

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР

УПРАВЛЕНИЕ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
ИНСТИТУТ им. ГНЕСИНЫХ

ТРАДИЦИОННОЕ И СОВРЕМЕННОЕ  
НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ  
ИСКУССТВО

СБОРНИК ТРУДОВ

ВЫПУСК XXIX

Редактор-составитель  
кандидат искусствоведения  
Б.Б.ЕФИМЕНКОВА

Редакционная коллегия:  
Барянова Е.В., Матвеева С.Я.,  
Хохлов Н.В.



## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящий сборник посвящен проблемам отечественной музыкальной этнологии. Его структура отвечает основным направлениям этой науки: общетеоретическим и методологическим вопросам (I раздел), изучению локальных стилей русской песни (II раздел) и музыкального фольклора иных народов Российской Федерации (III раздел).

В первой части сборника охвачен важный круг вопросов современной науки о фольклоре. Статья старшего научного сотрудника ЛПИТМ И.В.Мащевского является первым в нашей стране опытом разработки проблем транскрипции традиционной народной инструментальной музыки с позиций системного метода исследования. Выводы и рекомендации автора интересны не только для инструментоведов, но и для фольклористов, изучающих народное песенное искусство.

В современных музыкально-этнологических исследованиях обнаруживается все более растущее внимание к проблемам типологии. Их постановка и разработка чрезвычайно актуальны. Известный фольклорист-музыковед Л.С.Мухарьянская рассматривает ряд основополагающих положений и понятий историко-типологического изучения фольклора. Автор (на белорусском материале) выявляет основные типологические группы напевов древнейшего слоя восточно-славянской песенности, впервые широко поднимает проблему межкультурных связей и их позднейших исторических модификаций.

Вопросы структурной типологии объединяют и большую часть статей второго раздела сборника. Здесь они затрагиваются не в общетеоретическом плане, а применительно к разным жанрам и стилистическим ареалам русской этнической территории: календарной обрядо-

вой песне бассейна Ловати (Т.Карнаух), свадебной песне казаков Северского Донца (С.Анашкина), протяжной песне Ульяновского Прикамья (М.Енговатова), протяжной песне казаков Северского Донца (Т.Дигун). Написанные в основном начинающими исследователями, эти статьи отчетливо определяют научные позиции молодых музыковедов-фольклористов, основные тенденции их исканий. Не всё здесь бесспорно. Порою совершенно очевидно обнаруживается в какой-то степени односторонний интерес к проблемам ритмики, тогда как задача современного этномузыкознания в преодолении раздельного изучения элементов народной музыки, в исследовании всей системы выразительных средств музыкального фольклора - и прежде всего мелодики. Но это, очевидно, впереди.

В статье Т.Рудиченко, заключающей центральный раздел сборника, рассматриваются на материале современных полевых записей типы хоровых фактур традиционных песенных жанров станицы Краснодонская (родины А.М.Листопадава). Сопоставление с публикациями тех же песен Листопадковым позволяет автору высказать ряд соображений по поводу стабильности изучаемых хоровых фактур и степени точности их воспроизведения в собрании А.М.Листопадава.

Третий раздел сборника представлен двумя статьями. Автор первой из них - Р.Зелинский - впервые привлекает внимание исследователей к особенностям исполнения башкирских протяжных песен на курае (в частности, к особенностям интонирования долгих опорных звуков). Статья И.Бродского содержит предварительное описание и классификацию нового и во многом уникального материала - традиционного фольклора малых народностей севера РСФСР.

И.Мациевский

(Ленинград)

## ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ТРАНСКРИПЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Транскрипция – графическое отображение живого звучания народной музыки – одна из важнейших составляющих музыкально-этнографического исследования. Будучи своего рода документом, фиксирующим тот или иной феномен реальной фольклорной практики, обусловленная спецификой этой практики, транскрипция одновременно является показателем состояния методологической и научно-технической базы музыкальной фольклористики и – шире – показателем определенного исторического этапа развития самой музыкальной фольклористики как науки <sup>1</sup>.

Специфичность объекта "народная инструментальная музыка", ставшего предметом особой области музыкальной фольклористики – этноорганологии <sup>2</sup>, резко возросший в последние годы и в нашей стране, и за рубежом интерес к этой, ранее малоизученной, сфере бесписьменного художественного творчества, совершенствование научного аппарата нашего этномызыказнания, проявившееся как в повышении уровня технической оснащенности, так и в возрастании количества и качества серьезных, аргументированных позитивными практическими разработками, исследований, опирающихся на совре-

---

<sup>1</sup> Достаточно проследить за историей европейской нотации народной музыки, чтобы обнаружить, сколь различными были в раз-  
ной исторической ситуации и цели, и эстетические установки, и научно-технический аппарат, а в связи с ними – и характер но-  
тации, и степень постижения в ней специфики той или иной му-  
зыкально-стилевой системы (см., например, 50; 37).

<sup>2</sup> Термин наш (И.М.). Впервые применен в (21)

менную научную методологию, наконец, крайняя озабоченность музыковедческой общественности проблемами нотации фольклора, — всё это вызывает необходимость поставить вопрос о транскрипции инструментальной народной музыки в современных условиях в центр внимания специальных теоретических работ.

Настоящая статья является лишь первой попыткой теоретического осмысления проблем транскрипции инструментального фольклора народов СССР, и прежде всего, восточных славян, исходя из позиций системного метода изучения произведений народного творчества. Она ни в коей мере не претендует ни на полноту, ни на всеохватность. Более актуальным кажется стремление поставить в этой связи лишь некоторые вопросы.

В научно-методологическом плане автор в известной степени отталкивался от положений об аналитической нотации народной песни, выдвинутых в начале 60-х годов крупным советским фольклористом Е.В.Гиппиусом (9, с.3-4) и солидаризируется с общетеоретическими посылками видного немецкого этномузыковеда Д.Штокманн (60, S. 207-242) — исследователей, стоящих на позициях системного музыкознания. В плане практическом автор опирается на собирательскую деятельность советских и зарубежных этноинструментоведов, главным образом, последних десятилетий, а также на собственную работу по "расшифровке" инструментальных наигрышей восточных славян.

#### ПРЕДПОСЫЛКИ, ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ

Форма и тип транскрипции всегда определены ее целью и задачей, той или иной предназначенностью нотированного текста и, в этой связи, априорной установкой музыканта-транскриптора, и

являются прямым следствием его исследовательской направленности. Причем предопределенность эта имеет место и в том случае, когда транскриптор ясно осознает свои задачи, возможности, творческую ориентацию, и тогда, когда это происходит стихийно и транскриптор уверен, что вся его работа продиктована лишь стремлением отразить на бумаге с максимальной точностью (или с максимальной простотой!) объективную реальность произведения народной музыки. Ибо всякая транскрипция — это одна из форм отражения, трансформации живого звучащего музыкального материала, перевода его на язык иной знаковой системы. И зависит транскрипция поэтому не только от характера и закономерностей обеих знаковых систем — живой музыки и системы письменной фиксации, — но и (широко!) от ракурса, угла зрения, под которым "рассматриваются" обе указанные системы. Осознание исследователем объективности отмеченных предпосылок — важный шаг на пути к осуществлению подлинно научной письменной фиксации произведений народной музыки, повышению степени достоверности информации, исключению случайных ошибок, "просмотров" и пр.

Сознавая всё выше сказанное, попытаемся теперь начать с исходного, кардинального вопроса: нужна ли вообще транскрипция как форма фиксации фольклорного текста?

На этот как будто бы столь очевидный и простой вопрос однозначно, вне учета исторической ситуации и творческих концепций времени и среды, ответить оказывается невозможно.

До изобретения звукозаписывающей аппаратуры нотная фиксация была единственной формой звуковой документации народной

музыки — о ее целесообразности или нецелесообразности вопрос вообще не мог стоять. При этом слуховая запись реального единовременного исполнения произведения инструментального фольклора была практически невозможной. Транскриптор в лучшем случае мог зафиксировать лишь модель основного мелодического образования (колена, куплета, строфы) в том виде, в каком оно запечатлелось в его восприятии, в его памяти. Еще более эфемерной могла быть фиксация целостных (подчас весьма развернутых) инструментальных пьес. К числу особых форм слуховой записи следует отнести опыты, подобные нотациям польского фольклориста и скрипача Ст. Мерчинского: исследователь сначала выучивал произведение на слух, имитируя своей игрой на скрипке исполнение народного музыканта и проверяя правильность своей интерпретации оценкой народного исполнителя, а затем уже "нотировал самого себя" (53).

Появление звукозаписывающей техники — сначала фонографа, затем электрической записи и магнитофона — произвело настоящую революцию в этномузыковедении. Валик, пластинка, лента — стали главной формой звуковой документации фольклорных творений: с большей или меньшей степенью искажения, фрагментарно (на фонографе длительность записи весьма ограничена) или полностью, с большими или меньшими потерями в разном плане (запись в студии акустически качественно выше, но связана с потерей естественности ситуации, стерео — полнее монозаписи, многоканальная — полнее одноканальной, синхронная кинофонозапись дает более яркое представление, чем простейшая магнитофонная и т. д. и т. п.), — однако так или иначе стала возможной регистрация реаль-



ного единичного живого фольклорного исполнения, фиксация реального памятника народного инструментального музыкального творчества. На каждом новом этапе развития техники звукозаписи качество фиксации живого звукового явления всё выше и выше, а ощущение реальности образа слышания — всё полнее и отчетливей.

Вытесняет ли звукозапись нотацию? В известной мере и в определенных сферах — да. Из фольклорных экспедиций теперь возвращаются, насчитывая километры записанной магнитной ленты, но весьма редко — хотя бы с одной нотной записью. Из сотен номеров звукозаписей нотируется в лучшем случае десяток. Издания пластинок народной музыки уже серьезно соперничают с нотными фольклорными изданиями. Массовые и научно-популярные книги о народных инструментах охотно в качестве иллюстрации взамен нотных текстов предлагают пластинки.

Причины: звукозапись и мобильнее, и проще, и дает более полное образное представление о фольклорном исполнении.

Однако можно ли ограничиться звукозаписями в этноорганофоническом, и шире — этномузыковедческом исследовании? Думается — нет. Звукозаписи невозможно охватить взглядом, очень трудно сопоставлять аналитически, они плохо поддаются сравнительному изучению, тем более, что слух вообще субъективнее, менее постоянен и точен, чем зрение (7, с.63-68, 70-71; 28; 17, с.38-74). Кроме того, если для определения специфики исполнительства, манеры игры народного музыканта, характера его зву-

коизвлечения, динамики и фразировки еще можно как-то апеллировать только к звукозаписи (хотя и здесь письменная знаковая фиксация значительно углубляет картину), то любая серьезная попытка анализа структуры каждого конкретного произведения инструментального фольклора и, тем более, попытка исследования структурной типологии того или иного музыкально-стилевого явления — невозможны без опоры на стабильную графическую, пространственную фиксацию временного музыкального процесса, то есть на нотный текст.

Транскрипции нужны и для активной пропаганды шедевров фольклорного творчества: включения фольклорных произведений в репертуар профессиональных и любительских коллективов либо отдельных исполнителей, в учебно-воспитательную работу школ и специальных учебных заведений и т.д. Наконец, фольклорные тексты представляют интересный материал для самых разнообразных форм использования и обработки в композиторском творчестве и импровизаторском искусстве.

Итак, транскрипции имеют право на существование, ибо в них может быть необходимость, различная в разное время и в разных целях.

Различие целей вызывает и различие задач транскрипции. Цель — подготовить транскрипцию, пригодную для исполнения ее самодеятельным коллективом, — определяет задачу: дать нотацию, легко читаемую и усваиваемую в рамках той музыкально-стилевой системы, которая лежит в основе деятельности соответствующих коллективов. Иная цель — включение нотации фольклорного произведения в репертуар обучающихся исполнителей-инстру-

менталистов. Иное и следствие. Задачей нотации здесь может быть – обращение внимания учащегося на новые, по сравнению с ему известными, формы интонирования или штрихи, расширение его вкусового и технико-исполнительского арсенала (однако, разумеется, в тех возможных пределах, когда учащийся способен уложить познаваемые им новшества в прокрустово ложе еще только осваиваемой одной стилиевой системы – европейской музыки индустриальной традиции, со всеми ее нормами, которыми ему еще необходимо понять и овладеть). В основе нотации должна лежать отчетливая и хорошо знакомая учащемуся система записи (тактировка, порядок ключевых знаков, основной способ ведения смычка и пр.), куда отдельные "новые детали" – необычный штрих, микроальтерации и т.д. – могут входить лишь в виде частных, мелких вкраплений (особенно на ранних стадиях обучения). Еще один пара оппозиций: одно дело – дать нотацию, дающую максимальный простор для исполнительского толкования текста, другое – отразить с максимальной подробностью уже прозвучавшую реальность.

Можно было бы остановиться и на других целях, а в связи с ними – задачах и формах транскрипции, но в этом вряд ли есть необходимость. Из сказанного ясно: различие цели транскрипции вызывает различие задач, а последнее влияет и на различие ее форм и способов.

Цель этномузыковедческой нотации – дать материал для научного исследования – определяет соответствующую задачу. Необходимо сделать такую нотацию, которая бы в максимальной сте-

пени отражала закономерности музыкальной системы изучаемого стилевого явления. Не текст, который легко прочесть с листа, не графику, более легкую для издания и радующую привычный глаз, но пространственное выражение иной стилевой системы средствами, способными отразить ее специфику.

На вопрос, какой должна быть исследовательская этномузыковедческая транскрипция, ответ, на первый взгляд, напрашивается простой и единственный: нотация должна быть максимально детализированной, максимально точной и объективной. Однако просто это лишь на первый взгляд и к этому еще необходимо будет вернуться. Пока же остановимся на следующих утверждениях. Первое. Транскрипция нужна для этномузыковедческого исследования; для других целей (практических, учебных и т.д.). Второе. Различие целей транскрипции вызывает различие ее задач, а значит — и форм. Следовательно, единая универсальная транскрипция, удовлетворяющая всем требованиям, невозможна. Третье. Осознание и четкая постановка цели и задачи транскрипции — обязательное условие серьезной работы над "расшифровкой" фольклорного текста.

#### СПОСОБЫ РЕАЛИЗАЦИИ

Если бросить хотя бы беглый взгляд на пути развития европейской этномузыковедческой транскрипции, нетрудно заметить, что при всем разнообразии этих путей основное их общее направление — ко всё большей детализации и точности.

#### Фиксация высоты

На своеобразии высотных характеристик народной музыки и существенное отличие ее звукорядных шкал от темперированной

системы европейской письменной музыки последних веков обратили внимание еще на заре этномузыковедческих исследований.

Основной способ фиксации — введение в обычную систему нотных знаков коррелирующих обозначений. Формы этих обозначений достаточно разнообразны. Одна из распространенных форм — фиксация основными традиционными знаками темперированной системы со словесными уточнениями в примечаниях. Например: пьеса исполнялась в натуральном строе; либо — те или иные ступени выше (ниже) темперированных на такую-то величину и т.д. (так, в частности, поступал Ф. Колесса). Другая форма — введение дополнительных микроальтерационных знаков прямо в нотный текст. Наиболее типичные знаки — знаки плюса и минуса над нотой для указания соответственного микроальтерационного повышения или понижения; подобную роль выполняет знак восходящей или нисходящей стрелы. Используются также многочисленные формы половинного или полутонного (соответственно, с одной либо тремя вертикальными чертами) диеза; закрашенного, повернутого в другую сторону, либо перечеркнутого бемоля и т.д.

В одних случаях знак регистрирует относительно точную величину альтерации: А. Хава, например, указывает альтерации на  $1/4$  и  $1/16$  тона; Б. Сейган пользуется подобными знаками для отклонений на пифагорейскую и синтоническую коммы (см. 60); М. В. Портманн еще в конце прошлого века ставил над знаком диеза четвертую или восьмую дробь (см. 6, с. 254); Э. Алексеев, в зависимости от поворота угла стрелы влево или вправо, отмечает треть либо шестую часть тона (25); знаки, основанные на внешней трансформации диеза и бемоля, чаще всего

означают стабильные альтерации на  $1/4$  и  $3/4$  тона.

В других случаях, пользуясь стрелой или иными надстрочными знаками, имеют в виду приблизительное определение, фиксируют лишь факт уклонения от температуры. Подобный тип фиксации микроинтервалики – самый распространенный (см. I6; 1; статью Н.Кауфмана в 63 III; 64).

В-третьих – одним и тем же знаком (стрелой, плюсом, минусом) могут фиксировать разные отклонения: четвертитоны, третьетоны, неточную или мобильную микроинтервалику, давая соответствующие словесные объяснения, нередко достаточно подробные и точные ( см.49).

#### Универсальный знак микроальтерации (УЗМА)

Перечисление микроальтерационных знаков и описание их типологии можно было бы продолжить. Знаки эти достаточно обильны и многолики. У них есть свои безусловные достоинства, главное из них: они отражают систему звуковысотных отношений каждого конкретного произведения инструментально-го – и шире – музыкального фольклора в сопоставлении с европейской температурой (разумеется, так, как это сопоставление реализуется с точки зрения нотировщика). Есть и свои недостатки. Более частные, например, знак "минус" графически совпадает со штрихом "портаменто" и часто вносит путаницу; многочисленные словесные объяснения, к которым приходится прибегать при отсутствии простейших стабильных надстрочных знаков, крайне затрудняют чтение и аналитический охват фольклорного текста. И более общие: при всем обилии, многоликости и пестроте, крайне усложняющих работу над читательской "рас-

"цифровкой" транскрипции, и отсутствия так необходимой для правильного понимания универсальности, многие встречающиеся в народной инструментальной музыке микроальтерации — иногда весьма существенные ( $2/5$ ,  $1/5$ ,  $2/7$  тона и т.д.) — требуют новых знаков, либо применения старых с оговоркой на новое качество. Причем, если последнее еще как-то возможно при транскрипции полифонического, исполняемого одним инструментом или ансамблем однотипных (в смысле строя, звукоряда и, вместе с ними, системы микроделения тонов) инструментов, то как быть с транскрипцией музыки, интерпретируемой ансамблями разнотипных инструментов, когда, например, для одного инструмента характерны четвертитоновые колебания, для другого — третитоновые и т.д.?

Подобные рассуждения и практическая работа по транскрипции ансамблевой и сольной инструментальной народной музыки привела нас к поиску универсального знака микроальтерации (УЗМА).

В основу этого знака положена названная ранее стрела, но располагаемая диагонально: вправо-вверх — повышение; вправо-вниз — понижение. Линия стрелы служит, одновременно, чертой дроби, означающей величину микроальтерации по отношению к целому тону. Отсутствие цифрового индекса будет означать неопределенность или мобильность микроальтерации, либо отсутствие указания величины альтерации (например, при перепечатке сделанных ранее нотаций, невозможности или нежелательности уточнения и т.д.). Величину микроальтерации можно выразить еще более детально, например, в центах: тогда число центов отойдет в числитель; в знаменателе достаточно поставить

букву "с", либо обойтись вовсе без нее, сделав примечание, что нотация дана в центах. УЗМА, как нам думается, мог бы заменить многочисленную и разноликую систему микроальтерационных знаков, универсализировав их. Диагональная форма стрелы позволяет располагать знак как над нотным станом, так и рядом с обозначаемой нотой, что могло бы значительно облегчить работу по записи аккордов, включающих микроальтерационные тоны. Ниже приводим таблицу (см. пример I) некоторых применяемых в фольклористической практике знаков микроальтерации и их расшифровок с помощью УЗМА<sup>3</sup>.

### Орнаментика и фактура

Стремлением к выявлению специфики фольклорного текста продиктована и тенденция ко все большей детализации в "расшифровке" орнаментики и вычерчивании фактуры.

Первый шаг на пути фиксации орнаментики — тщательное указание всех мелизмов в тексте с помощью общепринятых и новосозданных знаков, рожденных как развитием этномузыкознания, так и современной композиторской практикой. Большинство знаков фиксирует, главным образом, тип орнаментики, предполагая довольно разнообразные формы прочтения. Естественным следующим

---

<sup>3</sup> Методологическое обоснование знака УЗМА публикуется здесь впервые. Ранее автор говорил о его необходимости лишь в докладах: на 4-м Международном Этномузыковедческом Семинаре в Чарадице (ЧССР, 1973 г.) и на I-м Всесоюзном семинаре ВКНМТ в Иваново (1974 г.). В практическом плане УЗМА впервые применен нами в сборнике "Музыкальные инструменты и народная музыка между речья Волхова и Сяси" (в печати). В опубликованных ранее записях народной инструментальной музыки мы применяли либо вертикальную стрелу — для обозначения микроальтерации менее четверти тона, либо "полу-" и "полуторадиезы и -семоли". См., например, 52, S. 70-76 .



1.

Знаки микроальтерации	Перевод в УЗМА
†, ‡, +, ↑ †, ‡, -, ↓ †, ‡ †, ‡, †, ‡, † † +, ↑, †, ... -, ↓, †, ...	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$  
Повышение на $\frac{1}{3}, \frac{2}{5}, \frac{1}{7}$ Понижение на $2\frac{1}{2}$ цента Постепенное повышение от $\frac{1}{4}$ до $\frac{1}{3}$ тона Примеры надстрочного использования УЗМА Пример строчного использования УЗМА в аккорде Ключевые знаки с помощью УЗМА	$\frac{1}{3}, \frac{2}{5}, \frac{1}{7} \dots$ $\frac{24}{6}, \frac{24}{6}$ $\frac{1}{4} \dots \frac{1}{3}$   

шагом была детальная расшифровка всего звукового материала в тексте. Так часто поступает, например, в своих транскрипциях классик европейского этноинструментоведения Э.Эмстаймер, из работы которого (42) взят следующий пример:

2. Флейта I, II                      Священный Намба

В такого рода нотациях отмечается известная нивелировка основного текста и орнамента. Поэтому вполне закономерен третий шаг: фиксировать орнамент в основном тексте с помощью условных знаков-сокращений, а ниже - в подстрочнике, петитрифтом, либо на специальной строке - давать точную расшифровку отдельных украшений <sup>4</sup>. (См. пример 3)

Здесь вполне естествен вопрос: а как отличить орнамент от основного текста? И в данном конкретном примере: почему совершенно одинаковая ритмическая комбинация в одном случае (две последние ноты 2-го такта) трактуется как основной текст,

<sup>4</sup> Приведенный пример - фрагмент гуцульского наигрыша - взят из нашей работы "Гуцульские скрипичные композиции" (дисс. на соиск.уч.ст.канд.иск., ЛГИТМиК, Л., 1970). Путь двухстрочной фиксации основного текста и деталей впервые в этномузыковедении предложен Б.Бартоком в его последней работе, правда, в отличие от выше приведенного примера Б.Барток основной материал дает петитрифтом внизу, а сверху - детальную транскрипцию текста целиком (см.34). Эта, на наш взгляд, плодотворная идея двойной нотации дальнейшего, после работы Б.Бартока, распространения, к сожалению, не получила. Так по крайней мере утверждает Л.Штокманн, проанализировав все известные публикации последних лет (см.60).

## Свадебная застольная мелодия

тришля

и другом (начала 4-го такта) - как орнамент?

Ответить на него может только анализ каждого конкретного момента в системе соответствующего музыкального стиля. Так, в данном примере фигура "ми-ре" (2-й такт) является одним из вариантов типового мелодического хода, входящего в трехкратно повторяемую фразу (а) стереотипной структурной схемы (ааав); фигура "до-диез - ре" (4-й такт) входит в кадансовый такт, реализующийся в данном жанре и культуре определенной сеткой ритмических стереотипов с основной первой восьмушкой, которую могут (но не обязательно!) предварять некоторые (не один, а определенные!) виды форшлагов. Но транскрипционный анализ - вопрос особый, и к нему еще предстоит вернуться.

