(ы), да при-я-(я)...

при-я-(я)...

при-я-(я-я)...

о-х(ы), да ох, при-ят-ство.

ох, при-ят-ство.

э, ды, э-х(ы)

-х(ы), ей, о-х(ы), при-ят-ство.

ох, ды

о-х(ы), да ох, при-ят-ство.

1971 г.