В вопросах изучения орнаментики большая заслуга принадлежит Б.Бартоку, уже в основных своих работах дифференцировавшему ее различные формы: собственно орнамент, нотируемый в конкретных ритмических величинах, и украшения типа форшлагов. Более того, Б.Барток отличает так называемые орнаменты тяжелые от легких: первые выписываются полностью, так как каждый тон имеет конструктивное и смысловое значение, вторые даны сокра-

щенно, ибо их роль - мелодическое оттенение основной линии (33).

Аналогичные тенденции проявились в фиксации фактуры фольклорных произведений. Совершенно очевидно стремление отчетливо выделять различные голоса и элементы линий внутри партии одного инструмента или между партиями инструментального ансамбля, либо с помощью разнонаправленных штилей (прим.2), либо благодаря партитурному разделению. Партитура иногда имеет смнсл и при фиксации наигрыша на одном инструменте для обрисовки четкого рельефа многоголосия (на бандуре, цитрах, некоторых смычковых, гармониках и др.), а также при нотации одноголосия, образующего внутреннюю, так называемую "скрытую" полифонию, когда дифференцированы по смыслу, значению, семантике отдельные регистры инструмента, отдельные высотные и ритмические моменты текста и т.д.

Цимбалы

4. А)

Б)

В первом из приведенных выше наигрышей (а) зафиксирована одноголосная игра румынских цимбал, четко различающая две внутренние партии: мелодическую нижнюю и аккомпанирующую верхнюю (пример взят из (68 р.363). Второй (б) - наигрыш на

причем бубне: исполнитель бьет по мембране то колотушкой, то ладонью, и каждый раз одновременно звучит и тон бубна, и шум самого бубна, и звон бубенчиков, однако, в зависимости от интенсивности характера удара, отчетливо выделяется поочередно один из трех звуков, что создает своеобразную полифонию тембровых линий<sup>5</sup>.

Настоящий эффект фиксации фактуры ансамблевого исполнительства случается при так называемой многоканальной записи, когда каждый инструмент записывается на отдельный магнитофон, либо — на соответствующую дорожку-канал (со своей магнитной головкой и своим отдельным микрофоном) многоканального магнитофона. Пионером многоканальной записи явился все тот же Э.Эмстаймер, еще в 30-х годах осуществивший фиксацию ансамблевой музыки несколькими фонографами<sup>6</sup>. В настоящее время, как вам думается, наиболее успешными являются записи ансамблевой инструментальной музыки, проводимые с помощью многоканальных магнитофонов, изготовленных Т.Сабо, словацкими орчимологами Л.Ленгом, О.Эльшекком, А.Можи и др., прежде всего благодаря тому, что один магнитофон не только удобнее чем система магнитофонов для пользования в полевых условиях, но и потому, что с его помощью значительно рельефнее как дифференциация, так и синхронизация партий (см. статью Л.Ленга в 63 I, S. 171-175).

### Характер интонирования, исполнительские приемы и динамика

Особо важной при транскрипции инструментального фольклора является фиксация характера звукоизвлечения, интонирования

<sup>5</sup> Это фрагмент из наигрыша "Как играл Никита", исполняемого известным бубняком Г.М. Погореловым. Запись и нотация наша.

<sup>6</sup> Материалы эти неопубликованы и хранятся в фондах Фонографического кабинета Пушкинского дома (Института русской литературы РАН), где в то время работал Э. Эмстаймер. Сообщаем согласно личному общению сотрудника Фонограммархива М.А. Лобанова.

и исполнительских приемов народного музыканта. Ведь нередко именно специфика окраски звука отличает один этнический стиль от другого, одну исполнительскую школу от другой при интерпретации одинакового в мелодико-ритмическом отношении наигрыша <sup>7</sup>. Значительные шаги в этом направлении сделали Б.Барток, Э.Эмстаймер, Ю.Страйнар (см. статью Ю.Страйнара в 63, II; 30, с.34-36), Л.Ленг со своими словацкими коллегами <sup>8</sup>, Б.Шароши (63 II, §. II6-I36) и многие другие. Особое внимание на необходимость изучения народного (как инструментального, так и вокального) исполнительства обращал К.В.Квитка (15, статья "О природе пауз в народных напевах" и "Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине"). В практической работе значительных успехов добились и другие советские исследователи народной инструментальной музыки А.В.Затаевич, Б.Ф.Смирнов, А.В.Руднева, Ф.М.Кароматов, Б.Я.Котляров, А.И.Гуменюк.

При фиксации характера звукоизвлечения более всего пользуются словесными комментариями и описаниями, что, в частности, особо тщательно и подробно делает З.Эстрайхер (43). Наряду с этим в транскрипционной практике выработалась довольно развитая система знаков, с помощью которых удается нотировать отдельные исполнительские приемы, способ звукоизвлечения, артаку-

---

<sup>7</sup> Ср. у Ф.Бозе: "...мелодии взаимозаменяемы, как культ, которому они принадлежат, как язык, на котором они поются... на всех континентах нам встречаются сходные мелодии. Но...звучание...в каждой группе народов различно. Звук связан с телом, ...с физиологическими и соматическими особенностями!...Именно в звучании заключаются характерные расовые особенности музыки" (5, с.17-19).


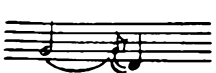
<sup>8</sup> См. работы Л.Ленга, А.Можи, П.Тянковича, Ю.Детняна, О.Демо, И.Мочака в (66,67)

Длина, аппликатуру, способ держания смычка, характер удара, форму удара и щипка, штрихи<sup>9</sup>, пиццикато правой и левой рукой, форму тупе, характер подачи воздуха в инструмент, манеру брязания и ее смены, акценты, фразировку, динамику. При этом в значительной мере пользуются всеми известными формами фиксации исполнительских приемов, выработанных в профессиональной европейской музыке. а также конструируют множество новых: продемонстрировать их все в рамках одной статьи нет никакой возможности.


Наряду с этим чрезвычайно необходимой представляется фиксация пластики звука, знаковая дифференциация звука - матового, тусклого, монотонного, расцвеченного, вибрированного в статическом или динамическом плане, с указанием формы, амплитуды, а иногда и микроритмики этих вибраций, многочисленных бений и т.д. Э.Эмсгаймер фиксирует такие бения на равных правах с элементной, показывая их с помощью специальных знаков (пример ба). Башкирский ученый Р.Ф.Зелинский специальной надстрочной графической отмечает наряду с трелями и мелизмами динамическую форму протяженных звуков народной флейты - курая, ранее не упоминавшихся только с помощью фермат (либо свободных, либо с указанием количества долей-единиц)<sup>10</sup>. В своих нотациях гу-

<sup>9</sup> Причем степень профессионализма транскриптора и тщательности его фиксации штрихов чрезвычайно влияют на представление о реальной звуковой картине. В этом плане можно приветствовать работу молодых советских этноинструментоведов И.А.Бродского (см.его нотации инструментального фольклора народов Дальнего Востока в фондах фольклорной комиссии ИК РСФСР), Т.Н.Каванскую (I4, с.79-III) и др.

5. а)

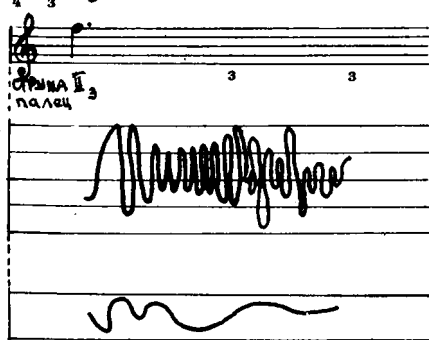
знак	содержание
	<p>Характеристические зрительные образы тона одним или двумя резкими толчками дыхания. Обычно связаны с гласными на протяжении всего времени звучания.</p>
<p>(m)</p>	<p>Иллюзия мордента в исчезающем тоне (равно при увеличении)</p>
	<p>Скользящие от одной высоты к другой. Начальный звук удерживается в течение всей длительности и лишь вблизи происходит быстрое миссэндо в след. звук</p>

б)

знак	содержание (варианты расшифровки)
$\frac{1}{3}$ vibr <sub>am</sub>	<p>вибрато в амплитуде <math>\frac{1}{3}</math> тона с уклоном вверх</p>
$\frac{1}{3}$ vibr <sub>am</sub>	<p>вибрато, меняющее амплитуду от <math>\frac{1}{4}</math> до <math>\frac{1}{3}</math> тона с обоюдными (вверх и вниз) уклонами</p>
<p>v, v̄</p>	<p>Восходящее (нисходящее) вибрато - мордент</p> 

скрипка а

б)  $\frac{1}{3} - \frac{1}{3}$  ↑  
 $\frac{1}{4} - \frac{1}{3}$  ↓



палец 3  
3 3

f f  
e e

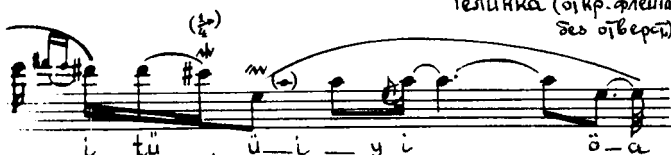
упругость  
0  
20



Трембита (деревянная  
натуральная труба)



Телинка (откр. флейта,  
без отверстий)



Важной инструментальной музыки нам оказалось важным зафиксировать не только высотную и динамическую амплитуды вибрации, но и четко артикулируемую ритмику вибрато, когда оно используется или мелизм, для чего пришлось выработать специальный знак (дрембита Бб, в). Кроме того, при нотации наигрышей на духовых инструментах (особенно флейтах и трубах), а также щипковых идиофонах типа ротового барабана (украинская и молдавская дрымба, вишневский темир-комус, якутский хомус и т.д.) крайне необходимо фиксировать положение рта и произносимую при звукоизвлечении форму, и также ее изменения в процессе игры. Выяснить это потребовал подробный анализ исполнительства и беседы с носителями традиции, которые часто отчетливо знают набор своих исполнительских приемов, и результат для понимания особенностей народного исполнительского стиля может оказаться решающим (примеры 5 г, д) 11.

11 В примере 5 использованы: а) 42, пример 5, р.79; б), в), г) - наши материалы; д) 51, № IIб.

Один из самых крупных европейских специалистов по нотации исполнительских приемов — югославский органофоник Ю. Страйнар на 4-м Этномузыковедческом Семинаре в Чарадице (ЧССР, 1973 г.) продемонстрировал результаты им проведенного эксперимента, когда несколько профессиональных инструментальных ансамблей никогда не слышавшие фонограмм предложенной им нотации народной музыки, сыграли ее, стараясь точно интерпретировать отмеченные штрихи и исполнительские указания. Наиболее близким и почти не отличимым от фонограммы исполнением было то, которое основывалось на транскрипции, воспроизводящей с максимальной подробностью все детали пластической характеристики звука <sup>12</sup>.

#### Фиксация ритмики и темпа

Одна из самых сложных проблем транскрипции — фиксация ритмики и темпа — оказалась в этномузыковедении наиболее разработанной.

Уже сама этномузыковедческая направленность нотации — документировать реальное звучание, а не готовить материал для вольной интерпретации — делает понятным стремление к отказу в серьезной транскрипционной работе от определений типа "*rubato*", "*ad libitum*", "свободно, не придерживаясь размеров" и т.п., которые более естественны для нотаций, предназначенных для практического исполнения инструментальным ансамблем или солистом.

Для исследовательских транскрипций характерно четкое указание темпа и его изменений либо в виде стабильных словесных характеристик на итальянском (*allegro*, *ritenuto* и т.д.)

или национальном языке, либо, что еще более точно, с помощью указаний метронома. На путь метрономирования темпа после работ Б.Бартока стало подавляющее большинство исследователей, хотя и сегодня еще встречаются публикации, где предпочтение отдается словесным указаниям <sup>13</sup>.

Метрономирование, однако, весьма затруднено в случае нотации нетанцевального характера и в ритмическом, и темповом отношении весьма прихотливой пастушеской музыки. Здесь, равно как и в других произведениях с так называемой "свободной ритмикой", трудно выделить саму счетную долю, по которой должно метрономировать. В таких случаях М.Калинский и К.Рейнхард рекомендуют обозначить своего рода "внутренний темп" (37;23). Более гибко отражают темпо-ритмику подобных сочинений, как нам кажется, те исследователи, которые применяют измерение каждой ритмической единицы с помощью показаний секундомера <sup>14</sup>, либо других измерительных средств. Э.Эстрайхер применяет особую методику, основанную на измерении магнитной пленки (43), подобным же образом в отдельных, наиболее сложных случаях поступает и Р.Ф.Зелинский. Причем, такие обозначения вполне можно давать параллельно с указанием данных метронома.

В смысле установления ритмических единиц и их соотношений, а также тактировки перед транскриптором инструментального фольклора стоят, в основном, те же проблемы, которые тревожат фольклористов-песенников (см.45). Та, правда, разница, что при отсутствии словесного текста (инструментальные интерпретации

---

<sup>13</sup> В антологии (13) составитель последовательно отказывается от метрономирования. Более того, включив в сборник несколько десятков нотных текстов из книги Ст.Мерчинского имевших метрономические обозначения, он снимает эти обозначения, оставляя тексты вообще без определения темпа.

<sup>14</sup> Так чаще всего поступал в своих нотациях и автор этой статьи (см.52).

песен могут тактироваться по аналогии с соответствующей песней) всю периодизацию, тактировку, ритмическую сетку определять будет исключительно музыкальное начало и, соответственно, — музыковедческий анализ здесь призван решить исход той или иной транскрипционной операции. В основе определенной периодизации, тактировки (и т.д.) — безусловно, не универсальной, а конкретной, основанной на индуктивном исследовании, — должно лежать стремление к отражению системы деления и периодизации каждого реального произведения, в каждой конкретной стилиевой ситуации. Собственно тактировка может иметь место лишь при соответственной метрической периодичности — особенно в танцевальной музыке (кстати, здесь весьма ощутимый результат может дать анализ хореографии), — исследование акцентуации также вполне можно объективизировать при тщательном анализе самого исполнительства и его динамики: смычковый штрих "вниз" дает всегда более яркую атаку, чем штрих "вверх", фонема "tu" на аэрофонах — всегда "акцентнее", чем "ku" и т.д. В других случаях можно ограничиться периодизацией по чисто композиционным закономерностям, повторности ритмических комплексов, интонационных образований,

тогда вместо тактов большое место займут тактовые группы, вместо тактовой черты — "черта в виде тактовой"<sup>15</sup> и т.д. При чем, для исключения разночтений целесообразно границы между разными типами периодичностей показывать различными знаками: для границ тактов сохранить традиционные тактовые черты; в других случаях употреблять пунктирную, штрих-пунктирную, двойную, волнистую линии, двойной, тройной и одинарный полустиль над нотным станом и пр. Можно ли при первом "прочтении"—слуша-

---

<sup>15</sup> Определение К.Квитки (15, т. II, с. 45).

нии текста установить все эти различия? Разумеется, нет. Требуется "вживание" в текст и тщательный его анализ (вновь мы к нему возвращаемся!), анализ агогики, архитектоники, исполнительства и т.д. (69, p.45-62).

### На пути к точности. Измерительные приборы и электро-акустическая транскрипция

Стремление к увеличению точности и объективности транскрипции привело к практике использования самых разнообразных измерительных приборов. Среди них различного рода тонвариаторы, аудиометры, дающие показания в центах и фиксирующие, таким образом, слышимое деление полутона с точностью до  $0,01$ <sup>16</sup>, — они широко употреблялись в практике родоначальников современной научной транскрипции Э.М.Хорнбостеля и О.Абрахама<sup>17</sup>, в сравнительно-музыковедческих исследованиях К.Штумпфа и И.Идельсона, широко пользовались ими и советские ученые, прежде всего Е.В.Гиппиус, З.В.Эвальд и В.М.Беляев<sup>18</sup>. Наряду с этим всегда активно применяются метроном, секундомер, камертон, а также снабженные измерительными шкалами тонометр, монохорд и мн.др. (см.об этом 50).

Измерительными приборами не обоглись, ибо, как совершенно правильно замечает Д.Штокманн, все эти приборы отмечают то, "что слышит или считает, что слышит" транскриптор, — ошибки здесь отнюдь не исключены (60, примечание 13).

<sup>16</sup> Способ вычисления интервалки в центах предложен А.Эллисом (40).

<sup>17</sup> См.32, S. 1-25. Э.Хорнбостель разработал даже специальную "Таблицу для логарифмического изображения числовых интервальных отношений", получившую известность и в нашей стране благодаря статье Л.Немировского (27). Впоследствии Ф.Бозе (36) предложил метод работы со счетной линейкой.

<sup>18</sup> Последний даже сделал своеобразное усовершенствование таблицы Э.Хорнбостеля (3, с.20-22).

Слуховые аппараты заменяют визуальными, развивается фонография и фиксация акустической структуры в виде графических картин с помощью электроосциллографов, спектрометров, сонографов, мелографов. Пионерами в этом направлении выступили в 30-е годы М.Метфессель, Дж.Обата и Р.Кабаяши, М.Грютцмахер и В.Лоттермозер (60). Бурное развитие получила электроакустическая транскрипция в послевоенные годы, когда ее стали более активно применять в исследованиях народной музыки Ч.Зигер, О.Гурвин, К. Далбек, Э.Герсон-Киви, О.Эльшек, М.Филип (библиографию см. в 60 и 37), и особенно в последнее время (44, §. I6I-I69; 39, §. II2-II5; 4I, § I63-I88). Теперь уже, опираясь на электронную технику, обращаются не только к проблемам чисто транскрипционным, но и к анализу строя, интонации, ритмики, а также более общих вопросов органофонии и этномузыкального в целом (46, §. 40-55; 63 I, §. I59-I64; 63 II, §. 24-52, 97-III, I63-I64; 35, р. I36-I74; 62, §. I34-I58; 63 III р. II9-I22; 65, р. 222-232; 70, §. 42-48; 55, §. I47-I57).

Разумеется, в отношении электронной транскрипции остается множество нерешенных проблем и трудностей. Электроакустические машины фиксируют только сольное исполнение, им пока недоступны многоголосие, ансамблевая игра, так же, как и хоровое пение. Кроме того, разные аппараты дают разные цифровые величины, порою достаточно отличающиеся. Различного рода непредвиденные колебания напряжения и другие изменения в ходе работы аппаратов могут давать существенные искажения, объективные причины которых не всегда легко обнаруживаются, что может привести к серьезным транскрипционным ошибкам. Есть и другие проблемы. Электрографические аппараты крайне дороги, далеко не всякий

Фольклористический институт (не говоря уже о секциях, секторах, кафедрах и отдельных фольклористах) может их приобрести. Думается, однако, что эти трудности преодолимы. Электроакустическая транскрипция развивается бурными темпами и можно предполагать, что в недалеком будущем идея максимально полной и точной фиксации звучания народной музыки в пространственных графах осуществится в полной мере. Значит ли это, что электроакустическая запись полностью вытеснит нотацию (1) и что в транскрипционной работе машина полностью заменит человека (2)?

#### ТЕХНИКО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ И МУЗЫКАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Для ответа на поставленные вопросы необходимо еще раз вспомнить об основной задаче этномузыковедческой транскрипционной работы — отразить в транскрипции фольклорного произведения закономерности его музыкально-стилевой системы.

Электроакустическая транскрипция сама по себе не только не отражает существа стилового музыкального мышления, но и не вычленяет еще музыкальный феномен как таковой. Аппарат фиксирует физико-акустические процессы — к тому же только те, что подвластны ему согласно его собственным объективным данным, только то, что сам аппарат "слышит".

Однако, во-первых, весь звучащий комплекс далеко не в полном объеме даже чисто физически воспринимается и слушателем и исполнителем, многое остается за порогом физических возможностей человека. Во-вторых, многое из физически "услышанного" не попадает в поле мыслительного восприятия, да и не предназна-

чается самым исполнителем для такового, отойдя к разного рода "шумам" (в том смысле этого слова, какое ему дает теория информации). В-третьих, "воспринятые" звуковые характеристики далеко не всегда и не прямо адекватны их акустическим параметрам.

В частности, ощущение высоты одного и того же звука колеблется в зависимости от того, берется ли он отдельно или в звуковой серии, и в какой серии. При последовательном появлении звуков высота частота ближайшего звука (согласно законам восприятия) выходит из частоты предыдущего, умноженной на постоянный коэффициент; для полутоновых серий этот коэффициент равен  $\sqrt[12]{2}$ , для октавной —  $\sqrt[12]{2^{12}}$  и т.д. При восприятии звуков в высоких регистрах отклонения от нормы больше, чем в низких. Ощущение высоты зависит и от громкости. В высоком регистре с усилением громкости действует тенденция к завышению, в среднем и низком — к занижению. Различия могут превосходить объем целого тона!.. Причем процессы таких "сдвигов" — не поступательные, а образуют довольно сложные кривые.

Само физическое усиление звука далеко не адекватно восприятию возрастания громкости. В разных звуковысотных полях проявляются разные законы соответствия. Например, для среднего регистра действует закон Фехнера: сила ощущения растет прямо пропорционально логарифму силы раздражения (см. 2; 60; 6I, S. 503-511; 58 S. 215-226), для других — иные.

Весьма сложны проблемы: 1) обертонов — наряду с реальными огромную роль играют "субъективные", "слуховые"; 2) погашений или искажений слухового восприятия в результате одновременного воздействия иного источника звука (например, при ан-



самблевой игре); 3) комбинационных тонов, образующихся во внутреннем ухе в результате многократных стабильных звуковых наложений, и многое другое. Но ведь и "субъективные обертоны", и комбинационные тоны воспринимаются слушателем и часто "сознательно" используются исполнителем; опытные народные музыканты знают немало звуковых "фокусов"!

Еще более сложна ситуация с восприятием времени — здесь несоответствия ощущений реальному времени большие: темп и частота следования звуков влияют как на ощущение отношений длительностей, так и восприятие высот и самого темпа и т.д. (26, с.186-220).

Итак, электроакустический аппарат фиксирует многое из того, что не воспринимается, и не фиксирует и никогда не сможет зафиксировать многое из того, что воспринимается слушателем и создается с расчетом на это восприятие.

Между физико-акустическими параметрами звучащей музыки и ее физиологическим восприятием нет строгого соответствия. Следовательно, о полной замене человека транскрибирующим электроакустическим аппаратом не может быть и речи. Наоборот, любая машинная транскрипция требует интерпретирующего прочтения ее исследователем-транскриптором, знающим физиологические законы (пока, увы, еще недостаточно изученные самими физиологами) взаимоотношения реальной акустики и ее живого восприятия <sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Ср. у Б.Неттла: "даже при машинной транскрипции обязательно необходим образованный человек-интерпретатор; или иначе, самая лучшая человеческая транскрипция может быть усовершенствована машинами" (54, р.103).

Мало того. Наряду с акустико-физиологическими при живом восприятии музыки огромную роль играют музыкально-психологические факторы. Ведь живое восприятие — это определенное переживание и отдельного звука, и звуковых комплексов, и времени, и, наконец, целостного музыкального образа. Слушатель постигает определенное музыкальное произведение через свое собственное художественное восприятие, реальная звуковая форма преломляется в релятивную художественную структуру, отражающую эстетическую систему как исполнителя, так и слушателя. И чем лучше удастся транскриптору вжиться в изучаемый им стиль музыки, чем основательнее проделана им аналитическая работа, тем адекватнее его восприятие художественной структуры той художественной структуры, которая заложена в произведение народом-создателем и народным музыкантом-исполнителем.

Эта создаваемая исполнителем и "слышимая" традиционным слушателем музыкальная структура, как показывают исследования, может довольно существенно отличаться от реально физически звучащей — даже по элементарным свойствам (60-62), не говоря уже о том, что художественное произведение вообще становится таковым лишь в восприятии и в связи с восприятием. Активное переживание высоты сопряжено с определенным напряжением голосовых связок слушателя, что существенно координирует восприятие. Если при этом слушатель владеет музыкальным инструментом исполнителя (или иным инструментом), сюда добавляется еще и пальцевое (губное и пр.), двигательное-коррелирующее сопереживание, также весьма существенное. Восприятие определенного мелодического оборота зависит не только от самого этого оборота, но от целостного музыкального интеллекта слушателя и системы хранения

мых его памятью мелодических структур. Сложными процессами обусловлено восприятие членения музыкальной формы, цезур, фразировки, гребней и спадов, переживание повторности. Весьма мобильно ощущение времени, столь различное в разных ситуациях и т.д.

Вывод: транскрипция реально звучащего фольклорного произведения (как машинная, так и слуховая), основанная только на данном, реальном звучании, для отражения звучащего комплекса как произведения народной музыки оказывается недостаточной.

#### АНАЛИТИЧЕСКАЯ И СИНТЕТИЧЕСКАЯ НОТАЦИИ

Решение задач этномузыковедческой транскрипции требует значительной последовательской работы. Эта работа должна привести к построению такой транскрипции, которая явилась бы отражением стиливых особенностей народно-инструментального произведения, отражением его художественной, музыкальной структуры.

Как показали многочисленные опыты, исследования, эксперименты, функцию такой транскрипции может выполнять европейская нотация - с соответствующими дополнительными знаками, уточнениями, коррективами - нотация, родившаяся в результате развития человеком письменной формы фиксации живого восприятия реальной художественной структуры музыкального произведения.

Разумеется, европейская нотация возникла на совершенно иной, по сравнению с многочисленными музыкальными системами фольклора, стиливой базе. Музыкальные языки народных культур отличаются от европейского музыкального языка (или языков) не меньше, чем друг от друга. Передать систему музыкально-слуховых представлений каждой данной фольклорной культуры с помощью

европейской нотации так же, если не более, трудно, чем передать разнообразные фонемы многочисленных языков народов мира с помощью единой фонетической транскрипции. Однако это делается и это необходимо делать — в противном случае любые сравнительно-аналитические научные исследования окажутся невозможными.

В отмеченном плане практика современной этноорганологии, как и этномузыкознания в целом, выдвинула два основных вида нотации: *аналитическую* (или детальную) и *синтетическую* (или каркасную).

Аналитическая нотация представляет собой наиболее детализованную форму нотной записи, фиксирующую самые разнообразные моменты народного музыкального произведения: особенности интонирования и звукоизвлечения, штрихи, фразировку, подробности звуковысотного мелодического процесса, специфику ритмики и темпа, динамики, фактуры и композиции. Сам термин "аналитическая нотация", однако, родился и получил распространение в связи со стремлением отразить как в системе тактировки, так и в самой графике расположения нотных строк особенности композиционной стороны музыкального произведения, исследованные в результате аналитической работы (см.9). Приведем пример (см. пример 6) аналитической нотации, сделанной с упором на выявление композиции наигрыша <sup>20</sup>.

---

20

Пример 6 — гуцульский скрипичный наигрыш, записанный нами.

8.

1 (H) 2 3

4 5

6 7

\*)

\*)

8 9 10 11

12 13

14 15 16

В других случаях дается полная аналитическая нотация согласно различным ракурсам анализа фольклорного текста. Одной из кульминационных точек в этом плане представляются нотации Э.Эстрайхера (49), тщательно детализированные и снабженные большим количеством комментариев и словесных указаний, что дает право относить такие нотации к особой разновидности транскрипции — так называемой комментированной записи (37).

Детализация, однако, имеет свои пределы. Аналитическая нотация не предполагает отразить акустическую картину звучащей музыки — это задача электронной мело- и сонографии. Аналитическая транскрипция может и должна быть отображением восприятия музыкального произведения, отображением при этом тем более близким реальной звуковой системе, чем совершеннее вспомогательные технические средства (от простейших измерительных приборов до сонографа), которыми пользуется транскриптор (60, S. 234–236), и тем более соответствующим музыкально-стилевой системе фольклорного феномена, чем лучше образован и осведомлен в акустико-физиологической и музыкально-психологической проблематике сам нотировщик, чем глубже он вошел в изучаемую им культуру, чем основательнее и серьезнее проделанная им аналитическая работа. Сама же аналитическая работа предполагает, наряду с исследованием конкретного звучащего текста как такового, изучение всей музыкально-стилевой системы, его породившей: инструментария, особенностей звукоизвлечения, исполнительства и аппликатуры, жанровой и синтаксической специфики народной музыки соответствующего диалекта, этностилевой зоны, профессиональной группы и т.д. (31; 21).

Синтетическая нотация. В отличие от аналитической, дает

деталей модель звучащего текста, предназначенную для определенных практических целей этноорганофонической работы — и прежде всего, для к а т а л о г о в н а р о д н о й м у з ы к и. Ее преимущества — легкая обозримость, концентрированность внимания на важнейших параметрах музыкальной структуры. Совершенно очевидно, что один и тот же текст и одна и та же аналитическая нотация могут давать выходы в синтетические нотации самых различных форм. Эти формы будут зависеть оттого, на что, на какие структурные моменты текста нацелена та или иная синтетическая нотация и какой ракурс должен осветить соответствующий каталог либо указатель.

Синтетическая нотация может давать некое "среднее" несколько варьированных периодов, не к и й " с р е д н и й " с т и л е в о й т е к с т для данного жанра, вида, разновидности, группы вариантов наигрыша и т.д. — в последнем случае она конструируется на базе не одного, а нескольких реальных наигрышей, представляя их своего рода структурный стереотип (инвариант).

Синтетическая нотация может служить и целям пропаганды народной музыки в широком быту, включения произведений в репертуар бытового и концертного музицирования.

Следует, однако, отличать этномузыковедческую научную синтетическую нотацию, где простота и каркасность изложения текста есть результат выделения его главнейших структурных элементов, выделения, опирающегося на проделанную большую исследовательскую работу и произведенного на базе аналитической нотации, от примитивной простоты нотировки, которая зиждется на субъективности, случайности, упрощенчестве, связанных с не-

пониманием сложной специфики народной музыки и отсутствием представлений о системе лежащих в ее основе закономерностей.

Многие из форм упрощения записи и выделения основных ее элементов, столь необходимые и для синтетической нотации, так или иначе уже рассматривались. Здесь хотелось бы коснуться лишь проблемы транспозиции. Для работы над каталогом и, особенно, над его ладомелодическими указателями, для удобства сравнительно-исследовательской работы транспонирование всех нотаций в одну тональную сферу крайне необходимо. Указание в скобках - перед началом или после окончания - р е а л ь н о й в ы с о т ы основного (или кодового) звука вполне позволяет представить фактический регистр звучания.

Более сложно с вопросом выбора общей тональности транспонирования при нотации инструментальной музыки. Здесь реальны два пути: 1) пьесы транспонируются в рамки одной тональной сферы, обусловленной наиболее типичной тональной предопределенностью строя инструмента - для исследования ладовой специфики наигранных на одном инструменте, с одним строем (например, для гупальских скрипачей -  $e^2 - a^2 - d^2 - g$ ; для русских волховских и тихвинских балалаечников  $a^1 - fis^1 - d^1$ ); 2) перевод всех наигранных в единую тональную сферу для сведения всего материала в единый ладовой каталог. Думается, что целесообразно один и тот же наигрыш транспонировать двойко и каждый из вариантов синтетической транскрипции использовать по своему назначению

#### КОМПЛЕКСНАЯ СИНТЕЗИРУЮЩАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ.

#### ВОПРОСЫ ТАКТИКИ И АЛГОРИТМА РАБОТЫ

Наряду с синтетической и аналитической нотациями, отражающими структуру наигрыша под определенным ракурсом ее рассмотре-



ния, системное этномузыковедческое исследование требует такой транскрипции, которая бы давала целостное представление о структуре и элементах того или иного фольклорного текста в комплексе, представляя этот текст как некую целостную музыкально-стилевую систему. Такой формой документации народного музыкального произведения, которая бы графически выразила его целостную структуру с дифференциацией главных и второстепенных ее элементов и скоординировала бы данные аналитической и синтетических нотаций, а также электроакустической записи, нам представляется комплексная синтезирующая транскрипция<sup>21</sup>.

Создание комплексной синтезирующей транскрипции предполагает, на наш взгляд, три стадии работы над текстом. На первой — фольклорист-нотировщик (либо сам, на основании слуховой "расшифровки", либо с помощью расшифровочного аппарата) составляет первичную модель текста (ПМТ). На второй — следует ее анализ, с учетом всех объективных и субъективных данных, приводящий к формированию аналитической нотации, а через нее — к третьей операции, созданию итоговой комплексной синтезирующей транскрипции (ИКСТ). Рассмотрим последовательно каждую из названных операций.

Для построения ПМТ, элементы которой максимально бы приближались к элементам реально звучащей музыкальной системы, были бы им адекватны, во избежание субъективного произвола нотировщика и объективных ошибок, целесообразно сочетать слуховую нотацию с активным применением техники (от тонометров

---

<sup>21</sup> Рабочий термин наш (И.М.). Предлагается здесь впервые.

и секундомеров — до электронной записи, в зависимости от реальной базы, которой располагает транскриптор). Причем, на данной фазе, до включения аналитических операций, представляется разумным, особенно при слуховой расшифровке малоизученных стилевых явлений, отказаться от фиксации текста обычной системой знаков. Ибо включающаяся в момент перевода акция поиска приближенного знака (например, избрание некоей "результативной" одной конкретной высоты вместо реальной зоны высот (см. 8), релятивной нотной длительности, т.е. соотношенной с другими длительностями данного текста конкретной половинной, четверти, восьмой и т.п. вместо реального времени звучания и пр.), поиска, не аргументированного определенным исследовательским анализом, основанным на учете реальных факторов, таит опасность подгонки (вольной или невольной) живого, организованного по своим законам материала под стереотипы иных музыкальных систем <sup>22</sup>. Иначе: не приступать к синтезу до анализа!

---

<sup>22</sup> Причем, и параметры, и правила приближения в доаналитический период тоже ведь не могут быть определены; следовательно, и в этом плане стихийность может привести к серьезным погрешностям и искажению текста. Здесь действует так наз. "закон парсимании" (простого толкования), согласно которому живое восприятие характеризуется естественными попытками толковать услышанное с позиций известных знаковых систем и приспособить это услышанное к ним, в результате чего лучше, правильнее и более точно воспринимаются более близкие стили, отдаленные же — подвергаются опасности корректирующего слышания (см. 60 §. 228—230; о роли анализа транскрипции см. также 59 p.172—216).

Следующая операция - анализ ПМТ и составление аналитической нотации. Успех операции возможен лишь при комплексном методе рассмотрения предмета, когда ПМТ сопоставляется: 1) с реальным звучанием, документированным наряду со звукозаписью всеми иными формами фиксации материала (кинофильмом, словесными описаниями исполнительства, инструмента, его строя и т.д. <sup>23</sup>); 2) данными комплексного фольклорного исследования соответственной этностилевой зоны или музыкального диалекта: исследования органографии <sup>24</sup>, жанровой и музыкально-стилевой природы всех видов - не только инструментальной! - народной музыки и, особо, всех тех фольклорных явлений, которые так или иначе с ней связаны и могут выступать вместе с инструментальной музыкой в едином синкретическом художественном акте (хорео-

---

<sup>23</sup> Ср. у К.В.Квитки: "Дать науке полноценную запись произведения народной музыки - это не значит дать только нотную запись. Необходимо описание способа исполнения, обстановки, выяснение места, какое занимает это произведение в народном быту" (15, с.37).

<sup>24</sup> Примером того, как подробное исследование инструмента, строя, положения исполнителя, расположения струн позволило отразить реальную манеру игры народного музыканта, является работа А.Виколя (см. 68). Лишь диахронное исследование проблем народного исполнительства позволило и нам расшифровать ряд специфических форм звукоизвлечения, которые только на основании звукозаписи были бы ненотируемы. См., например, прием "хлеста" в (24). Г.-Г.Дрегер экспериментально доказал, что в самой музыкальной практике различные формы звуковой комбинации реализуются различными высотными отношениями: аккорды, например, тяготеют к натуральным отношениям, последовательности отдельных звуков - к пифагорейским (информируем согласно 60, примечания 41-42).

графия, театральное-игровое действие, песня, шествие), и в этой связи — с данными изучения моторики тела танцующих и моторики тела музыканта-инструменталиста и т.д.

Наряду с синхронным анализом ПМТ огромное значение приобретает сопоставление с другими исполнительскими версиями данного текста (разумеется, если таковые имеются): 1. а) на том же инструменте; б) на другом инструменте; в) исполненные инструментальным ансамблем при сопоставлении с текстом, исполненным сольно, или, наоборот, — сольные для сравнения с ансамблевой записью, а также в сопоставлении с другим ансамблем либо типом ансамбля; г) в вокальном исполнении разных видов (если наигрыш существует и как песня); 2. а) тем же исполнителем в другое время; б) иным исполнителем той же традиции (школы); в) иной традиции; г) той же локализации, диалекта, стиля; д) иных. Известный эффект для выяснения специфики изучаемого явления может дать анализ существующих традиционных национальных (там, где они есть) форм письменной фиксации музыки, в значительной степени порожденных особенностями национальной музыки и культурно-исторического развития этнических закономерностей ее восприятия (47).

Продуманный комплексный анализ модели выявляет: 1) структурную систему отдельно взятого звука, звуковую микроформу (тип пульсации, объем зоны, форму и амплитуду высотной и динамической вибрации, характер дискретности и т.д.); 2) систему звуко-высотных отношений и стереотипы высот, центры-стереотипы звуко-высотных зон, причем, как общие для всего текста в целом (если таковые имеются), так и для отдельных его разделов,

групп звукосопряжений и т.д., а отсюда — и интервалику; 3) систему временных отношений отдельных звуков и тип деления (для всего текста, для отдельных его разделов); 4) групповую микропериодизацию, например: а) периодизацию на тактовые группы, внетактовые групповые ассоциации и структурно-временные комплексы, основанные на композиции, архитектонике текста (горизонтальные сопряжения контрастов и подобия, репризные арки и мн.др.); б) метризацию и тактировку как один и лишь только один из множества случаев, связанный с одной из множества систем временной организации; 5) определяющие, главные элементы структуры и восторостепенные; основные тоны, интонации, ритмические фигуры и украшения, мелизмы и пр.; опорные, выделенные, "тяжелые" точки мелодики, ритмики, гармонии, становящие "скелет" текста, и вспомогательные, проходящие, "скользящие" и т.д. и т.п.

В результате анализа, наряду с аналитической транскрипцией, о которой уже шла речь, может быть создана графическая схема "скелета" модели звучащего текста<sup>25</sup>. Кроме того, могут применяться различные иные формы нотной записи, например, 1-, 2-, 8-линейные нотные станы, включение в 5-линейный стан промежуточных линеек и т.д. (см.60).

---

<sup>25</sup> Первые опыты конструирования таких схем в русской фольклористике принадлежат Е.Э.Линевой (19). Системы графических схем непрерывной мелодической линии народной песни чрезвычайно популярны как в СССР, так и в ряде других стран (см.статьи Э.Алексеева в (25) и материалы симпозиума в журнале "Ethnomusicology", 1964, № 3).

Одним из результатов анализа является выработка определенной системы корректирующих знаков, с помощью которых языком общепонятной нотной записи оказывается возможно более или менее точно отразить специфический тип организации того или иного конкретного музыкального текста как образца породившей его музыкальной системы.

Итоговая комплексная синтезирующая транскрипция, выраженная знаками нотного письма, могла бы, по нашему мнению, достаточно удобно быть изложена в виде партитурной записи каждого мелодического голоса. На одной из строчек излагается полный текст, поданный с мельчайшими деталями, но преобразованный в форму нотной записи, с указанием штрихов, аппликатуры и т.д. (т.е. аналитическая нотация). На других — его временная и динамическая сетки, выраженные в абсолютных измерениях (доли секунды, миллиметры пленки, децибеллы и т.д.), а также необходимые высотные или иные графики музыкального процесса. На самой верхней строчке лучше всего расположить комплексную каркасную (синтетическую) нотацию, представляющую собой нотный текст с выделением временных периодизаций, мелодического скелета и мелодического контура, композиции с многочисленными условными сокращениями, позволяющими четко выявить главные, определяющие элементы текста, типы украшений (и т.д.) и расшифровываемые полностью в аналитической строчке (см. пример 7).

Здесь даны два фрагмента комплексно-синтезирующей партитурной транскрипции мельчайших мелодических образований из записей гугульского скрипичного одноголосия. Однако нам представляется, что ИКСТ многоголосного образца должна бы выстраивать-

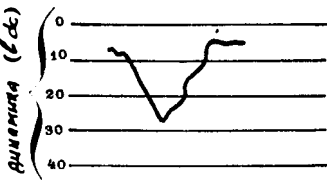
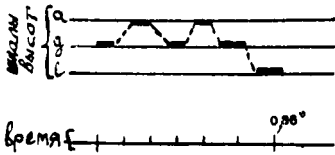
7.

A.

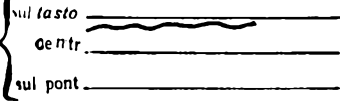
tr

23

2 3 2 3 2 0



Положение смычка



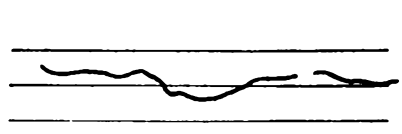
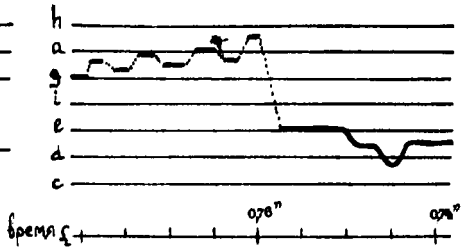
Б.

Bliss.

vibr.

vibr.

2 3 2 3 2 3 2 3 0



ся аналогичным образом, но с соответствующими "умножениями" 26.

В перспективе видится создание полных партитурных записей, где наряду с ИКСТ будет дана синхронная фиксация всего того, что сопутствует музыке — песни, хореографии, жестов, выкриков, мимики актеров и т.п. 27.

#### ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ

Транскрипция произведений народной музыки является важным и необходимым элементом этноинструментоведческого научного исследования. Направленность, методика, виды и формы транскрипции обусловлены ее целями и задачами. Этномузыковедческая научная транскрипция, будучи одной из главнейших форм документации фольклорного материала, своей главной задачей ставит воспроизведение модели народного художественного феномена в его живом слуховом восприятии и передаче музыкальной сущности звучащего явления, необходимые для анализа, научного описания и дальнейшего изучения произведений народной музыки данной конкретной этнической культуры, а также для раскрытия образного мира и художественно-стилевых особенностей. Чтобы глубже проникнуть в сущность этнических музыкальных процессов и явлений, транскрипция должна стремиться к максимальной точности и объективности. Фиксация многочисленных деталей — характера строя, звуковысотности, микроинтервалки и орнаментики, ритмических и

---

26 Здесь, правда, нельзя прибегнуть к услугам электроакустической записи, бессильной пока в отношении многоголосия (см. выше).

27 О проблемах комплексной фиксации с привлечением кинематографической, а также иных форм записи и анализа см. 57, р. 113-117, 71, р. 121-126 а также нашу работу (22).



темповых колебаний, особенностей фактуры, способов звукоизвлечения и исполнительства — оказывается весьма плодотворной, ибо нередко подчеркивает специфику данной музыкально-стилевой системы и выделяет ее из множества других. Значительную помощь транскриптору может оказать разнообразная машинная техника (от простейших измерительных приборов до электроакустических записывающих аппаратов). Причем, эта помощь будет тем более эффективной, чем лучше будет осведомлен ученый-транскриптор в специфических акустико-физиологических и музыкально-психологических закономерностях связи между реальными физико-акустическими процессами и их слушательским восприятием, чем выше будет научный уровень исследовательской интерпретации полученных объективных данных. Наиболее удобной для отражения народных инструментальных наигрышей — как произведений музыкального искусства — формой транскрипции представляется европейская нотация с введением специальной системы коррелирующих знаков: универсального знака микроальтерации (УЗМА), знаков, фиксирующих специфические этнические особенности ритмики, тембра, артикуляции, фактуры, динамики, агогики, орнаментики и т.д. Такая транскрипция может реализоваться и в виде аналитической нотации, дающей необходимую для научного исследования детализированную фиксацию музыкальной структуры, и в виде синтетической (или каркасной) нотации фиксирующей лишь отдельные, важнейшие под тем или иным углом зрения, определяющие контуры изучаемого текста, столь необходимой для научной обработки, каталогизации и т.д. Наряду с этим, системное этноорганофоническое исследование нуждается в комплексной синтезирующей транскрипции, которая бы дала оптимальное выражение народного музыкального произведения — как специфич-

ческой музыкально-стилистической системы - и свела бы воедино коррелированные данные аналитической и синтетических нотаций, подкрепленных объективными характеристиками, полученными с помощью технических средств документации. Осуществление указанных трех видов нотации возможно лишь на базе тщательного анализа как самого нотированного текста, так и всей этнической музыкально-культурной системы, его породившей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт А. Вопросы ладообразования в эвенкийской народной музыке. - В кн.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973.
2. Багадуров В.А., Гарбузов Н.А., Зимин П.Н., Корсунский С.Г., Рождественский А.А. Музыкальная акустика. М., 1954.
3. Беляев В. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. М., 1931.
4. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Л., 1974.
5. Бозе Ф. Музыка неевропейских народов. - В кн.: *Das Atlantisbuch der Musik. Zürich - Berlin, 1936.*  
(цит. по пер. Н. Савельевой).
6. Бюхер К. Работа и ритм. М., 1923.
7. Выготский Л. Психология искусства. М., 1968.
8. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. М., 1948.
9. Гиппиус Е. Вступительная статья к сб. Осетинские народные песни, собранные Б.А. Галаевым в звукозаписях, нотированных совместно Б.А. Галаевым и Е.В. Гиппиусом. М., 1964.
10. Гуменюк А. Як записувати народну танцювальну музику. - "Народна творчість та етнографія", № 4. Київ, 1959.

11. Затаевич А. Киргизские инструментальные пьесы и наигрыши. М., 1971.
12. Зелинский Р. Композиционные закономерности башкирских минорных инструментальных кюев. Канд. дисс., ЛГИТМИК, Л., 1976.
13. Інструментальна музика. Київ, 1973.
14. Казанская Т. О традиционном искусстве народных скрипичной Смоленщины. – В кн.: Музыкальный фольклор. М., 1974.
15. Квитка К. Избр. труды в двух томах, т.2. М., 1973.
16. Кодаи З. Венгерская народная музыка, Будапешт, 1961.
17. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача. Київ, 1965.
18. Лебединский Л. Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1965.
19. Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. II. СПб, 1909.
20. Мацневский И. Гуцульские скрипичные композиции. Канд. дисс., ЛГИТМИК. Л., 1970.
21. Мацневский И. Народная инструментальная музыка как предмет науки и инспирации композиторского творчества. – В кн.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974.
22. Мацневский И. Проблемы комплексной фиксации синкретических фольклорных жанров в полевых условиях. – Материалы Выездной сессии АН СССР в Душанбе (1976 г., в печати).
23. Мацневский И. О подвижности и устойчивости структуры в связи с импровизационностью. – В кн.: Славянский музыкальный фольклор. М., 1972.
24. Мацневський І. Про дводільний принцип композиції в гуцульській народно-інструментальній музиці. – Українське музикознавство, 5. Київ, 1969.
25. Музыкальная фольклористика, вып. I. М., 1973.

26. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
27. Немировский Л. Единицы измерения звуковых величин. - В кн.: Музыказнание. Л., 1928.
28. Рагс Ю., Назайкинский Е. Музыкально-теоретические исследования и разработка теории слуха. - "Лаборатория музыкальной акустики". М., 1966.
29. Рыбаков С. Музыка и песни арабских мусульман. - В кн.: "Записки Академии наук", серия 8 по ист.-фил.отд., т.2. СПб., 1897.
30. Страйнар Ю. Принципы и методы работы по исследованию инструментов и народной инструментальной музыки. - В кн.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974.
31. Эльшек О. Музыкальный инструмент и инструментальная музыка (о задачах и методах инструментоведения). - В кн.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974.
32. Abraham O., Hornbassel E. M. von. Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien.-Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XI, Berlin, 1909
33. Bartók B. Die Volksmusik der Rumänen von Maramures. München, 1923
34. Bartók-Lord Serbo-croatian folk songs. New-York, 1951
35. Bengtsson J On Melody Registration and "Monas" Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft. Regensburg, 1967.
36. Bose F. Ein Hilfsmittel zur Bestimmung der Schriftgröße beliebiger Intervalle. - "Die Musik-

forschung", 1952, NS

37. Czekanowska A. Etnografia muzyczna  
Warszawa, 1971

38. Droysen D Zur Analyse akustischer Eigen-  
schaften nicht stationär klingender Musikinstrumen-  
te.- Studia instrumentorum musicae popularis, 2. Stockholm,  
1972.

39. Ekkehard J. Akustische Messmethoden als  
Transkriptionshilfe.- Jbvd

40. Ellis A. Über die Tonleitern verschiedener  
Völker.- Sammelbände für vergleichende Musikwissen-  
schaft, Bd. I. München, 1922

41. Elšček O Hudobná notácia a samotinné  
počítače.- Lidova píseň a samočinný počítač, I. Brno, 1972.

42. Emsheimer E. Preliminary remarks on Mongo-  
lian music and instruments.- The Music of the Mon-  
gols. Part I. Stockholm, 1943.

43. Estreicher S. Une technique de transcrip-  
tion de la musique exotique. Neuchâtel, 1957.

44. Filip M. Riešenie zobražovačich obvodov v  
melografii.- Musica, XVII (VII). Bratislava, 1966.

45. Gelnar J. K otázkám transkripce vol'ne ryt-  
mizovaných písní.- Český lid, 56, Nr. 3. Praha, 1969.

46. Graf W. Zur sonographische Untersuchung  
von Sprache und Musik.- Grazer und Münchner bal-  
kanologische Studien. München, 1967.

47. Kaufmann W. Musical Notations of the Orient  
Notational systems of continental, east, south and central  
Asia. London, 1967.

48. Krzyżaniak B., Pawiak A., Lisakowski J. Kujawy

Cześć II Warszawa, 1975.

49. Kubik G. Mehrstimmigkeit und Tonsysteme in Zentral und Ostafrika. Wien, 1968.
50. Kunst J. Ethnomusicology The Hague, 1959.
51. Lietuvių liudies instrumentine muzika Sudarė ir paruošė S. Paliulis Vilnius, 1959
52. Maciejewski I. Zum Programmcharakter in instrumentaler Volksmusik. - Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 1. Berlin, 1972.
53. Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny Kraków, 1965.
54. Nette B. Theory and method in ethnomusicology. New York, 1964.
55. Pfudner J. Klanguntersuchungen mit dem Sonographen - Musik als Gestalt und Erlebnis. Köln, 1970.
56. Reinecke H.-P. Zum Problem der Strukturanalyse akustisch fixiert Musikbeispiele. - Spid
57. Rouget G. Une expérience de cinéma synchrone au ralenti - L'homme, revue française d'anthropologie, XI, 2. Paris, 1971
58. Schügerl K. Leitfunktion und Spektrum in der subjektiven Akustik. - Musik als Gestalt und Erlebnis. Köln, 1970.
59. Simha A. Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse. - Revue de Musicologie LV, N.2. Paris, 1969.
60. Stockmann D. Das Problem der Transkription

in der musikethnologischen Forschung - Deutsche  
Lehrbuch für Volkskunde, XII Berlin, 1966.

61. Stockmann D. Hörbild und Schallbild als Mittel  
musikethnologischer Dokumentation. - Festschrift für Walter  
Wiora. Kessel, 1967.

62. Stockmann D. Elektronische Datenverarbeitung in  
der Ethnologie und den ihr nahestehenden Wissenschaften.  
I. in Literaturbericht. - Deutsches Jahrbuch für Volkskunde  
XV. Berlin, 1969

63. Studia instrumentorum musicae popularis,  
I, II, III. Stockholm, 1969, 1972, 1974.

64. Tampere H Eesti rahvapillid ja rahvatantsna. Tallinn, 1975

65. Trân Van Khê. L'utilisation du sonographe  
dans l'étude du rythme - Revue de musicologie, LIV,  
N2. Paris, 1968.

66. Variačna tehnika prednikov oblasti  
stredného Slovenska. Bratislava, 1966.

67. Variačna tehnika prednikov oblasti  
východného Slovenska, Bratislava, 1969

68. Vicol A Contribuții la cercetarea  
monografică a țambalului - Revista de etnografie  
și folclor, 5, tomul 15. București, 1970.

69. Vicol A. Rolul interpretării în determi-  
narea sistemelor ritmice. - Revista de etnografie  
și folclor, 13, N1. București, 1968.

70. Zwolska B. Analiza rytmiki swobodnej w świetle transkrypcji słuchowej i pomiaru elektroakustycznego. - Muzyka, XVII, N 3 (66)  
Warszawa, 1972

71. Kitahara M. A formal model of syncretism in scales - International Folk Music Council Gearbook 1970. London, 1971.



Л. Мухаринская

(Минск)

## НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТИПОЛОГИИ НАРОДНЫХ НАПЕВОВ

(на материале белорусского земледельческого  
и семейно-обрядового циклов)

Данная работа, основанная по преимуществу на изучении древнейшего исторического пласта белорусского фольклора, ставит задачи:

1) определить социальную функцию и эстетическую природу белорусских "формульных напевов" календарного и семейно-обрядового цикла;

2) охарактеризовать их наиболее общие черты, дать понятие о типовых разновидностях;

3) на примере интонационных сближений между типовыми напевами вскрыть закономерные генетические связи различных жанров древнейшего исторического пласта.

Смею полагать, что в наиболее общей своей части основные положения статьи могут быть применены и вне круга вопросов музыкального белорусоведения.

На протяжении всего исторического развития советской музыкальной этнографии и особенно в последнее десятилетие (со времени первого из специальных совещаний музыковедов социалистических стран в Братиславе в 1964 году и начала регулярных московских встреч советских этнографов-музыкантов, то есть, с 1966 года) анализ присущих той или иной национальной музыкальной культуре "песенных типов" сохраняет важнейшее информаци-

онное и теоретическое значение. Вопросы эти неизменно затрагивают, не останавливаясь, однако, специально на более подробной их разработке, все без исключения советские музыканты-фольклористы — как при постановке национальной, так и общенародной фольклористической темы. И это понятно, так как по существу речь идет об истоках развития и преобразования, о путях обновления мелоса любого народа.

Для развития песенного фольклора различных народов вопрос этот не одинаково важен. Для Белоруссии, для формирования (и, соответственно, изучения) ее фольклора вопрос этот имеет первостепенное значение. Действительно, более или менее устойчивые "песенные типы" присущи любой национальной культуре. Но редко где и когда предстают они в столь живом, творчески активном облике, как в Белоруссии. И зависит это в первую очередь от особой роли, которую играли и играют до сих пор в их формировании типизированные по содержанию и гибкие по форме напевы белорусских календарных и свадебных песен, похоронных плачей и других обрядовых напевов семейного цикла — так называемые "формульные напевы". Древнейший исторический слой земледельческих и семейно-обрядовых песен Белоруссии определяется характером и складом этих напевов едва ли не полностью. В позднетрадиционном творчестве интонационное строение напевов точно также в большой мере зависит от традиций формульности, которая предстает теперь перед нами в преобразованном виде (сказываясь более всего либо в зачинах, либо в концовках мелодий и реже всего — в кульминациях).

Наиболее существенный признак формульности — необычайная концентрация характера и содержания, глубинность связей с реальной жизнью (при отсутствии однозначности этих связей, о чем уже неоднократно говорилось и писалось (15)). Каждый формульный напев — как бы музыкальный эпиграф, проливающий свет на всё последующее, с ним связанное, за ним кроющееся. Для народных певцов любой местности в Белоруссии формульный напев кровно связан с жизненным содержанием, неотторжим от действительности, глубоко понятен эмоционально — это их родная речь в наиболее цельном ее выражении. И именно потому он так волнует! Но с теоретической точки зрения здесь еще много неразработанного и не вполне ясного. Отчасти это, по-видимому, объясняется малым количеством специальных работ, посвященных данной теме.

Нам придется совершить некоторое отступление в область предьстории современного прочтения терминов "песенный тип" и "формульный напев".

В 1941 году в примечании к статье "Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен" (см. 3, с.129) К.В.Квитка указывал на важную роль, которую играли в формировании понятия "песенный тип" работы известных музыковедов-славистов В.Вольнера, Л.Зимы, Ф.Колессы, Я.Лось. Близок к ним был и Б.Барток.

Новаторским приемом в предложенной и тщательно разработанной ими методике изучения песенных напевов было рассмотрение музыкально-ритмической формы последних в неотрывной

связи с ритмической структурой песенного текста. Возникающая при этом более обобщенная трактовка ритма напева вскрывала его глубокие сущностные признаки и в значительной мере облегчала задачу обнаружения связей между различными песенными образцами, выявления их внутреннего родства. Это был крупный шаг вперед в смысле систематики явлений.

Но это лишь один аспект понятия "песенный тип", формально систематизирующий, технологический.

Другой его аспект — исторический. Развивая заложенные в трудах Колессы элементы собственно исторического мышления (см. II, с.6-7) и разрабатывая их совершенно самостоятельно, Квитка значительно дальше продвинулся в этом плодотворном направлении — особенно в работах конца 30-х — начала 40-х годов. В 1940-1941 годах Квитка работал над своей программной статьей "Об историческом значении календарных песен" (10). Здесь вопрос о типовых напевах и песенных типах как таковых трактован гораздо шире и твердо поставлен на строго историческую почву. Каждый типовой напев рассматривается комплексно, в связи со всем своим социальным окружением, бытовым и собственно эстетическим смыслом, приведшим к его необходимому возникновению и распространению в ту или иную историческую эпоху, в тех или иных исторически объяснимых пределах I.

---

I Сравните: "Если область распространения какого-то изучаемого типа обрядовых песен совпадает с конфигурацией населенных пунктов, экономически и политически связанных между собой и тяготеющих к какому-то центру в каку-то /историческую/ эпоху /.../ — мы будем вправе полагать, что эпоха таких именно связей и тяготений и была эпохой, когда исследуемый тип напевов окреп и интенсивно распространялся" (10, с.90).

В статье всячески подчеркивается, что изучаемые автором "напевы календарных обрядовых песен являются произведениями не какого-то изолированного музыкального искусства, а комплексного искусства, притом иначе социально обусловленного, нежели искусство современного города" (10, с.78). Более того: "Когда не уяснен социальный смысл комплексного действия, одним из элементов которого является напев, — нет достаточных данных для понимания психического состояния исполнителей и эстетических воззрений, формировавших народное творчество" (10, с.78).

Если учесть, что древние по происхождению напевы календарных песен представляют одну из важнейших категорий типовых напевов каждой национальной традиции, то социально историческая интерпретация календарных может быть по справедливости расценена в качестве трактовки всей проблемы песенных типов в целом. Но и здесь были противоречия и внутренняя ограниченность метода, не распространявшего свое действие на образцы речитативного склада напевов: думы, плачи, жнивные и т.д. Самым же главным противоречием этого метода было стремление охватить значительное многообразие явлений мелоса разных народов при неразработанности всей сферы семантической проблематики, непосредственно связанной с кругом изучаемых явлений.

Потребность в новой и более обобщающей теории интонационных процессов в фольклоре становилась всё более настоятельной. Начало ее становления восходит к 20-м годам, годы зрелости — к 30-м.

Как известно, понятие "интонационной формулы" было впервые выдвинуто в нашем музыкознании Е.В.Гиппиусом и З.В.Эвальд в конце 20-х годов, в процессе изучения былинно-эпического и семейно-обрядового мелоса русского севера. Но наиболее полная и обстоятельная разработка важнейшего явления в развитии народного песенного искусства и обоснование самого теоретического понятия "формульного напева" даны этими авторами в других работах на материале белорусского народного творчества. В частности, нельзя не указать снова на значение ярко талантливой и смелой для своего времени статьи Эвальд "Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья" (21). Этой статьей был заложен первый камень комплексного изучения белорусского народного мелоса. "Комплексного", прежде всего, потому, что все элементы характерного содержания, общественной функции и художественной формы изучались здесь в едином комплексе. И еще потому, что речь шла об изучении всего многожанрового белорусского песенного мелоса в его единстве: изучалось в комплексе всё богатство средств художественного выражения, характерное для различных типов содержания и различных общественных функций песенных жанров; и в то же время, анализировались обусловленные историческим развитием интонационные связи между напевами различных жанров, улавливались черты генетической преемственности в формировании их структур. В сознании ученых брезжило как бы единое, непрерывно внутренне подвижное "интонационное поле" реалистически правдивого белорусского мелоса, в процессе осуществления внутренних потенций которого возникало всё многообразие присущих ему конкретных "решений".

Чем же отличаются "интонационные формулы" Гиппиуса и Эвальд, обобщающие многие конкретные напевы, от "структурно-ритмических типов" школы Колессы?

Не будем останавливаться на их внешнем облике, хотя "на слух" подобные отличия оказываются наиболее впечатляющими, ибо "интонационные формулы" в первую очередь объединяют широко бытующие в данной местности свободные в ритмическом отношении полуимпровизационные напевы речитативного склада. Главное отличие в другом.

"Структурно-ритмические типы", выявляемые благодаря комплексному исследованию напева и поэтического текста, - понятие, необходимо возникающее в сфере научного изучения народного творчества, но принципиально не свойственное самим носителям фольклора. Закономерные особенности ритмических типов интуитивно ощущаются наиболее зрелыми и опытными народными певцами; это сказывается, обычно, в их требовательности к точности подтекстовки напевов. Но это интуитивное "предощущение" формы в сознании народного певца не связывается ни с каким достаточно определенным семантическим смыслом, не возбуждает ассоциаций типа обрядового или бытового приурочения; напев не получает в устах исполнителей конкретного имени типа "вясна", "браўская", "валачобная", "як полоць", "касарская", "як жнта жнуць" и т.д.

Иными словами, исторической ролью понятия "структурно-ритмический тип" интересуются в первую очередь историки науки и методологии, тогда как каждая "ритмико-интонационная формула" подлежит ведению этнографов и социологов как непосредственный факт народной жизни, народного музыкального быта,

музыкальной семантики народного искусства.

Эвальд говорила о некоем идеальном, мысленно представляемом мелодическом стереотипе, который лежит в основе всех его реальных вариативных воплощений и который благодаря яркости мелодического контура может быть нотирован, не совпадая буквально ни с одним напевом, известным по записям. В Предисловии вышедшего в Белоруссии первого (и единственного) тома академического издания "Песні беларускага народа" под музыкальной редакцией Гиппиуса и Эвальд (13) говорится о "напевах типа ритмико-интонационной формулы, расчленяющихся по стихам и полустихиям текста" (13, с.УП). Более подробная характеристика значения и различных мелодико-ритмических типов подобных напевов дается в статье тех же авторов, помещенной в сборнике белорусских народных песен Всесоюзной академии (3). Не повторяя общеизвестных формулировок, подчеркнем в качестве важнейшего: авторы придавали особое значение прочности связей каждого типа напевов календарно-аграрной традиции с целой группой лирических тем и музыкально-поэтических образов, свободных от непосредственного календарного приурочения. Именно поэтому формульные напевы выступали здесь в качестве "обобщенного интонационно-семантического выражения" содержания, характерного для белорусской народной лирики (3, с.116).

Что собой представляют так называемые "формульные напевы", с точки зрения историко-генетической, форм бытования в каждой



данной местности, присущего им своеобразного способа отражения действительности, принципов структуры?

С точки зрения исторической формульные напевы выделяются среди всех других бытующих в данной местности народных мелодий явными стилевыми признаками древности происхождения, исконностью их местной традиции<sup>2</sup>.

Напевы эти, как правило, локальны и в пределах местной традиции выдерживаются с большой последовательностью и строгостью. Степень их распространенности на большей или меньшей территории далеко не одинакова. Так, определенные типы волочечных зарегистрированы т о л ь к о на крайнем западе белорусской этнической территории, другие — только на северо-западе; некоторые типы масленичных — т о л ь к о на юго-востоке Белоруссии. Напевы, зарегистрированные повторно в различных местностях, позволяют говорить об изменении присущего им жанрового наклонения.

При известной обобщенности выразительного характера напева-стержня, он несет на себе явственный отпечаток влияния тех или иных повторяющихся бытовых ситуаций, которым этот напев постоянно сопутствует, будь то нелегкий труд жнеи в летнюю страду, традиционные встречи молодежи на лоне природы, обряд свадьбы или похорон. Поэтому, даже в случае относительной близости бытующих в данной местности и данной

---

<sup>2</sup> Мелодии "пришлые", занесенные со стороны, не образуют в музыкальном быту данной местности той основной группы близко родственных напевов, формирование которых особенно характерно для "интонационных формул" как специфического способа их бытования (по преимуществу, на селе, а не в условиях города).

среде основных напевов, все они достаточно ясно классифицируются по функционально-жанровым типам. В музыкальном быту каждой местности мы найдем чаще всего несколько таких групп функционально определенных напевов, как бы концентрирующих в себе всё основное содержание тех древнейших по происхождению жанров, для которых, по традиции, характерно групповое прикрепление поэтических текстов.

В формульных напевах так неразрывно сливаются в единый комплекс характеризующие их средства ладово-мелодической, ритмической, темброво-фактурной и темброво-динамической выразительности, что классификация и анализ их "по элементам" нередко бывает затруднительны, а главное — недостаточно целесообразны. Наиболее общая и естественная классификация напевов подобного рода сразу же охватывает вопрос в комплексном плане, учитывая взаимодействие всех указанных элементов и своеобразную поляризацию двух основополагающих стилевых направлений в народном певческом искусстве — речитативного и собственно песенного (или даже песенно-танцевального). При этом критерием различения того и другого должен служить отнюдь не только мелодико-ритмический контур и особенности ритмического склада, но также и способ звукоизвлечения, микродинамика и тембровые особенности напевов. Часто записанный на нотописце напев не указывает с достаточной определенностью на его речитативную природу. Ритмика напева характеризуется периодичностью, правильной повторяемостью соотношений долгих и кратких времен. В контуре мелодии, в ее начальных и заключительных оборотах с достаточной ясностью прослушиваются противопоставления опорных звуков лада, формирующих

вопросо-ответную структуру (более всего типичную для песенного напева). Но подача слова, необыкновенно ярко окрашенного в эмоциональном, волевом плане (задача суггестии, внушения!), характер "возгласения" мелодии, отдельных ее тонов, свободная и гибкая трактовка ритмического рисунка, с выразительными оттягиваниями отдельных тонов, люфтпаузами и микроакцентами - всё это говорит в пользу примата речитативного начала, лучше улавливаемого ухом, чем глазом. К такому "полуречитативному", а в некоторых исполнительских вариантах и к бесспорно речитативному складу относятся многие севернобелорусские купальские напевы, сумрачные по звуковому колориту, свадебные напевы эпического склада. Все они - типичные напевы "группового прикрепления" (вернее было бы говорить: "с групповым прикреплением поэтических текстов"), легко и свободно видоизменяющие свою структуру в применении к особенностям поэтического текста - по большей части, впрочем, ритмически стереотипизированного. Будем ли мы относить (не относить) их к категории формульных напевов, руководясь недостаточно четким критерием его "свободной речитативной структуры"? Однозначного ответа на этот вопрос наша музыковедческая литература не дает, хотя реальных фактов, наблюдений, позволяющих придти к определенным выводам, накоплено достаточно. В названной выше замечательной статье Эвальд подобный вопрос о разграничении речитативных и "неречитативных" напевов вообще не ставился. Там были другие задачи. Что касается классификации формульных напевов и описания их специфических признаков в работах Гиппиуса и Эвальд начала 40-х годов, то не лишним будет напомнить, что некото-

рая исключительность суждений, связанная в 30-е годы с преимущественным вниманием к характеру и судьбам полесской жнивной песни, сменяется теперь более многосторонней характеристикой формульных напевов различных типов. Отмечается не только речитативный характер ритмики в песнях весенне-летнего цикла, но также и противостоящий им тип ритмики свадебных песен, колядок и щедровок, определяемых "устойчивыми музыкально-ритмическими формулами сопряжений долгих и кратких музыкальных времен" (3).

Несмотря на такое вполне закономерное расширение рамок понятия, на протяжении длительного времени в нашей национальной фольклористике преобладала трактовка народных напевов типа "ритмико-интонационной формулы" в смысле, намеченном упоминавшимся предисловием к сборнику АН БССР (13). То есть имелись в виду ритмически свободные полуимпровизированные речитативные напевы, которые могут быть по воле исполнителя каждый раз свободно ритмически переинтонированы в зависимости от структуры присоединяемого к напеву поэтического текста, от творческого настроения и, даже, от физического состояния певца. Подчеркивались, прежде всего, однородность мелодического содержания формульного напева и вариантный принцип его развития: расчлененность всего напева на мелкоцезурированные группы, каждая из которых представляет вариантное производное от основного мелодического ядра. Момент известной импровизационности, структурной и ритмической подвижности контура напева признавался в качестве одного из важнейших признаков его "формульности". Между тем, это лишь одна сторона вопроса. Возьмем на себя

смелость утверждать, что "формульные напевы", обладающие большой силой концентрации содержания и яркой суггестивностью, встречаются и среди ритмически четких свадебных, колядных, волочебных песен. Всё это напевы с групповым прикреплением поэтических текстов, в известной мере влияющих на мелодию, но не изменяющих ее принципиально, так как в пределах жанра сама структура поэтических текстов прочно покоится на традиционных ритмических решениях напевов.

В отличие от ладово-мелодической однородности и попевочно-вариантного развития в жнивных или косарских напевах, здесь приходится говорить о достаточно четком противопоставлении рельефно очерченных мелодических оборотов, контрастных ладово-мелодических опор. Отдельные стихи, в силу структурной оформленности напева, не могут быть произвольно удлинены или укорочены. Они как бы стабилизировались в своем движении, приобрели черты известной устойчивости не только в отношении ладово-мелодического контура, но и в отношении ритмической структуры.

Однако при всех внешних отличиях по функции они по-прежнему продолжают оставаться формульными напевами, связанными с основами существования данной этнической группы, концентрирующими, каждый в отдельности, большое жизненное содержание. И именно в таком двояком понимании мы говорим о формульных напевах двух основных категорий: а) о гибко-изменяемых полумпровизационных формулах типа белорусской живной или косарской песни ("Знеце, жэнчкі, жнеце", "Ой, да, хмарачка, бокам"); о традиционных формульных напевах плачей; б) о ритмически четких формульных

напевах белорусских волочебных песен, колядок, щедровок, дожиночных, а также — некоторых разновидностях масляничных, веснянок, качельных, врьевских, телочных, купальских, петровских, яровых, "леновых", осенних, свадебных величальных и свадебных прощальных. При этом, во всех этих случаях говорим не о "структурно-ритмическом типе", нередко объединяющем напевы различных жанров, а прежде всего о лексико-семантическом типе, характеризуемом максимальной близостью склада, характера, мелодического контура напева.

Отметим, что сами народные певцы не делают принципиальных различий между формульными напевами обоих типов. Среди речитативных по складу живых песен в записях Н. Чуркина нам встретились отдельные образцы, говорящие о позднейшей переработке их мелоса в духе периодической ритмики. Интересно в этом смысле таблица "вясенных", записанных в 1947 году на Витебщине (в Верхнедвинском районе). (См. вотную таблицу №1)<sup>3</sup>

Несомненно, перед нами варианты "разночтения" единого формульного напева. Но при этом, ряд образцов ближе к речитативному складу, тогда как другая часть — индивидуальная творческая переработка речитативного напева народными мастерами мелодического распева, приближение его к бытовой песенной традиции группы "абы калі". Для всех этих песен народные певицы употребляют одинаковое обозначение: "Вясна"...

Изучение характерных мелодических типов белорусского фольклора древнейшего исторического пласта далеко от завершения. Тем не менее, опубликованные и известные нам неопубликованные материалы позволяют уже сейчас составить достаточно подробные таблицы зарегистрированных в разных местностях осно-

<sup>3</sup> В примерах из архива автора указано лишь место записи. К остальным даны отсылки по прилагаемому списку литературы.

## ТАБЛИЦА 1

"Вясенняя" Верхнедвинского района

1. Пабажна

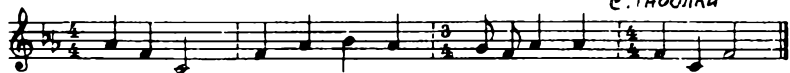
с. Таболки



А у чыстым полі пад белай бярозай у чыстым полі, пад белай бярозай

2. Пабажна

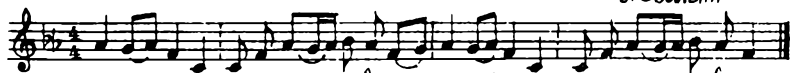
с. Таболки



не сячы, мой татухна, пры до-ро-зі бя-ро-зы

3. Умерана

д. Свольна



Як пайду я ра-наулг па ва-ду, як пайду я ра-наулг па ва-ду

4. Рухаба

д. Свольна



У ня-дзельку па-ра-ню-сень-ка, у ня-дзельку па-ра-ню-сень-ка

5. Павольна

д. Тясты



А на мо-ры дзя-чыні-ца бел-бя-лі-ла, А на



мо-ры дзя-чыні-ца бел-бя-лі-ла

6. Умерана

д. Таболки



А на мо-ры дзя-чы-на бел-бя-лі-ла

7. Не вельмі павольна

іскахоз "Юный Мир"



Як пайду я, дзе здаўна не ха-дзіла, як пайду я, дзе здаўна не ха-дзіла

вополагающих мелодических типов белорусских календарных и свадебных. В некоторых случаях "густота" расположения на карте местности однородных записей позволяет судить о реальной степени массовости этих локально характерных напевов-стержней группового прикрепления. В других случаях единичность опубликованных записей приходит в явное противоречие с известными фольклористам фактами широкого распространения указанных типов в пределах той или иной местной традиции. В некоторых случаях, наконец, для правильного учета особенностей географического распространения исследуемых нами типизированных напевов необходимо привлечь к рассмотрению также и некоторые "запредельные" образцы аналогичных мелодий, записанных не только на белорусско-русском или белорусско-литовском пограничьи, но и образцы смоленские, псковские, дзукские и т.д.

Эти соображения относятся и к песням Смоленской области, очень близко перекликающимся с весенними и летними песнями Витебщины, и к творческой традиции таких "прилегающих" к территории Белоруссии районов Псковщины, каковым является Себежский район. Приведу в качестве примера сборник "Себежские песни", опубликованный с примечаниями Ф.А. Рубцова (6). "Четыре живные песни, — записанные от Кортенко, — подчеркивает Рубцов, — родственны по мелодии и представляют собой, видимо, местную себежскую традицию ... Себежские напевы своеобразны. Известна лишь одна живная песня, совпадающая с песней Кортенко как по напеву, так и по структуре текста". В дальнейшем дается указание на запись А. Гриневича на Опшянщине: "Церапёлка".



В действительности, однако, песни подобного мелодического строения отнюдь не единичны: у того же Гриневича есть характерная мелодия "Не пайду дамоў", записанная, как и предыдущая, также в Ошмянском районе. В Верхнедвинском районе к этому типу относятся опубликованные в "Научно-методических записках" Белорусской государственной консерватории две песни: "Закурну́ся да дробненькі дожджык" и "А лятала шэрая пава". В сборнике Ширмы к этому типу близко примыкают две записи (20, т. 3, № 99 и 103), сделанные в Вильнюсе от художника Язэпа Дроздовича ("Песня из-под Дисненщины") и в деревне Задубенне Вилейского повета (см. таблицу 2).

В подобных случаях нет возможности выяснить природу изучаемого явления, если не прибегнуть к рассмотрению его не в административных, а в этнографических границах. Не отрицая современного административного деления, которое имеет глубокие основания в истории и экономике народа, следует учесть не только возможные взаимовлияния на пограничьи, но также и древнейшие этнические связи, имевшие место в древнерусский период — "киевский" и "до-киевский". По-видимому, эти связи не совсем утратили свое значение, поскольку обнаруживаются по сегодняшний день в материальной культуре (постройки, одежда, сельскохозяйственный инвентарь), народных обычаях, языке.

Не случайно языковеды называют говоры псковской группы "переходными к белорусским", а границу севернорусских говоров выводят далеко за пределы территориальных границ совре-

## ТАБЛИЦА 2

1.  $\text{♩} = 84$ 

(16, n 20)



ДА КТО ЗА-ЛО-МИЛ У ЛЬ-ЗЕ КАЛЧН-КУ, ДА НЕ ДО-ЗРЕЛ-Ю, ДА КТО ЗАЛОМИ?

2. Умерана

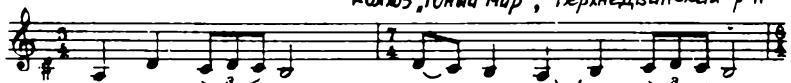
э. Свольна, Верхнедвинский р-н



ЗА-КУ-РЫУ-СЯ ДА ДРОБНЕНЬКІ ВОЖДЖЫК ПА ЧЫСТОМУ ПО-ЛЮ, ЗА-КЪ-РЫІІ-СЯ!

3. Рухава

каляз "Юный мир", Верхнедвинский р-н

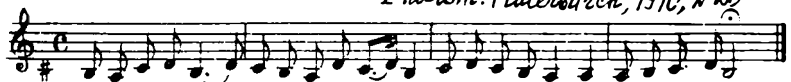


А ЛЯ-ТА-ЛА ШЭ-РА-Я ПА-ВА



ПА ЧЫ-СТА-МУ ПО-ЛЮ, А ЛЯ-ТА-ЛА

4. Z praciatom

Нгушевiч А. Вiологiскiя рiезеi  
z пiс'ямi. Рiасел'вiгск, 1910, n 20

Нiе ражду дамоў, i по'лi за-на-еi-жу, зiт'вунiе рачi-жу, Нiе ражду дамоў!

менной Белоруссии, захватывая целиком всё верхнее течение Днепра, верховья Ловати и значительную часть правобережья Западной Двины с городом Даугавпилсом. Отражение этих исконных исторических связей позволяет в некоторых случаях говорить не только о "близости песенных типов", но и об их тождестве.

Микрогруппы подобных напевов в пределах одного жанра в ряде типичных случаев обнаруживают стойкую связь с местной певческой традицией. Характер таких связей не одинаков в различных случаях, ибо некоторые из микрогрупп характеризуют только ту или иную жанровую разновидность обрядовых напевов данной местности, тогда как напевы других — многократно возрождаются в близких вариантах также и в других песенных жанрах данной локальной традиции.

Обстоятельство это, в значительной степени осложняющее исследование вопроса, привлекает к себе внимание фольклористов. Ряд наблюдений о перекрещивающихся межжанровых связях, характерных для белорусского народного мелоса, был высказан В.И. Елатовым (6; 7, с. 62), И.П. Земцовским (8; 9, с. 173—183), автором этих строк (17). По-своему касался его и Рубцов в работе о межславянских интонационных песенных связях (14).

Но исследуя по преимуществу только одну сторону вопроса, связанную с динамикой функциональных переосмыслений напевов, мы рискуем утратить верное направление. Причины, лежащие в основе формирования местных мелодических традиций, глубже, чем те позднейшие факторы, которые приводят к процессам преобразования напевов, отрешению их от календарной

или же семейно-обрядовой традиции и переходу в разряд "не обрядовых" собственно бытовых, песен типа белорусских "абы калі"... Поэтому среди причин, определяющих принадлежность некоторых древних по происхождению народных напевов к различным жанровым группам современного народного репертуара, нужно различать две категории, противоположные по смыслу и характеру. С одной стороны, это сохранившиеся до наших дней следы древнейшей общности народных напевов местных земледельческих общин; с другой - новые связи, возникшие позднее. Именно "следы древнейших связей" в наибольшей степени могут помочь понять причины формирования первичных групп однородных песенных напевов в пределах одной местности.

В октябре 1971 года, выступая на УІ Международном конгрессе в секции "социологии", автор формулировал свои соображения в следующих выражениях: "Речь идет о проблеме музыкальных диалектов, которая ... может быть разрешена только при условии сотен тысяч ... вариантных записей типизированных обрядовых и трудовых напевов, различающихся соответственно местности, социальной среде, кругу информаторов ... Не однажды наше внимание было привлечено фактами вариантного изменения функции напева, его общественного смысла. Почему одна и та же мелодия, которая в ряде местностей страны известна во множестве вариантов в качестве свадебного напева, в некоторых других местностях возбуждает ассоциации с напевом похоронным, и действительно обнаруживает черты ближайшего родства к нему?(См. таблицу 3.) И почему в какой-то иной - третьей по счету - местности напев родственного типа связан с тради-

## ТАБЛИЦА 3

Колхоз „Юный Мир“, Верхнедвинский р-н  
(Галашэнне)

## 1. Вельми павольна

А дзіця-тх-хна, ма-е род-на-е, я ця-бе ця-жанька га-ду-ва-а-ла

Клический р-н, э. Заречье, Могилевская обл.  
(Вяселле)

## 2. Умерана

Да не жарка га-рыш, ка-ли-на, да не жарка га-рыш, калина

Затля З. Руссель, Млосечненский р-н  
(Радзінная)

## 3. Павольна

Ой, палын, палын, ой, палын, палын, тра-ва гор-ка-я

## 4. Прычытаючы

(6, н. 36) (Галашэнне)

Ой, ды ма-я ма-ма-чка, ды ма-я ми-ля-я, ды на што ж час ва-кі-чу-ла

## 5 Adagio

(Транспонировано  
на Б.3 вниз)

ча-му, за-э-ля, не ку-ка-ва-ла, як са-ды за-цві-та-е

1. Любан. Беларускаія народныя і рэвалюцыйныя песні для харавога і сольнага выканання. Мінск, 1938

цией родинных песен, звучит на празднестве в честь рождения ребенка в семье?" (I7). Пытаясь ответить на эти вопросы, подчеркнем попутно, что речь идет о поисках таких общих причин, которые говорят не столько о возникновении позднейших межжанровых связей, сколько о сохранности следов более древнего единства. Следовательно, в дальнейшем изложении должна пойти речь об отыскании такого объединяющего начала, к которому в равной мере могут быть отнесены интересы, связанные с рождением ребенка, наречением ему родового имени и принятием его в род; с осуществлением свадебного обряда, как момента породнения двух семейных групп (а если двинуться в глубь истории — двух родовых групп); с похоронным отпеванием одного из старейшин рода. Таким объединяющим общественным институтом мог быть род, или возникшая на его развалинах сельская община. Продолжая свою мысль, автор подчеркивал: "По аналогии с многочисленными фактами и соображениями, накопленными лингвистами в своей области, мы могли бы предположить, что остановивший наше внимание мелодический тип имел в далекой древности значение звуковой метки, знака имени той или иной этнической группы, был ее "музыкальным этнонимом" во всех тех случаях, когда эта этническая группа нуждалась в таковом. С течением времени первоначальный смысл этого этнонима — несколько общий, диффузный — неизбежно должен был уточняться в различных направлениях. В одной местности он получал значение напева, связанного с рождением нового члена семьи ... в другой местности он получает значение похоронного голошения. И во всех случаях это на-

пев, который говорит о жизни и нравах одной и той же этнической группы - будь то род, племя, клан и т.д. ...Исследование границ географического распространения подобных многозначных формульных напевов народа, нанесение этих границ на карту, исследование совпадений и несовпадений линий подобных "изофонов", анализ образующихся при этом "пучков" может дать нам очень много нового для уточнения границ музыкальных диалектов" (17).

Совершенно несомненно, что изучение всех этих диалектных явлений должно идти прежде всего по линии твердого установления границ географического распространения наиболее устойчивых мелодических типов напевов в их основной функции (основной для настоящего времени). Сопутствующие наблюдения о явлениях функционального "переосмысления" (или же - наоборот - о проявлениях сохранности древнейшей, более широкой функциональной основы) исконных "формульных" напевов данной местности потребует от нас каждый раз особо тщательного анализа и дополнительных сравнительных сопоставлений с формульными напевами иных жанров, а также - с позднейшими мелодическими образованиями.

Что касается реальности предположения о существовании у древнейших восточных славян особых родовых напевов, которые впоследствии должны были измениться и, в конечном итоге, превратиться в напевы иных жанров, то подтверждения ему мы находим не только в трудно объяснимых иначе мелодических "схождениях" традиционных формульных напевов различных функций, но

и в сфере различного рода музыкально-исторических аналогий. Сравнительно недавно существование подобных родовых напевов можно было зафиксировать в практике многих народов, либо находившихся в то время на стадии родового быта, либо — незадолго до того вышедших из нее. На это обстоятельство обращали внимание этнографы и фольклористы (5, с.164-213).

Песни одной деревни, одного клана зарегистрированы в Австралии у папуасов, в Азии у эвенков, в Африке у динка, таленси, зулусов.

У зулусов, как сообщает этнограф А.Брайант, у каждого клана свой хоровой гимн, который поют во всех торжественных случаях: песню эту "поет семья перед уходом из дома кого-либо из детей, вступающих в брак. Поют ее также при прибытии невесты в крааль жениха и на траурной охоте, организуемой по случаю смерти главы семьи" (4, с.152). Во всех этих случаях гимн сохраняет свое сакральное значение, поется очень взволнованно, торжественно. Но функции его каждый раз различны. Такое многообразие применения показывает, что в самом своем содержании эти родовые кличи-гимны были весьма емкими.

Но нас интересуют также и возможности творческой сохранности основ данных древних по происхождению жанров в условиях определившегося разложения родового быта. Родовые песни и присущие им специфические родовые напевы не умирают вместе с разложением основ быта, но преобразуются, уступая место новым "жанрам-наследникам".

Сохранность родовых гимнов и их напевов в изменяющихся условиях жизни в значительной мере зависит от своеобразной



их полифункциональности, а в некоторых случаях и амбивалентности. Отсюда закономерный путь дальнейшего развития древнего ритуального жанра, в котором с течением времени всё усиливаются новые черты, связанные с дифференциацией формирующих его элементов (так же как с дифференциацией самих ритуалов). Так у чукчей, наряду с песнями родовыми, выдвигаются передаваемые по наследству песни семьи (а позже — и песни "личные"). То же находим и у манси. Исследователь музыкально-поэтического искусства манси Н.М.Бачинская в 30-х годах во время экспедиции Московской консерватории записала от ряда информаторов значительное число так называемых "собственных песен", характеризующих современный слой песенного творчества народа. Каждая такая песня сочинена ее автором — охотником, учителем, заведующим культбазой и т.д. — про самого себя и им же исполняется (2). Из наблюдений Бачинской явствует, что мансийцы только в сравнительно недавнее время изменили старому обычаю и взамен принятых до того в быту "общих" (общеродовых?) песен стали складывать и исполнять песни "собственные". Своеобразие этих песен определяется не только их сюжетами (современность), но и мелодикой. Бачинская отмечала присущую им лирическую напевность, специфические черты легкого покачивания в мелодии. При этом, однако, не утрачивалась связь с традиционными напевами, и вполне допустимо предположение, что каждый из таких модернизированных напевов представляет собой несколько **осовремененный** образец старин-

ных наследственных "напевов исполнителя". Об аналогичных явлениях сообщает в Предисловии к собранию чукотских песен В.В.Португалов (12, с.98), а в применении к инструментальной музыке чукчей – И.А.Бродский (18, с.158).

В песнях всех восточнославянских народов мы также можем найти отчетливо выраженные следы преемственных связей более поздних народнопесенных жанров с древнейшими родовыми песнями. Заметим, что связи эти обнаруживаются отнюдь не только в сфере напевов, о чем уже шла речь выше, но нередко и в поэтических текстах песен, в частности, в текстах свадебных, с особо уважительной характеристикой всего рода-племени величаемого "доброго-молодца". Косвенным свидетельством некогда существовавшего диффузного единства погребальных и свадебных обрядов у славян могут служить и повествовательные песни о смерти воина, которого "оженила сабля острая, пуля быстрая". Как уже было сказано, следы эти особенно убедительны и ярки в сфере мелодического творчества народа, что и дает нам **весьма** благоприятную почву для исследования.

Итак, речь должна пойти о древнейших истоках национального мелоса, о том "корневом слое" современной лексики, который восходит к напевам рода. От родовых напевов как некоего подразумеваемого инварианта, объединяющего группу родственных по происхождению и функции, но отнюдь не тождественных по художественной форме локальных мелодических типов, тянутся нити прочных связей не только к напевам семейно-обрядового цикла, но также и цикла календарно-обрядового и календарно-трудового – ко всей массе напевов "годового земледельческого круга"

С чрезвычайной ясностью обнаруживаются эти связи в белорусских весенних волочебных и зимних колядных песнях. В самом содержании сопутствующих им обрядов выдвигается на первый план воздание хвалы и чести предкам и недавно умершим сородичам; обход и величание живых; обязательная всеобщность даров волочебникам и колядникам со стороны всех членов общины; совместная трапеза волочебников (или колядников) полученной снедью — не лишенная торжественности тризна в честь предков. Поэтические образы волочебных и колядок нередко настолько близки образам свадебных песен, что невольно наталкивают на мысль об их внутреннем генетическом родстве. Напевы наиболее распространенного типа колядок также обнаруживают несомненные черты ладово-мелодической (частично ритмической) близости к свадебным величаниям.

Близость эту весьма наглядно показал в таблицах напевов квинтовой "праздничной интонации" Рубцов (I4), как на материале творчества всех славянских народов, так и на белорусском, в особенности. Кроме того, мелодически перекликаются со свадебными песни весенние и "яровые" (исполняемые при уборке яровой пшеницы, овса и т.д.)

примеры ММ I — 7

В мелосе жнивных, косарских кровные связи с напевами с е м е й н о — р о д о в о г о цикла проступают

## 1. Умерана (19, N7)

(Вясна)



Ха-дзі-лаха-дзіу Ясь па по-лю, се-іу, рас-ся-ва-і ва-сі-леч-кі

## 2. Moderato (20, N1)

(Вясеме)



Унашага дру-жэнь-ка чор-ны-я во-чы, ён не ба-



-іц-ца цём-на-е но-чы.

## 3. Доволі шора (13, N1)

(Вясна)



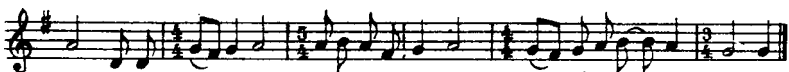
Ах, ты вяс-на, ты кра-сна, ах, ты вяс-на, ты кра-сна!

## 4. Allegro Moderato (20, N22)

(Вясеме)



Да ста-ро-е бёр-да, да ста-ро-е бёр-да, да но-вья нічальні-

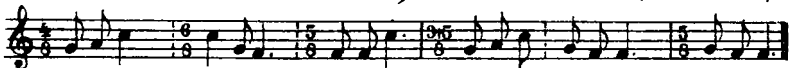


-цы, да мі-на-юч-ца, ма-ла-да дзючынка, .Усе ж-твае ве-чар-ні-цы,

## 5. Рухава

Э.Нетин, Мсгилевская обл.

(Восеньская)



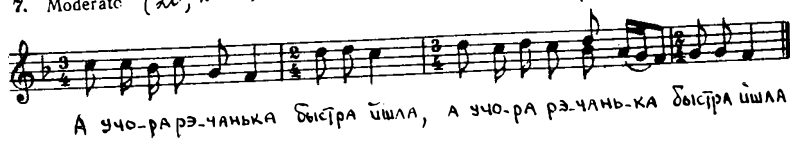
А-вяс-сец, ма-ма-чка, а-вяс-сец, А ка-ліж чорт сва-той прынясець?!

## 6. Бадзёра (19, № 47)

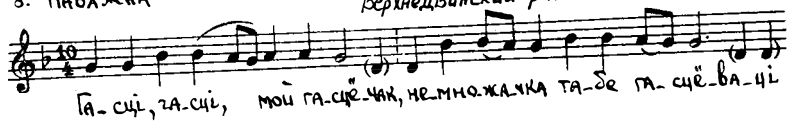
(Вяселле)



## 7. Moderato (20, № 118)

(Вяселле)  
(транспоніравана)

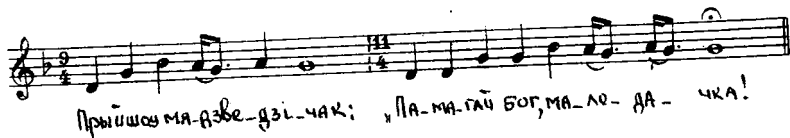
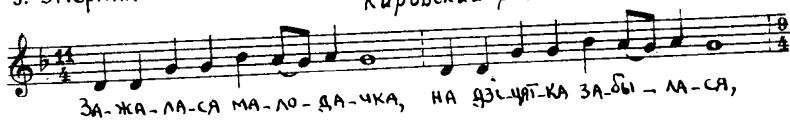
## 8. Паблжна

Э. Гястоы  
Верхнедвінскі р-н (Галашэнне)

## 9. Умерана

Э. Казулічы  
Кировскі р-н

(Жніўная)



с меньшей силой. С удивительной непосредственностью прослушиваются они при сопоставлении мелоса живых с напевами традиционных похоронных плачей (нотные примеры № 8-9). Возможно в ряде работ отмечает эту близость и дает ей чисто психологическое истолкование, характеризуя возникающую в обоих случаях "обидливую интонацию" в качестве первопричины явления. Думаю, что с исторической точки зрения общность рождающейся скорбной интонации следует объяснить несколько иначе, дать ей дополнительное обоснование. Речь идет о близко родственных друг другу исконных песенных напевах "повшей общины", о различных претворениях и осмыслениях единого

"пучка значений": с одной стороны - земледельческая община, ее сплоченность трудом, прославление этого труда; с другой - размышление жней о тяжести труда, о своем неравном положении в "нелюбой" семье мужа, о нелегкой доле "замужницы"...

Общность "обидливой интонации" облегчает отпочкование напевов от единого корня, способствует формированию на этой общей основе двух близко родственных групп напевов различной функции. И только различие ситуаций, к которым они постоянно приурочиваются, окончательно отшлифовывает их жанрово-стилевые отличия. Единый ладово-интонационный стержень остается, однако, вполне узнаваемым.

На примере "отпочкования" отдельных групп напевов от еще диффузного по смыслу мелодического этнонима мы хотели бы отчасти показать сложность и противоречивость процессов, наложивших свой отпечаток на мелодическую

практику народа, на формирование его музыкально-поэтической лексики.

Подытоживая наши размышления о древнейших белорусских типовых песенных напевах и их эстетических функциях, зададимся важным вопросом: что дает нам этот анализ для понимания характерных процессов развития национального фольклора в более близкую нам эпоху – вплоть до современности? Вопрос этот решается не однозначно. Для решения проблемы мы должны искать опору не столько в отдельных фактах, хотя бы и твердо установленных, сколько в их связях, внутреннем движении, ибо с исторической точки зрения в фольклоре нет ничего неподвижного. Поэтические сюжеты, основные жанры, типизированные напевы, ладо-интонационные формулы, ритмические стереотипы, приемы обогащения одноголосного напева гетерофонными "переливами" – все эти неотъемлемые, сущностные элементы народного искусства находятся в постоянном движении, взаимодействии. Незыблемым законом фольклора остается во все времена **лишь** непосредственная связь его с непрерывно изменяющейся жизнью. Только с точки зрения этой живой и постоянной связи труда и быта народа с творчеством, только в процессуальном понимании последнего можем мы попытаться понять законы движения и развития фольклора.

Речь идет, прежде всего, о тех законах, которые вероятней всего и легче всего понять в связи с характерной для "седой старины" тенденцией всеобщей бытовой приуроченности напевов.

Но такая приуроченность, зависимость от обстановки, никогда не была, не могла быть однозначной — ни в период первобытно-общинного строя, ни в эпоху средневековья и далее, в период формирования народности в XIV—XVI веках и прокатившихся по всей Руси, на Украине, в Белоруссии казацко-крестьянских восстаний. Уже тогда художественная жизнь народа была полна внутреннего движения — сюжеты переосмысливались, жанры скреплялись, изменялась фактура напевов, рождалась новая акцентная ритмика, насыщалась новой интонационной остротой мелодика. Динамику развития белорусского фольклора с чрезвычайной яркостью, масштабностью впервые показала нам Эвальд в своей классической работе (21).

Непосредственно "по следам" ее развертывает свою работу Можейко. Ее исследования, показавшие важнейшую роль "полуприкрепленных" или же "условно приуроченных" жанров полесского народного искусства, имеют принципиальное значение, далеко выходящее за рамки Полесья, да и вообще — за рамки Белоруссии. Вскрывая историческую природу явления, она прикоснулась к законам, в равной мере действительным и для далекого прошлого Белоруссии и для современности. Ей удалось показать, что взаимно противоположные процессы 1) открепления строго приуроченных обрядовых песен и переход их в разряд исполняемых "Абы калі" и, с другой стороны, 2) втягивания сходных по идейной направленности,



по сюжету необрядовых песен в обрядовые циклы – исторически одинаково закономерны.

Подтверждая ее полесские наблюдения на материале других местностей БССР, мы подчеркиваем, что речь идет о недостаточно изученных, сложных и важных для судеб фольклора творческих процессах – процессах, обусловленных самим ходом истории и, частично, взаимно дополняющих и взаимно обуславливающих друг друга.

От этих важнейших и вполне конкретных наблюдений над современной жизнью музыкального фольклора, сначала – в небольшом "уголке" Полесья, а затем и на всей территории современной Белоруссии, всего один шаг к формированию общей теории "скрещивающихся интонационных полей" в белорусском музыкальном фольклоре в целом.

В окончательном своем виде эта теория еще никем не сформулирована, но со времени первых "белорусских" работ Эвальд мы все стоим на пути к ней.

Действительно: открепляясь от первоначального строгого приурочения к обряду или трудовому действию и входя в новые связи, песня продолжает, между тем, нести на себе мелодический отпечаток своей первоначальной прикрепленности, вливает в новое русло специфическую мелодическую струю.

Процесс втягивания–вовлечения необрядовых песен в цикл обрядовых характеризуется закономерностью противоположного характера. Мелодическая устойчивость типовых календарных напевов сильнее единичных напевов неприуроченных, и в конечном

итоге нетиповой напев вытесняется типовым. Таким образом, оба эти противоположные процессы действуют в направлении унификации народного мелоса, придания ему черт внутреннего единства. Взаимодействуя друг с другом, они образуют своеобразное зыбкое равновесие открепления от обряда и вовлечения в обряд.

Рассматриваемый в более широком масштабе, вопрос этот оказывается еще более сложным. Ведь мелодические типы различных календарных (так же как и песен семейно-обрядового цикла) различаются и по жанрам и по местным традициям. Вот почему охарактеризованное нами выше противоречивое единство процессов открепления-рассеивания типовых напевов и их одновременной концентрации представляет лишь одну из допустимых абстракций музыковедческого анализа. В действительности речь должна пойти об одновременном взаимодействии и скрещивании нескольких самостоятельных интонационных процессов, о взаимодействии и скрещивании многих динамически подлежащих "интонационных полей"<sup>4</sup>, каждое из которых индивидуально по мелодическому облику и характеризуется интенсивными и сложными процессами исторически обусловленного интонационного становления народного мелоса.

---

<sup>4</sup> Как это выяснилось сравнительно недавно - после выхода в свет труда И. Земцовского "Мелодика календарных песен" (8) - наша трактовка термина существенным образом не совпадает с трактовкой, принятой Земцовским. Тем не менее, составляем за собой право пользоваться термином, выработавшимся в нашей практике с конца 50-х и начала 60-х годов. Смысл его достаточно ясен.

И наконец, речь должна пойти о новом историческом этапе в развитии позднетрадиционного народного творчества, по-новому сместившем все узлы и точки напряжения в сложно зыблемом интонационном поле, или, вернее, интонационных полях белорусского национального мелоса эпохи.

Ведь новый период (а может быть, следовало сказать "новая эпоха") в истории белорусского народа, начинающийся в самом конце XVII столетия широкой волной казацко-крестьянских восстаний, несет с собой и новые явления в фольклоре — новые жанры, сюжеты, новую стилистику. И — как всё "современное" — новый исторический слой отодвигает на второй план художественное наследие.

Но, как известно, характерной особенностью белорусского фольклора является своеобразная несливаемость, "несмешиваемость" самостоятельных по происхождению отдельных его стилизованных слоев, каждый из которых продолжает жить своей жизнью в меняющихся условиях. Объясняется это, прежде всего, четкостью определения художественно-общественных функций фольклора различных жанровых групп.

В условиях замедленного исторического развития эпохи феодализма и вытекающей отсюда устойчивости народного быта понятна и относительная устойчивость фольклорных форм отражения действительности на протяжении целого ряда столетий и тщательная художественная шлифовка этих форм народными певцами и певицами. Взаимодействие различных жанров и форм в этих условиях еще невелико. Факты преобразования и обновле-

ния образцов художественного творчества народа остаются единичными на фоне устойчивой традиции. Тем не менее, противоречия между устойчивостью исконного песенного стиля и тенденциями осторожного новаторства ощутимы всюду и всегда.

Во-первых, чрезвычайной мелодической устойчивостью, в сочетании с непрерывным обновлением поэтических сюжетов, отличаются плачи.

Во-вторых, своеобразным сочетанием стойкости жанровых признаков и способности к обновлению характеризуются жнивные. При этом, речь идет не только о способности непосредственно откликнуться на новые исторические обстоятельства (подобно памятной "А наш пан - баран"), но также и способности формировать новые жанры, сохраняя в качестве истока и почвы традиционные старинные напевы классического типа. С другой стороны, известны случаи, когда сравнительно недавно, в XX столетии новые живные песни складывались как песни авторские и притом - целиком в сфере традиционной их стилистики <sup>5</sup>. И наконец, к числу особо устойчивых жанров, допускающих, однако, известное обновление содержания и художественной формы, нельзя не отнести свадебные песни.

Весь интерес проблемы заключается в том, чтобы уловить возможности пережиточной сохранности выработанных историей древнейших песенных типов в новом историческом окружении, вне пределов первоначальных "жанров-родителей", при условии,

---

<sup>5</sup> Один такой случай чрезвычайно подробно описан в воспоминаниях Т.А.Новиковой-Андрушкевич. Относится он к 1915 году. Воспоминания эти хранятся в архиве автора работы.

прежде всего, перемены функции напева, а иногда также и утраты его структурной самостоятельности и законченности. На фоне интенсивно формирующихся новых жанров исторических эпох линия продолжающегося эволюционного развития старого может показаться не очень заметной и, во всяком случае, отнюдь не преобладающей в количественном отношении. Вместе с тем, развитие это никогда не истощается в своих истоках. Будучи "подспудным", оно дает себя знать не только в отдельных, частных проявлениях. Стойкое,

неумирающее прошлое народного творчества накладывает неистребимую печать на всю стилистику последующих исторических эпох. Мы снова говорим о сложном взаимодействии жанров и стилей, о борьбе традиции и новаторства. Проследить этот процесс на всем его историческом протяжении нет возможности, но некоторые его "ниточки" относительно легко различаются в отношении лада, ритма и, наконец, в смысле непосредственного продолжения мелодической традиции.

Чрезвычайно показательны ритмические подобию старинных колядок, терешек, волочебных величаний в более позднем историческом слое песен, исполняемых "абы калі". Здесь могут быть названы песни беседные (Я ўчора ў піру была), солдатские ("Ой, да ты, калініца"), девичьи-хороводные ("Ой, рэчанька-рэчанька"), несущие отчетливые признаки ритмики традиционных "цярэшак". С другой стороны, характерные ритмы волочебных величаний дошли до наших дней и неожиданно и ярко проявили себя в современных песнях славящего характера.

Таковы жизнерадостные, праздничные "Як крыніца цячэ", "Нам прыслала Масква". Показательно, что все эти напевы были сложены (и впервые записаны) на территории распространения старинных "Цярэшак" и "Валачэбных" — на севере и на крайнем западе страны.

Разительным примером сохранности ладовой структуры старинных народных напевов вплоть до современности могут быть такие разнообразные в жанровом отношении песни как популярная хоропроводная "Перапéлачка", сплошь однородная в имитационном и ладовом отношении, поэтическая любовная "Дубровачка, ой зялёная", записанная Чуркняным в Мстиславле от учителя А. Лукашенки, тремная "Ты запей, запей, кавороначак", записанная И. Здановичем от матери, крестьянки местечка Селец на Пружаншчине.

Во всех рассмотренных случаях речь шла о напевах однообразных, "центральных", по терминологии теоретиков.

Иной характер носят внутриконтрастные напевы, в которых важным выразительным элементом служат характерные попевки традиционного мелоса древнейшей эпохи — осколки календарных напевов (весенних, купальских, жнивных и т.д.), интонации плачей-причетов, колыбельных ... Происхождение подобных внутриконтрастных напевов может быть различным. В некоторых случаях речь должна пойти о своеобразной циклизации самостоятельных (или относительно самостоятельных) напевов и возможном их последующем объединении-сжатии, в результате чего формируется новый, единый напев внутриконтрастного строения. Примером, позволяющим, хотя бы отчасти, проникнуть в творческо-психологический процесс образования такой сложной структуры (в его "механику", так сказать), может служить сопоставление двух напевов, по-разному связанных с

традицией календарных и рекрутских песен. Это, во-первых, старинная весенняя баллада "Вярбіна, вярбіначка" о вдовушке, отправляющей сына в войско, и, во-вторых, партизанская песня времен Великой Отечественной войны "Правакала маці сына". Первая из них представляет своеобразный образец циклизации двух песенных сюжетов и напевов, тесно связанных по содержанию, но весьма различных по интонационному складу и в собственно генетическом отношении, ибо циклизации подверглись разножанровые напевы — собственно весенний и типичный солдатский. Объединяются они по принципу последовательной контаминации напевов. Тот же принцип объединения весеннего балладного напева и маршевой солдатской песни находим мы и в современной партизанской "Правакала маці сына", но... на другом уровне объединения. Здесь каждый из мелодических источников "поступился" своей целостностью, и сочетание их образует единую мелодическую строфу напева новой современной песни в форме законченного периода неповторного строения. Подобные примеры встречаются не очень часто. Но выразительность их и сама структура — показательны.

Другой путь проникновения напевов древнейшего исторического слоя в мелос более поздних эпох — это "врастание" отдельных ~~фрагментов~~ древнего мелоса в готовую структуру напевов более позднего стилевого слоя. В некоторых случаях такая "прививка" исконно национального начала несколько ослабленным его образцам способствует активизации мелодического образа, вливает в него новую энергию. В этом смысле поучительно сопоставление двух во многом близких вариантов напева старинной ~~тремной~~

песни "Сядзіць Каця за рашоткай"<sup>6</sup>. В период Великой Отечественной войны песня обрела новый политический смысл и даже получила название "Прашчай, фашысцкая цурма!". В отдельных своих вариантах песня обновляла и мелодический строй – произошло это, в первую очередь, вследствие вытеснения несколько нейтрального начального мелодического оборота попевкой белорусской календарной (одним из типовых напевов севернобелорусских купальских). И новый белорусский напев песни защитников Сталинграда "Кто ты, с Днепра или с Дона?" оказался эмоционально сильнее русского оригинала именно благодаря включению характерного весеннего зова-возгласа в качестве мелодического зачина.

В сущности, во всех подобных случаях мы стоим перед лицом нового явления – мы наблюдаем вторичную творческую жизнь древнего по происхождению напева, его творческое переосмысление и переинтонирование.

---

<sup>6</sup> Текст ее – русский, в белорусской фонетической интерпретации; напев – достаточно типичный для Белоруссии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Маркс К. Немецкая идеология. – Маркс К., Энгельс Ф. Полн. собр. соч. Изд. 2. Т. 3.
2. Бачинская Н. М. Музыкальный фольклор манси. 1938. Рукопись.
3. Белорусские народные песни. Сост. З. В. Эвальд. (Серия: Песни народов СССР. Ред. Е. В. Гиппиус.) М.–Л., 1941.
4. Брайант А. Т. Зулусский народ до прихода европейцев. М., 1953.
5. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Л., 1967.
6. Елатаў В. І. Ад песні да песні. Мінск, 1962
7. Елатов В. И. Ладовые основы белорусской народной музыки. Минск,



8. Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. М., 1975.
9. Земцовский И.И. О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии. - В сб.: Проблемы музыкальной науки. М., 1972.
10. Квитка К.В. Избр. труды, тт. I-IV. М., 1971.
11. Колесса Ф.М. Музикознавчі праці. Київ, 1970.
12. Музыкальный фольклор народов севера и Сибири. М., 1966.
13. Песні беларускага народа. Склау М.Я. Грынблат. Агульная рэд. Н.М. Нікольскі, М.Я. Грынблат. Муз. рэд. Э.В. Гіпсус, З.В. Эвальд. Т. I. Мінск, 1940.
14. Рубцов Ф.А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. М., 1962.
15. Рубцов Ф.А. Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях. - В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Л., 1967.
16. "Себежские песни", напетые Надеждой Филипповной Кортенко. Сост., запись, нотация Т. Знаменской. Ред. Ф.А. Рубцов. Л.-М., 1970.
17. УП Международный музыкальный конгресс. М., октябрь, 1971 (стенограмма).
18. Теоретические проблемы народной инструментальной музыки, М., 1974.
19. Чуркін Н. Беларuskія народныя песні і танцы. Мінск, 1949.
20. Шырма Р. Беларuskія народныя песні. Т. 4.
21. Эвальд З.В. Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья. - "Советская этнография", 1934, № 5.

КАЛЕНДАРНЫЕ ПЕСНИ ВЕРХНЕЙ  
И СРЕДНЕЙ ЛОВАТИ

Статья, предлагаемая вниманию читателей, — опыт исследования местного стиля календарных песен одного этнически целостного района — бассейна реки Ловати, точнее ее верхнего и среднего течения <sup>1</sup>.

Ареал исследования охватывает юг Псковской — север Витебской областей, то есть является русско-белорусским пограничьем <sup>2</sup>.

Своеобразие ареала объясняется тем, что песенный фольклор южных районов области <sup>3</sup> имеет аналогии с фольклором северной части Витебщины <sup>4</sup>. Эти аналогии обусловлены исторически.

В XI — XII вв. земли, расположенные в верховьях Ловати (гг. Невель, Усвяты), входили в состав Полоцкого княжества. В XIV в. они были присоединены к Литве, с XVI в. принадлежали Речи Посполитой, и во 2-й половине XVIII в., после третьего раздела Польши (1795 г.), вошли в состав Витебской губернии Российской империи, а ныне являются частью Псковской области. Думается,

---

<sup>1</sup> В основу статьи положен материал, собранный автором в фольклорных экспедициях 1972—1976 гг. Кабинета народной музыки ГМПИ им. Гнесиных. В них также принимали участие студенты Д. Астафьева (1972 г.) и Н. Терехина (1974 г.).

<sup>2</sup> Идея изучения фольклора именно южных районов Псковщины была подсказана автору Н. Л. Котиковой, долгие годы занимавшейся исследованием песенной и инструментальной культуры северной и центральной части области (8, 9, 10).

<sup>3</sup> Имеются в виду Докнянский, Великолукский, Новосokolьнический, Невельский, Кузьминский и Усвяцкий р-ны Псковской области.

<sup>4</sup> Городокский р-н Витебской области.

исследуемый ареал необходимо рассматривать как переходную зону между русской и белорусской культурами и изучать его именно с этой точки зрения.

Мы поставили перед собой три основные задачи:

- 1) выявить песенные типы по жанрам внутри календарного круга и описать их;
- 2) составить карты, то есть установить границы песенных типов;
- 3) определить соотношения песенных типов между собой – территориальные, жанровые и стилевые.

Метод исследования "границ распространения песенных типов внутри территории расселения восточного славянства" (7, с.96) был предложен еще в 1939 – 1940 гг. К.В. Квиткой, который считал, что пока не выявлены и не описаны локальные типы обрядовых песен, пока не установлены ареалы их бытования и не найдены связи этих ареалов с историческими данными (границами племенными или государственными), – неправомерно высказывать обобщающие суждения о календарных песнях в широком масштабе (7, с.80, 87 – 99).

В исследуемом нами ареале наиболее распространены календарные и свадебные песни<sup>5</sup>. Песни земледельческого календарного круга представлены в местной традиции в большом разнообразии жанровых разновидностей: колядками, масленичными, волочебными, купальскими, толочными и жнивными. Можно говорить о хорошей сохранности календаря в условиях живой песенной традиции. При совместном исполнении песни поются либо строго монодийно, либо в унисон с эпизодическими гетерофонными отклонениями. Мелодический стиль не

---

<sup>5</sup> Наряду с ними были записаны похоронные причеты, хороводные и плясовые, необрядовые лирические песни и частушки.

только календарных, но и свадебных песен однороден.

Определяя границы ареала, мы опирались как на публикации (1, 8, 9, 2, 3, 5, 17, 18), так и на материалы фольклорных экспедиций ГМПИ им. Гнесиных<sup>6</sup>. Границей ареала на севере служит линия Локня - Подберезье (среднее течение Ловати), на юге - Езерище - Рудня (истоки Ловати), на западе граница проходит по линии водораздела бассейнов рек Ловати и Великой, а на востоке и юго-востоке она "размыта" и выходит (предположительно) в Калининскую, Смоленскую и отчасти в Калужскую области. Границы намечены нами предварительно и потребуют последующего уточнения.

Календарные песни систематизированы нами по временам года: "зимние" (колядки и масленичные), "весенние" (волошебные) и "летние" (купальские, толочные и жнивные). Каждый жанр закартографирован; весь регион условно поделен на три части: северную (Локнянский и Новосokolьнический районы), центральную (Невельский, Великолукский, Куньинский) и южную (часть Невельского, Усвяцкий районы Псковской области и Городокский район Витебской области).

Из песен, исполняемых зимой, рассматриваются только масленичные<sup>7</sup>. Знают их хорошо и исполняют охотно. У истоков Ловати до сих пор сохранилась традиция совместного чисто унисонного исполнения масленичных. Во всем регионе обращает на себя внимание тот факт, что при сравнительно хорошей сохранности обрядовых

<sup>6</sup> Фонограммархив Кабинета народной музыки ГМПИ им. Гнесиных.

<sup>7</sup> Колядки записаны нами только в одном селе и в очень небольшом количестве (4 записи), поэтому в данной работе они не рассматриваются.

песен сами календарные обряды почти не сохранились за исключением масленичного катания с гор.

Если обратиться к этнографическим материалам, собранным в середине прошлого века в Витебской губернии П.В. Шейном, то примечательно, что и сто лет назад было записано большое число песен типа "А мы масленицу джидали", "Наша масленица дорогая", а описания самих обрядов очень немногочисленны. Шейн не без удивления замечает, что "сведения по обрядности белорусской масленицы ... в сравнении с великорусской и малорусской отличаются большой скудостью" и пишет, что его корреспонденты "не могли сообщить никаких выдающихся фактов относительно празднования народом масленицы" (16, с.124). Можно предположить, что перед нами один из случаев угасания обряда в сочетании со стойкостью песенной традиции. Тем более интересным в этой связи является сам факт существования песен, функция которых уже утрачена (и, видимо, утрачена давно).

На территории исследуемого региона масленичные песни распространены повсеместно<sup>8</sup>. Внутри ареала они расположены таким образом, что наибольшее количество приходится на его центральную часть, наименьшее - на южную "белорусскую" часть. Во всем ареале песни, связанные с масленицей, являют собой типологическое единство. Они типологически родственны напеву песни "А мы масленицу дожидаем", впервые опубликованному в сборнике Н.А. Римского-Корсакова (13). Варианты этого типа представлены также в сборниках И.И. Земцовского (2, 3).

<sup>8</sup> Нами записано более 30 напевов, с вариантами поэтических текстов - более 40.

Общими чертами типа являются:

- 1) единая слоговая музыкально-ритмическая форма;
- 2) единый ладовый тип (трихорд в кварте с заполнением и нижним опорным тоном, представленный определенным звуковысотным контуром).

На основании сопоставления напевов мы попытались установить модель песенного типа, отражающую инвариантные особенности мелодики и ритма (см. Таблицу I). В ней все варианты расположены по территориальному признаку - с севера на юг.

Таблица позволяет проследить соотношения стабильных и изменяемых компонентов напевов и особенности этих последних, а именно: варьирование ритма и мелодики. Мелодическое варьирование пронизывает все его части в разной степени и проявляется в различных формах заполнения промежутков между основными мелодическими опорами (ля-до-ре).

Можно заметить, что в пределах определенных частей ареала преобладает тип варьирования, присущий именно данной местности (ср., например, напевы № I северной части ареала - Башово и № 5 - южной части - Езерище).

Можно сказать, что модификации данного песенного типа в процессе его варьирования носят как индивидуальный (то есть естественно связанный с манерой исполнения каждой певицы), так и локальный характер, и, таким образом, мы вправе говорить об определенных местных традициях в исполнении масленичных песен. И все же при разнообразии вариантности внутри песенного типа в нем самом есть компоненты, которые "держат форму". Это ритмическая структура и звуковысотный контур.

По данным существующих публикаций рассматриваемый песенный тип имеет довольно широкую зону распространения (см. I3, 2, 3).

ТАБЛИЦА 1

А мы ма-сае (по)-цу во-жи-га - ли, до-жи-га-ли, до-жи-га-ли.

1. Башо-во

2. На-сва

3. По-роче

4. Ко-мша

5. Е-зри-че

И.Земцовский относит его к одному из двух выявленных им типов русских масленичных песен и связывает его "преимущественно (если не исключительно) с западнорусскими областями" (4, с.64), точнее, с Калининской, Смоленской и частично Калужской областями.

Исследуемая нами мелодическая формула была описана Ф.А.Рубцовым в статье "Смысловое значение кадансов в календарных напевах" (14, с.82 - 104), где он утверждает, основываясь на материалах Смоленской области, что интонация трихорда в кварте свойственна веснянкам в цикле календарных песен. По нашим наблюдениям эта мелодическая формула распространена также в Псковско-Витебском ареале, но имеет здесь другую жанровую принадлежность (масленица), то есть можно сказать, что ее жанровая основа имеет локальный характер.

Весенние песни в исследуемом ареале представлены жанром волочѣбных<sup>9</sup>, приуроченных к кануну Пасхи. Это величально-поздравительные песни, которые сопровождают обход дворов группами волочѣбников. Они известны под различными названиями: "волочушки", "лалым", "пасхальные", "христославные". Самих волочѣбников именуют еще "вольмшичками", "лалымшичками" и даже "волшебничками". Одни из этих названий распространены в отдельных деревнях (так, "лалым", как обозначение обряда, встречается в северной части ареала), другие - во всем ареале ("волочѣбные", "христославные").

Наибольшее число волочѣбных записано в северной и центральной частях. В южной части ареала нам удалось записать только

---

<sup>9</sup> Закликаный весны нет, и нет никаких упоминаний о том, что они когда-либо здесь существовали.



рассказы о том, как "на Пасху ходили волочухи".

По своему содержанию и функции волочёбные песни сходны с колядками, что неоднократно отмечалось исследователями (6, II, I2, I6). Сюжетом и тем и других является "приветствие хозяевам и величание их с пожеланием богатства, а также просьба о подаении" (I5, с. I13). П.Шейн отмечает, что волочёбные песни "весьма резко отличаются от прочих обрядовых песен своим религиозно-бытовым содержанием, в котором очень наглядно отражаются naive верования ... крестьян в то участие, которое высшие силы ... принимают в преуспевании их земледельческих трудов". И здесь же, сравнивая их с украинскими ("малорусскими") колядками, он указывает: "Такой полной, цельной картины систематического разделения и распределения труда в процессе произрастания злаков, плодородия и охранения полей между всеми главными святыми ... не встречаем ни в колядках, ни в щедривках" (I6, с. I34).

Напевы волочёбных, как и масленичных песен, являют собой единый песенный тип (см. Таблицу 2). Его характерные признаки:

1) общая для всех волочёбных слоговая музыкально-ритмическая форма;

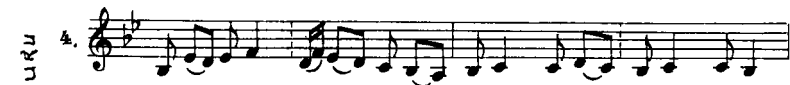
2) общие закономерности мелодической организации.

Их можно выяснить, пользуясь методом, разработанным и принятым профессором Е.В.Гиппиусом. Этот метод предполагает сравнение песенных напевов на уровне слоговых звуков (см. Таблицу 3).

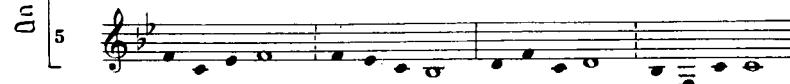
Рассматриваемый песенный тип состоит из четырех построений. Каждое из них - ангемитонный мелодический оборот (в объеме кварты или квинты) с завершающим опорным тоном, соответствующий четырехслоговой группе. Главным опорным звуком служит по-

## ТАБЛИЦА 2

Не шум шямит, не гром гремит Христос воскрес во-и-сти-цу



## ТАБЛИЦА 3



следний долгий звук заключительного мелодического оборота.

При сравнении мелодических оборотов по вертикали видно, что первый и третий, представляющие собой последовательность слоговых звуков преимущественно в восходящем мелодическом движении, сходны. Опорным звуком каждого из них может быть в одних случаях фа, в других - ре; остальные же звуки варьируются по терцовому ряду, то есть начальный звук может быть - фа, ре, си<sup>♭</sup>, второй и третий слоговые звуки - до или ми<sup>♭</sup>.

Аналогичные закономерности наблюдаются и при сопоставлении второго и четвертого рядов слоговых звуков, с той только разницей, что направление мелодического движения в них - нисходящее.

Таким образом, в отличие от напевов масленичных, состоящих из повторения одного варьируемого построения (ля-до-ре), песенный тип волочѣбных - это композиция из четырех построений, ладовая структура каждого из которых родственна ладовой структуре масленичных (узкообъемные ангемитонные ладовые ячейки: фа-до-ми<sup>♭</sup> -фа, фа-ми<sup>♭</sup> -до-си<sup>♭</sup> и т.п.).

Описанный нами тип волочѣбных песен, помимо исследуемого ареала, распространен и за его пределами - в пограничных районах северной Белоруссии (Витебщины) <sup>10</sup>.

Летний цикл календарных песен представлен в наших записях несколькими видами: купальскими, толочными, жнивными.

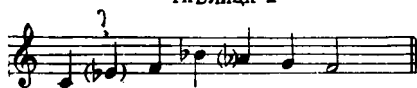
Напевы этих трех видов подразделяются на несколько мелодических типов, не всегда совпадающих с их жанровыми разновидностями. Встречаются как одножанровые, так и полижанровые песни.

---

<sup>10</sup> Это наблюдение принадлежит З.Я.Можейко, которая сообщила его автору статьи.

Рассмотрим выделенные мелодические типы последовательно. Большое количество песен летнего цикла объединены общим мелодическим типом, ладовая основа которого – заполненная кварта с субквартой. Для напевов этого типа характерен восходящий скачок от субкварты к опорному звуку, затем диатоническое заполнение верхнего квартového ряда. Ритмические структуры напевов – неоднородны (см. Таблицу 4).

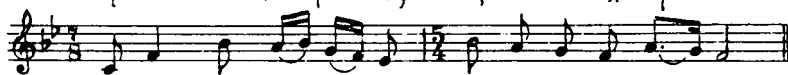
ТАБЛИЦА 4



## „Купальская“



1. Чер-во-на-я ро-жа, чер-во-на-я ро-жа

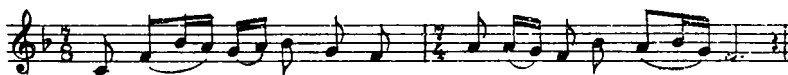


2. Ня стой ли до-ро-га; ня стой ли до-ро-га.

## „Толочная“

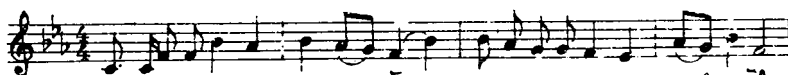


1. Кру-гло на-ше по-ле, кру-гло на-ше по-ле.



2. Кру-гло, не-ве-ли-ко, кру-гло, не-ве-ли-ко.

## „Купальская“



Ся-га-ди Купалка, за-втре Иван, Ся-га-ди Купалка, за-втре Иван

## „Толочная и купальская“

КАК ЗА-ГО-РАЛ-СЯ ШЕ-РАЙ БОР, КАК ЗА-ГО-РАЛ-СЯ  
ШЕ-РАЙ БОР ШЕ-РАЙ БОР

Относительно менее распространен другой междужанровый мелодический тип, общий для толочных и купальских песен. Его ладовая формула - заполненная большая терция с субтерцией. Для напевов этого типа характерно разворачивание мелодического движения в большой терции, нижний звук которой является опорным, а также многообразные формы ее заполнения с эпизодическим захватом малой субтерции (см. Таблицу 5).

ТАБЛИЦА 5

„Толочная“  
Ва-силь, Ва-силь, Ва-си-лэ-чек, Ла-зор-ли-вый  
твой цве-то - чек.

„Купальская“  
Ку-па-лчи-ка, Ноч-ка ма-лень-ка Ку-па-лчи-ка  
„Толочная“  
У-за ре-чу-шкой, за ре-кой  
Как за бы-стро-ю ши-ро-кой

Третий песенный тип можно считать одножанровым, так как он охватывает исключительно жнивные песни. Впервые он был описан и исследован З.В.Эвальд на материале белорусских жнивных песен (19). В наших материалах для этого мелодического типа характерно разворачивание мелодического движения в заполненной малой терции с субквартой и иногда частичным ее заполнением — субтоном (см. Таблицу 6).

ТАБЛИЦА 6.



„жнивная”



На нашей жни-вке сегод-ня об-жин-ки, сла-ва бо-гу.

„обжиночная”

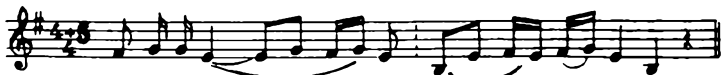


Як на нашэй нн-вн сн-гднн об-жнн-кн, слн-вн бн-гн.

„обжиночная”



Ох, жнн-тн, жнн-тн, моч жннн - н-кн



Жнн-тн, жннн - тн, моч лоч-дн-н

В отличие от масленичных и волочѣбных песен, выявленные "летние" типы охватывают далеко не весь исследуемый район. Очень важно в этом случае отметить соотношение ареалов летних обрядов и песен, к ним прикрепленных.

Купальские, толочные и жнивные песни записаны, главным образом, в центральной и южной частях района. Наибольшее количество их сконцентрировано у истоков и верховьев Ловати. Между тем, сведения об обрядах - купальском, толочном - имеются по всему региону: многие исполнители вспоминают их, как недавно ушедшие, а в северной части ареала остатки купальского обряда сохранились до сих пор, тогда как собственно обрядовых песен там нет. В данном случае налицо ситуация, противоположная той, которую мы наблюдали в отношении масленичного обряда и песен.

Итак, для песен, исполняемых летом, характерно большое типологическое разнообразие. Ни один из рассмотренных нами жанров других времен года - зимы и весны - не дает аналогий в этом смысле.

Система мелодических типов является принципом, объединяющим в себе напевы и все жанры летних песен исследуемого ареала.

Песни летнего цикла сосредоточены в южной части ареала, то есть в русско-белорусском пограничье.

Какие выводы следуют из изучения всех рассмотренных нами жанров календарных песен данного ареала?

Произведенный анализ материала дает основание говорить о самостоятельности и разграниченности жанров календаря не по функции, а по сезонной приуроченности.

Таковы наши предварительные наблюдения о календарных песнях бассейна верхней и средней Ловати.

## ЛИТЕРАТУРА.

1. Анталогія беларускай народнай песні. Мінск, 1975.
2. Земцовский И.И. Торопецкие песни. Песни родины Мусоргского. Л., 1967.
3. Земцовский И.И. Русские народные песни, напетые А.А.Степановой. Л., 1975.
4. Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. Л., 1975.
5. Знаменская Т. Себежские песни. М.-Л., 1970.
6. Карский Е. Белорусы, т.3. вып. I. М., 1916.
7. Квитка К.В. Избранные труды в двух томах, т. I. М., 1971.
8. Котикова Н.Л. Народные песни Псковской области. М., 1966.
9. Кстикова Н.Л. Гдовская старина. Л., 1962.
10. Котикова Н.Л. Песни Псковщины. - "Советская музыка", 1953, № 9.
11. Попова Т.В. Русское народное музыкальное творчество, вып. I. М., 1955.
12. Прош В.Я. Русские аграрные праздники. Л., 1963.
13. Римский-Корсаков Н.А. Сто русских народных песен. Спб., 1877.
14. Рубцов Ф.А. Статьи по музыкальному фольклору. М.-Л., 1979.
15. Чичеров В.И. Русские колядки и их типы. - "Советская этнография", 1948, № 2.
16. Шейн П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, т. I, ч. 2. Спб., 1887.
17. Шырма Р. Беларuskія народныя песні, тт. I - IV, Мінск, 1962.
18. Ширма Г.Р. Двести белорусских народных песен. М., 1958.
19. Эвальд З. Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья. - "Советская этнография", 1934, № 5.



С. Анашкина  
(Москва)

### СВАДЕБНАЯ ОБРЯДНОСТЬ ДОНЕЦКИХ КАЗАКОВ



Донское казачество, по утверждению историков, сформировалось к началу XVII века (9; 4; 3). Сюда вошли переселенцы из различных областей России: Московской, Тульской, Орловской, Курской, Рязанской, Воронежской, Новгородской. Много было выходцев и из "нерусских" губерний: из Украины, Польши, Татарии, Калмыкии, Армении. При такой неоднородности состава поселенцев не могла быть цельной и единой на всей территории Области Войска Донского и казачья свадебная обрядность. Она состоит из нескольких локальных традиций.

В данной статье анализируется одна из них – свадебный ритуал, распространенный в бассейне части реки Северский Донец (см. карту) <sup>1</sup>. Именно донецкая свадьба, как отмечает А.М.Листопадов (7, с.19), выделяется среди всех донских традиций своей сохранностью, развитостью и цельностью. Благодаря ее цельности мы можем говорить о специфических чертах донецкой обрядности.

## 1.

Свадебный ритуал Донца представлен целой группой отдельных традиций, каждая из которых обладает своими отличительными особенностями. Местные версии свадеб локализированы вокруг всех донецких станиц. Станичных "центров" на Донце – восемь. К верхнедонецким относятся Митякинская, Гундоровская, Каменская, Калитвенская; к нижнедонецким – Краснодонецкая, Усть-Быстринская и Нижне-Кундрюченская. Границей между ними является станица Белокалитвенская <sup>2</sup>. Донецкие хутора – по типу свадебного обряда и его песенному наполнению – всегда примыкают к той из станиц, к которой они были издавна "приписаны" в Войске Донском.

Не все компоненты донецкой свадьбы неизменны: одни из них устойчивы на всей исследуемой территории, другие представлены группой локальных модификаций. Рассмотрим под этим углом зрения основные о б р я д ы свадебного ритуала.

---

<sup>1</sup> Основой статьи послужили материалы фольклорных экспедиций автора на Северский Донец (станции Митякинская, Каменская, Калитвенская, Белокалитвенская, Усть-Быстринская; хутора Литвиновка, Рудаков, Ленинский, Муравлев, Верхне-Красный, Хоботок, Сазонов, Какичев, Дядин, Виноградный, Западновский, Нижне-Калинов, Нижне-Муравский, Хрящевский, Авилловский) и на нижний Дон (станции Мелиховская и Кочетовская). Помимо автора, в экспедициях участвовали студентка ГМПИ им.Гнесиных И.Стебакова и И.Вишняксова. Всего было записано более 770 свадебных обрядовых песен. Для сравнения использованы материалы экспедиций Т.Дигун (станция Гундоровская, хутора Гусев, Самбуров, Божковка, Апаринский) и записи А.М.Листопадова (станции Екатеринбургская и Нижне-Кундрюченская).

<sup>2</sup> В настоящее время станции Каменская и Белокалитвенская превратились в города.

"Сговор" или "своды" (местные термины сватовства). Обряд распространен на всей изучаемой территории и сводится к следующему. После предварительного соглашения сватов и родителей невесты в доме последних устраивается вечер – первая встреча жениха и невесты. Самый важный момент обряда – мать жениха "примечает" невесту, то есть накрывает ее плечи платком. Обе стороны договариваются о дне свадьбы, "подушках" и других организационных вопросах. Отказаться от свадьбы после "сговора" считается позором.

В хуторах Белокалитвенской станицы каждое воскресенье после сговора мать жениха ходит "на доклад" к невесте – приносит ей калач и курицу. Этот обычай должен постоянно напоминать невесте о том, что ей надо в срок окончить шить дары жениху и его родне.

"Коровай". Обряды, связанные с выпечкой и разделом коровай, существуют во всех станицах, за исключением Белокалитвенской. Коровай и выпекающиеся с ним "лежень" и "шишки"<sup>3</sup> сажают в печь только замужние женщины (но не разведенные и не вдовы). В хуторах Калитвенской и Каменской станиц вскоре после выпечки подружки невесты ("коровайнички") ходят по дворам и приглашают соседей на "коровай" (то есть на свадьбу). Символом коровай в данном случае являются ветки дерева в руках девушек, украшенные по подобию тех, что воткнули в коровай.

Обряды, подобные описанным (а также относящиеся к "коровайным" посад невесты с "лежнем" и раздел коровай после объявления о чести молодой), распространены на большей части территории Украины и Белоруссии (5; 2; 8). Если принять во внимание

---

<sup>3</sup> Вместе с короваем выпекается "лежень" (плоский хлеб) для невесты и "шишки" для одаривания гостей.

географическое положение Области Войска Донского, то наиболее очевидной становится возможность украинского влияния. Однако казачьи коровайные обряды, в силу "вторичности" данной свадебной традиции, развиты меньше, чем украинские <sup>4</sup>.

"Подушки" или "постель". Ареал "подушечных" обрядов простирается от станицы Калитвенской и ниже до самого Дона. В верхне-донецких станицах – Каменской, Гундоровской, Митякинской – эти обряды отсутствуют. "Подушками" в местной традиции называется ритуальный дар родителей невесты жениху и его родне. Он обязательно включает в себя перину, от четырех до десяти пуховых подушек и зеркало. Важно отметить, что "подушки" и приданое невесты – понятия не идентичные, ибо приданого может даже и не быть совсем (это зависит только от родителей невесты), а "подушки" – обязательный атрибут свадьбы.

Накануне венчания – так называемый "подушечный день". С утра за "подушками" приезжает свадебный поезд, дружка торгуется с братом невесты и выкупает у него "подушки". После этого подружки невесты относят их в дом жениха. По дороге они высоко подкидывают свою ношу, ибо считается, что чем больше людей увидят богатство дара, тем большей свободой будет пользоваться молодая жена в доме мужа. Кроме того, хорошо справленные "подушки" поднимают жениха в глазах окружающих.

"Девичник" или "последний вечер" в доме невесты на всей изучаемой территории, как, впрочем, и в большинстве районов России, отчетливо распадается на две контрастные части. Первая из них посвящена невесте, которая оплакивает свою девичью волю. Подружки

---

<sup>4</sup> См. описания украинских версий свадьбы в (2).

невесты, приближаясь к ее дому, поют специальные "вечериношные" песни, а невеста, находясь в комнате, голосит<sup>5</sup>. Когда девушки входят, невеста продолжает голосить. Вторая часть обряда представляет собой обычную вечеринку с полагающимися на ней песнями и играми<sup>6</sup>. В станице Белокалитвенской в эту ночь (последнюю перед свадьбой) подружки остаются ночевать у невесты.

"Зори". Обычай "откривать зори" имеет повсеместное распространение. Наиболее драматизирован этот обряд в станице Белокалитвенской. Здесь рано утром в день венца невеста будит подруг "откривать зори". Подруги выходят на улицу и заводят песню, а невеста стоит на крыльце и голосит. Смысл этого обряда - прощание невесты со своей "волей", которая здесь отождествляется с зорями. Откричит девушка свои "зори" и тут же, на крыльце, ей расплетают косу (распускают волосы по плечам). Начиная с этого момента, невеста должна молчать до отъезда к венцу (ей разрешается только голосить). В других станицах "откривание зорь" сводится к исполнению специальной песни и не включает в себя обрядовых моментов.

"Посад". Существует на всей территории. В большинстве станиц происходит так: невеста садится на шубу<sup>7</sup>, расстеленную на лавке, кладет голову на лежень и остается в таком положении до момента посада жениха. Подруги поют ей в это время песни "последней вечеринки". Когда приезжает свадебный поезд, дружку выкупает у брата невесты место для жениха и вводит его на посад.

<sup>5</sup> Подобный обычай зафиксирован также Х.П. Кирсановым (6).

<sup>6</sup> Вечеринка обязательна для девичника даже в том случае, если в первой его части исполняются только величания (об этом см. ниже).

<sup>7</sup> О тотемистическом значении звериной шкуры и шубы см. (8).

В станице Белокалитвенской посад жениха приобретает основное значение. Здесь этот обряд соединяется с ритуальным вручением невесты жениху; в момент посада дружка связывает руки жениха и невесты платком, причем подружки невесты держат у них над головами калач. Затем дружок трижды обводит их вокруг места "посада" и только тогда ведет из хаты. Помимо этого, "посадская" песня исполняется здесь дважды: в первый раз, как и везде, в момент посада невесты, а во второй раз — когда дружок связывает руки молодых платком. Чем же объясняется такое значение посада в Белокалитвенской станице?

Именно в этом районе полностью отсутствуют коровайные обряды. Зато моменты, характерные для посада жениха, сближаются с той версией свадебного ритуала, которая названа Н.М.Никольским "столбовой". Здесь присутствуют типичные для этой версии обряды — связывание рук молодых платком в момент вручения невесты жениху, калач над их головами, троекратный обвод их вокруг "столба" (в местной традиции вокруг стола). Повторение во второй раз "посадской" песни воспринимается как функциональный аналог "столбовой" песни — обязательной для "столбовых" обрядов, распространенных на значительной части Белоруссии и Смоленщины (8). Однако появление в местной традиции "столбового" ритуала является скорее исключением, чем правилом, так как в большинстве станиц распространен коровайный обряд.

"Венец". Обряд венчания совершается по пути из дома невесты в дом жениха и почти не отражается ни в песнях, ни в самом ходе действия. Центральным событием является не сам венец, а следующий за ним пир в доме жениха.

У жениха. Родители жениха встречают молодых во дворе с хлебом-солью. Гости осыпают их зерном, цветами и орехами, ведут в хату и сажают за стол. Каждый из приглашенных должен что-нибудь подарить молодым. За это он получает коровайную шишку. Затем жениха и невесту уводят, и в тот момент, когда объявляется о чести молодой, дружка делит между гостями коровай (в станице Белокалитвенской делят не коровай, а калач).

Второй день. В станице Белокалитвенской утром родные невесты идут будить молодых — несут им блины и курицу. В это время невеста посылает за своей матерью, которую друзья жениха приносят на стуле. Молодые и гости встречают ее с цветами, благодарят за честь дочери. В остальных станицах на второй день только пьют и "гуляют".

"Хоронят концы" (станицы Белокалитвенская, Екатерининская, Усть-Быстрианская, Нижне-Кундрючевская). Мать жениха ложится, ее закрывают платком и приводят "врача" (ряженого). Она говорит: "Сейчас я вам близнецов рожу". Приносят горшок и "врач" разбивает его у ней на животе, "Двое близнецов теперь у меня — Ванечка и Манечка", — говорит свекровь и топчет черепки ногами, после чего их закрывают где-нибудь поблизости от хаты (чаще всего во дворе).

Если рассматривать донецкую свадьбу как структурное целое, то наиболее очевидно противопоставление свадебного застолья и прощания невесты со своей "волюшкой" (далее эти две части свадьбы называются соответственно "праздничной" и "прощальной"). В местной традиции праздничные обряды не только более развиты, но

в некоторых случаях даже вытесняют "прощальные". Наиболее показателен с этой точки зрения девичник.

Как известно, на большей части территории России, Украины и Белоруссии, девичник – последний вечер невесты в доме родителей – является драматическим центром свадьбы. В местном ритуале – его роль иная. В районах, наиболее близких к Украине (верхнедонецкие станицы), девичник сохраняет свою функцию кульминации "прощальной" части действия, на нем звучат только песни "последней вечеринки". В станице Белокалитвенской эти песни уже чередуются с "подушечными", причем исполнение последних занимает больше времени. Возможно такое перемежение связано с тем, что девичник устраивается в вечер "подушечного" дня. В хуторах Краснодонецкой станицы традиционные песни девичника сменяются многочисленными величаниями. Для низлежащих Усть-Быстрианской и Нижне-Кундрюченской (а также для донских станиц Мелиховской и Кочетовской) характерно исполнение на девичнике только величальных песен. А все "прощальные" песни, которые в большинстве станиц исполняются на девичнике, здесь фактически становятся "посадскими", так как их поют лишь утром свадебного дня.

Итак, в районе, не подверженном украинскому влиянию, "прощальные" песни девичника либо чередуются с "подушечными" (станция Белокалитвенская) или величальными песнями (станция Краснодонецкая), либо исполняются только на посаде, в то время как на девичнике звучат исключительно величания (станции Усть-Быстрианская, Нижне-Кундрюченская, Мелиховская, Кочетовская). Всё отмеченное позволяет предположить, что девичник в основной своей части является одним из обрядов "праздничной" линии действия. Драматический центр свадьбы переносится на "посад", во



время которого исполняются не только "прощальные" вечериночные песни, но и специальные "посадские". Поэтому мы считаем возможным говорить не об одном наиболее развитом "прощальном" ритуале, а о целом комплексе обрядов с более или менее ярко выраженной драматической частью. Таковыми являются девичник, зори и посад.

В "праздничной" части свадьбы наиболее выделяются своей развитостью коровайный и подушечный обряды. В ряде станиц они сосуществуют (в Калитвенской, Краснодонецкой, Усть-Быстрианской, Нижне-Кундрюченской, Мелиховской, Кочетовской). Однако, когда в свадебной традиции распространен только один из них (коровайный — в Митякинской, Гундоровской, Каменской станицах; подушечный — в Белокалитвенской), он наиболее развит, дополнен новыми компонентами. Так, в станице Белокалитвенской существует обычай: после того, как подружки отнесли "постель" в дом жениха, они идут к нему еще два раза: вначале "за квасом" — мыть голову невесте, во второй раз — "мерить воротник" жениху (для свадебной рубашки, которую должна шить невеста). Соответственно увеличившемуся количеству обрядов, подушечный ритуал в этой станице включает в себя большее число песен, чем там, где существуют и подушечный и коровайный обряды.

Коровайный же ритуал, как отмечалось выше, представляет собой модификацию украинского. В местной традиции он наиболее развит на территории, непосредственно примыкающей к Украине (ст. Митякинская, Гундоровская, Каменская). Тем самым, коровайный обряд нельзя назвать специфически местным. А подушечный ритуал, напротив, выступает наиболее развитым и самостоятельным обрядом праздничной части действия (при средней норме 100 свадебных песен в каждой из станиц на долю подушечных обрядов приходится около 35 песен).

На всей исследуемой территории и праздничная и прощальная части действия имеют свои структурные закономерности, свои зоны распространения того или иного обряда. Границы этих небольших территориальных ареалов "прощальной" и "праздничной" частей свадьбы могут совпадать или не совпадать, и в зависимости от этого являться либо общими, либо локальными.

Рассмотрим с этой точки зрения все этапы донецкого ритуала

Своды.	Новый обряд в станице Белокалитвенской
Коровай.	Везде, кроме Белокалитвенской. Новый обряд - в станицах Каменной и Калитвенской.
Подушки.	Обрядов нет в станицах Митякинской, Гундоровской и Каменной (близлежащих к Украине). Новые обряды - в Белокалитвенской.
Девичник.	Верхнедонецкие хутора - только песни девичника. Станица Белокалитвенская - чередование песен девичника с подушечными; станица Екатерининская -- с величаниями. Усть-Быстрианская, Нижне-Кундрюченская и нижнедонские станицы - только величания.

8  
Ниже выделены и соединены вместе данные из описания обряда. Если указано, что в какой-либо станице есть "новый обряд", то это означает, что он отличается от наиболее распространенной версии. В таких случаях необходимо обращаться к описанию обряда.

---

Зори.	Новые обряды в станице Белокалитвенской
Посад.	Новый обряд в станице Белокалитвенской
Величания на посаде.	Начинаются с Белокалитвенской и ниже повсеместно до самого Дона (и в нижнедонских станицах)
У жениха.	Везде одинаковые обряды.
Второй день.	Новый обряд - Белокалитвенская.
Хоронят концы.	Начинается от Белокалитвенской вниз по Донцу.

---

Нетрудно заметить, что Белокалитвенская станица занимает особое положение в этой схеме. Именно отсюда распространяются вниз по течению Донца некоторые обряды (величания на посаде, обычай хоронить концы). Начиная от Белокалитвенской, изменяется функция девичника. С Белокалитвенской станицы исчезает зависимость местного ритуала от украинского: в текстах песен значительно уменьшается количество украинизмов, уходит характернейший для украинской свадьбы коровайный ритуал. Коровайные обряды встречаются затем в нижележащих станицах, но в гораздо более упрощенном виде по сравнению с ритуалом верхнедонских станиц. Само отсутствие в Белокалитвенской станице "коровая" воспринимается как резкая граница внутри исследуемого региона.



Именно здесь появляются новые обряды (на "сводах", "подушках", "зорях", "посаде", на второй день после венца): Их функция часто очень значительна в драматургии целого (например, на "подушках" или на "посаде"). Такие функционально значимые обряды и выделяют Белокалитвенскую станицу среди остальных.

Наша задача - установить, каким образом осуществляется выделение основных обрядов в песенном наполнении свадьбы.

## 2.

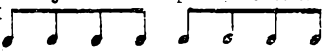
Всякий свадебный ритуал включает в себя определенное количество песенного материала. Анализ предполагает структурно-типологическое описание его ритмики, лада, многоголосия. В настоящей статье рассматриваются только слоговые музыкально-ритмические формы донецких свадебных напевов и их функциональная приуроченность в обряде<sup>9</sup>.

По типу своей ритмической организации все свадебные песни исследуемой территории могут быть отнесены к одной из двух групп.

Первая охватывает напевы временного ритмического строя. В местной традиции они существуют в двух видах: со спондеическим  и с анапестическим  музыкальным ритмом завершения напева<sup>10</sup>.

Поэтические тексты песен временной ритмической организации имеют песенное силлабическое стихосложение. Для них характерны такие формы стиха как 4+4, 6+6, 4+4+6 - в песнях со спонде-

<sup>9</sup> Необрядовые приуроченные к отдельным моментам свадьбы песни (хороводные, протяжные и романсы) здесь не рассматриваются.





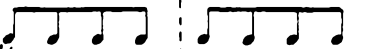



<sup>10</sup> Существует и третий вид слоговых музыкально-ритмических форм - с пиррихическим ритмом окончания  А кто у нас хо-пост хо-ди

В данной работе он не рассматривается, так как представлен единичными образцами.

ическим ритмом окончания; 4+3, 5+3, 4+4+3 - с анапестическим типом мелодической каденции. Почти все перечисленные формы существуют в нескольких ритмических версиях:

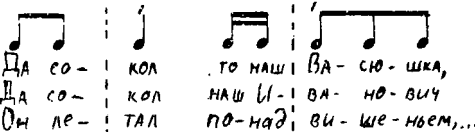
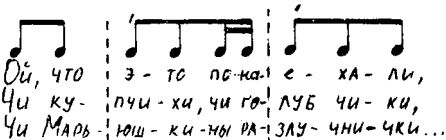
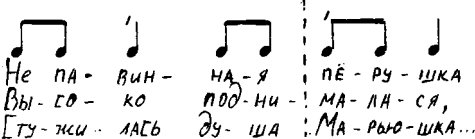
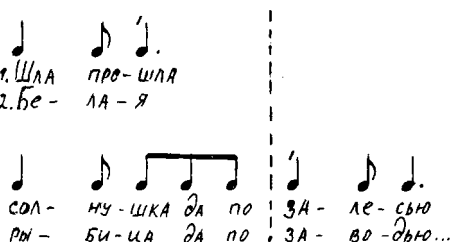
ТАБЛИЦА 1

Вид	Слоговая музыкально-ритмическая форма			Форма стиха
1a				4+4+8
	Да вче-ра на-ша Лю-ли, лю-ли, Но не-ча на-ша	Да и Марь-и-шка ле-лѣ-шен-ки, Да и-ва-нов-на,	по-ло-мя-ноч-ка бы-ла, по-ло-мя-ноч-ка бы-ла, мо-ло-да-я кня-ги-ня...	
				4+4+8
	Да по по-лю, Лю-ли, лю-ли, По ху-го-ру	по чист-о-му лю-лѣ-шен-ки, Лит-ви-но-ву	ме-тель по-ме-та-ет, ме-тель по-ме-та-ет, по езд про-ез-жа-ет...	
				6+6
	А вы ло-зи, ло-зи, ру-ка-и-те за-мо-щи, дру-ка за-пая-ты-те сва-ку во при-стѣж-ку			
2				4+4
	Пой-дем же мы пой-дем же мы	по у-ли-це, по у-ли-це,	ра-ной ра-но ду-шей мо-я	
А				4+4
	гу-дут гу-сли гу-дут гу-сли	по у-ли-це, по ши-ро-кой	ра-ной ра-но ду-шей мо-я	

2 <sub>о</sub>		5+3
	Ме-сяц до-ро-жску    про-све-тил, Бра-тец се-стри-цу    про-во-дил.	
5		5+3
	Зво-нок с де-ре-во    ка-ли-на, По-лю хо-ди-ла,    зво-ни-ла	
6		4+3
	На-ши сва-гы    еку-пы-е, На них шу-бы    ку-ды-е...	
2		4+3
	Сва-ты мо-и    сва-го-чки, Лю-бе-зна-и    го-сте-ки...	
д		4+4+3
	Как ле-те-ли    гусь-ле-бе-ди    те-рез сад, Да кли-ка-ли    да ма-рью-шку    на по-сад...	
е		4+4+3
	У нас бы-ло    на се-вер-ской    го-ро-чке там ле-жа-ла    про-бой-на-я    стё-же-чка...	
ё		4+4+3
	Не шу-ми шу-мом,    зе-ле-на-я    ду-бро-ва, Да вот как же мне,    ду-бро-ву-шке,    не шу-меть...	
ж		4+4+3
	Пер-ли-ва-ет-ся    бы-стра реч-ка    в ти-хий лон, Пер-би-ра-ет-ся    да ма-рью-шка    в и-ной двор...	

Вторая типологическая группа объединяет напевы акцентной ритмической организации. Они координируются с поэтическими текстами либо тонического стихосложения (I-й вид), либо сллабического (2-й вид) II.

ТАБЛИЦА 2

Вид	Слоговая музыкально-ритмическая форма
1а	 <p>Да со-кол то наш Ва-сю-шка,          Да со-кол наш И-ва-но-вич          Он ле-тал по-над ви-ше-нем,...</p>
5	 <p>Ой, что э-то по-ка-е-ха-ли,          Чи ку-пчи-хи, чи го-луб чи-ки,          Чи Марь-юш-ки-ны ра-злу-чни-чки...</p>
6	 <p>Не па-вин-на-я пё-ру-шка          Вы-со-ко под-ни-ма-ла-ся,          [Гу-жи-лабь ду-ша ма-рюш-ка...</p>
2а	 <p>1. Шла про-шла          2. Бе-ла-я          сол-му-шка да по-за-ле-сью          ры-би-ца да по-за-во-дью...</p>

II Предложенная классификация не является универсальной, но в данной традиции она наиболее удобна, потому что связана с функциональной приуроченностью местных слоговых музыкально-ритмических форм.

Для донецкой свадебной традиции более типичны структуры временной ритмической организации, чем акцентного типа ритмики.

Слоговые музыкально-ритмические формы обоих типов имеют определенную приуроченность в свадебном ритуале. В случае однофункциональности обряда (например, посещение невестой могил родных или расплетания девичьей косы на две), ему соответствует лишь одна ритмическая форма. Однако чаще всего свадебные обряды неоднородны и состоят из нескольких различных компонентов. Так, подушечный обряд включает в себя сборы свадебного, "подушечного" поезда, торги и выкуп "подушек" в доме невесты, перенесение "подушек" в дом жениха, угощение женихом "подушечниц". В подобных ритуалах ритмическая организация напева соответствует не обряду в целом, а его отдельным компонентам. Внутриобрядовой дифференциацией слоговых музыкально-ритмических форм объясняется их разнообразие в рамках каждого многосоставного ритуала. Поэтому для выявления закономерностей функционирования ритмических структур, необходимо рассмотреть их внутри обрядов.

Своды. К "сговору" приурочены три группы песенных музыкально-ритмических форм: а) с анапестическим ритмом мелодической концовки и строением стиха 4+4+3 - ко времени движения свадебной процессии на "сводушки" (см. таблицу I № 2д); б) со спондеическим ритмом каденции - к моменту накрывания невесты платком (см. таблицу I № 1б); в) с анапестическим ритмом окончания и семисложным стихом 4+3 - к величанию впервые "сведенных" жениха и невесты (см. таблицу I № 2в).

"Подушки". Для "подушечных" обрядов характерны четыре слоговые музыкально-ритмические формы: а) с анапестическим ритмом каденции и формой стиха 4+4+3 - исполняется во время движения



свадебного поезда (см. таблицу I № 2e); б) с анапестическим типом окончания и восьмисложным стихом 5+3 - в момент выкупа (см. таблицу I № 2a); в) со спондеической мелодической концовкой и строением стиха 6+6, - когда несут "подушки" (см. таблицу I № 1в); г) со спондеическим ритмом завершения напева и восьмисложным стихом 4+4 - при угощении "подушечниц" (см. таблицу I № 1г).

Девичник. Все песни девичника поются подругами либо от третьего лица, либо от лица невесты. Существуют и музыкально-ритмические соответствия каждой из этих оппозиций: в первом случае это слоговая музыкально-ритмическая форма акцентного типа ритмической организации (см. таблицу 2 № 2a); во втором - структура с анапестическим типом окончания напева (см. таблицу I № 2д).

Поезжане. Песни со спондеическим ритмом мелодического окончания сопровождают свадебный поезд, когда он едет за невестой (см. таблицу I № 1a), а напевы, имеющие анапестический ритм каденции исполняются во время движения поезжан из церкви в дом жениха (см. таблицу I № 2д).

Посад. Когда подруги "обыгрывают" одну невесту, исполняются песни с анапестическим типом мелодической концовки и формой стиха 4+4+3 (см. таблицу I № 2e).

Если песня адресована невесте и жениху вместе, звучат величания с анапестическим ритмом окончания и стиховой формой 4+3 (см. таблицу I № 2в).


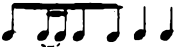
Моменту вывода невесты из хаты соответствует группа напевов с тоническим типом стихосложения (см. таблицу 2 № 1б).

Песня-величания в доме жениха имеют типологически различные ритмические структуры: одна связана с дружкой и свашкой (см. таблицу I № 2в), другая - с женихом и невестой (см. таблицу 2 № 1a).

Закономерности функционирования ритмических структур являются общими на всей исследуемой территории. Это не означает, однако, что песенная традиция каждой станицы включает все описанные ритмические формы. Внутри ареала можно выделить как постоянные музыкально-ритмические структуры, распространенные во всем регионе, так и взаимозаменяемые в разных его местах.

К первым относятся только три слоговые музыкально-ритмические формы, связанные с важнейшими этапами местной свадьбы: две из них (см. таблицу 1 №1в, №2а) соответствуют коровайному и подушечному обрядам; третья (см. таблицу 2 № 2а) – девичнику.

Другим моментам свадебного ритуала соответствуют напевы не тождественного, а лишь типологически родственного ритмического строения. Так, если на створе в одной из станиц преобладают песни какой-то определенной слоговой музыкально-ритмической формы (например, со спондеическим ритмом окончания), то в другой станице песня той же приуроченности может иметь иную структуру, но обязательно с тем же ритмом мелодической концовки:

Белокацвенская	Калитвенская
 <p data-bbox="46 1125 709 1181">го-ро-шек мой; зе-ле-нь-кий; люб-лю те-бя се-ять лю-ли лю-ли; ле-ле-шен-ки; люб-лю те-бя се-ять</p>	 <p data-bbox="751 1125 968 1181">Пья-ни-ца, Пья-ни-ца Дя-ма-ни-ца ма-ти По-у-ли-це хо-дит Со-седей со-би-ра-ет</p>



Аналогичными по своей прикреплённости и, следовательно, взаимозаменяемыми могут быть слоговые музыкально-ритмические формы только в рамках одного вида.

Внутри каждого вида степень близости отдельных ритмо-структур может быть различной. Так, некоторые из них представ-

ляют собой близкие варианты одной и той же ритмической формы:

Хутор Нижне - Калинов	Хутор Авиловский
 <p data-bbox="46 319 512 399">Свѣ-ди-ня - ют-ся, бы-стри-хъ-къ-вѣ-тъ-хнѣ-Дон Лю-ли лю-ли, ле-лѣ-веньки-вѣ-тъ-хнѣ-Дон</p>	 <p data-bbox="523 319 989 399">Пер-ли-ва - ет-ся, бы-стри-хъ-къ-вѣ-тъ-хнѣ-Дон Лю-ли, лю-ли, ле-лѣ-веньки-вѣ-тъ-хнѣ-Дон</p>

Другие связаны с разными формами стиха и объединяются лишь общим признаком данной видовой группы - каденционной музыкально-ритмической формулой.

Белокалитвенская	Каменская Хутор Хоботок
 <p data-bbox="56 710 512 774">Ты свѣ-ха, свѣ-ха, го-рю-ха, Мы вѣ-се ко-не-ча, не бы-ли.</p>	 <p data-bbox="533 710 994 774">Хс-дз Нн-ра, по дво-ру, по дво-ру, У ней шу-ба до до-лу, до до-лу.</p>

Важно отметить, что если в той или иной станице отсутствует какой-либо обрядовый компонент, - нет и соответствующей ему структурн.

Для местной традиции оказалась важной не только взаимозаменяемость слоговых музыкально-ритмических форм. Во всем регионе наблюдается "сквозной" принцип модификации ритмических структур песен, приуроченных к одному и тому же обряду. К примеру, в ритмической структуре "посадской" песни (форма стиха 4+4+3) на всей территории варьируется только начальная ритмическая ячейка (см. схему 1). За другими обрядами закрепляются иные приемы модификации, также стабильные во всем регионе: подушечный обряд выделяется неодинаковым временным соотношением в мелострофе начального и припевного стихов (см. схему 2); сводн - дроблением определенного слогового времени в структуре при появлении сверхнормативных слогов (см. схему 3).

## СХЕМА 1

## Посад

	хутор Литвиновка
	хутор Сазонов
	хутор Авиловский
	хутор Какичев
	хутора Хоботок, Нижне-Калчнов.

## СХЕМА 2

## Подушки

Бо-за-та-я	да на-ди-на	ро-динь-ка
лё-ли, лё-ли,	ли-ле-шень-ка,	ро-динь-ка
	или	
Чёр-ный во-рон	го-род стро-ил,	лё-ли ра-но
Чёр-ный во-рон	го-род стро-ил	ду-шель мо-я

## СХЕМА 3

## [воды]

Ум-на-я,	за-ло-выш-ка,	ум-на-я за-ло-выш-ка

Территориальная дифференциация наблюдается даже в стабильных слоговых музыкально-ритмических формах. В этом случае она осуществляется путем изменения строения строфы или всей песни в целом. Для одной из таких "постоянных" структур, имеющей форму стиха 5+3 (см. табл. I, № 2а), характерна строфическая форма текста.

Каждая строфа содержит два стиха, что типично для всех станиц. Однако в том или ином "станичном" ареале форма может усложняться за счет повторения одного из этих стихов. Поэтому строение строфы различно в каждом отдельном случае. Локальные модификации могут быть следующими:

ст.Калитвенская:

1. Месяц дорожку просветил,  
Братец сестрицу проводил.
2. Иди, сестрица, со двора,  
Будь веселая, как трава,
3. Будь здоровая, как вода,  
А богатая, как земля.

ст.Белокалитвенская

1. Месяц дорожку просветил,  
Братец сестрицу проводил,  
Братец сестрицу проводил
2. Братец сестрицу проводил.  
Иди, сестрица со двора,  
Иди, сестрица со двора.
3. Иди, сестрица со двора,  
Будь веселая как трава,  
Будь веселая как трава...

ст.Усть-Быстрянская

1. Месяц дорожку просветил,  
Братец сестрицу проводил,  
Братец сестрицу проводил.
2. Иди, сестрица со двора,  
Будь веселая как трава,  
Будь веселая как трава.
3. Будь здоровая, как вода,  
А богатая, как земля,  
А богатая, как земля.

Другая постоянная слоговая музыкально-ритмическая структура со спондеическим типом окончания(см.табл1 № 1в) имеет не-строфовую форму текста. Поэтому территориальная дифференциация здесь выступает на уровне строения всей песни в целом.

Тексты этих песен состоят из четырех-семи стихов. Организующая роль в форме принадлежит напеву, который охватывает весь текст. В каждой из станиц одной стиховой строчке соответствует мелодически самостоятельное построение напева. Таких построений всегда четыре (см. пример № I). Если текст включает в себя больше четырех стихов, то координация его с напевом осуществляется с помощью повторения, иногда многократного, третьего из мелодических построений. Такие повторы не аналогичны стиховым (в поэтическом тексте повторяется только первый стих).

Указанное соотношение напева и текста выступает как закономерность на всей изучаемой территории.

Итак, в свадебном обряде донецких казаков обнаруживается тесная связь между самим ритуалом и ритмической организацией его песен. Функциональной дифференциации действия отвечает функциональная дифференциация свадебных песен. Несмотря на некоторые локальные различия, принципы и приемы этой дифференциации неизменны во всем исследуемом регионе. Они и позволяют рассматривать донецкую свадебную обрядность как единую и цельную традицию. Благодаря этой цельности мы можем говорить о специфических чертах в с е й донецкой свадьбе.

## Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Броневский В.Б. История Донского Войска. СПб, 1834.
2. Весілля, т. 1-2. Київ, 1970.
3. История Дона с древнейших времен до падения крепостного права. Ростов, 1973.
4. Заседателева Л.Б. Терские казаки. М., 1974.
5. Здоровега Н.И. Свадебная обрядность на Украине. Минск, 1974.
6. Кирсанов Х.П. Старинные свадебные обряды донских казаков. - "Северная пчела", 1831, № 258.
7. Листопадов А.М. Песни донских казаков, т.4. М., 1954.
8. Никольский Н.М. Происхождение и история белорусской свадебной обрядности. Минск, 1956.
9. Сахаров П.П. Происхождение вольного донского казачества и первые службы донцов в России. Новочеркасск, 1914.

1  
Топи, маменька, печку

Хутор Литвиновка, Белокалитвенской станции

да маменька печ-ку, да та-пи да маменька печ-ку,  
да та-пи-э да маменька печ-ку, да та.пи-э да маменька печ-ку,

при-вез-ли сно-ху швеч-ку, пусть швеч-ка не швеч-ка-  
привез-ли сно-ху швеч... пусть швеч-ка не швеч-ка

тап-лё-на-я печь...  
тап-лё-на... печь - ка

Хутор Верхне-Красный  
Калитвенской станции

Давайте монеча выпьем.

выпь-ем да да-вай-те да мо-не-ча выпьем  
да да-вай-те да мо-не-ча вы-пьем, да да-вай-те да мо-не-ча выпь-ем,

А за-в-тра да не-когда бу-д-я, Мы по-е-дем во чужие лю-ди.  
А за-в-тра да не-когда бу-д-я, Мы по-е-дем во чужие лю-ди

Е-сть да зы-ля-ют, да доб-ра всем же-ла...



## СТРУКТУРНЫЙ ТИП "ГОРЫ" В ПРОТЯЖНЫХ ПЕСНЯХ

## УЛЬЯНОВСКОГО ЗАВОЛЖЬЯ

см. стр. 3-4 реферата

Перед исследователем локальных традиций протяжных песен, как и перед изучающим этот жанр в целом, в масштабах русской песенности, стоит важная задача типологии этой культуры. Трудности на пути ее разрешения – прежде всего в том, что типы протяжных песен и их структурные разновидности на настоящем этапе музыковедения еще не выделены, методика их изучения только складывается<sup>1</sup>.

В задачу настоящей статьи входит выявление одного из структурных типов русской протяжной песенности и анализ его функционирования внутри стилистической разновидности протяжного пения – песенности Ульяновского Заволжья.

В практике фольклористов принято называть характерные песенные типы по сюжетам песен, в которых они получили наиболее яркое выражение<sup>2</sup>. Распространяя эту традицию на протяжные песни, мы называем исследуемую в статье песенную форму типом "Горы", различая при этом конкретные напевы песен и тип того же названия<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См. работы Е. Гиппиуса, И. Земцовского, А. Рудневой, Т. Поповой, З. Эвальд и др.

<sup>2</sup> Например, тип "Сени", "Камаринская", "Просо", "Как по морю" и пр.

<sup>3</sup> Наряду с термином "структурный тип" в статье употребляются понятия "музыкально-ритмический тип", "музыкально-ритмическая структура", "музыкально-ритмическая форма". Оперируя понятием "тип", мы не приравниваем их друг другу и надеемся, что всякий раз контекст подскажет, что имеется в виду в каждом конкретном случае. Подобная свобода допускается автором сознательно. Нам хотелось, чтобы читатель почувствовал рассматриваемое явление русской песенной культуры в совокупности и привлекаемых категорий. С другой стороны, когда это становится необходимым, понятия строго разводятся (например: тип – подтип – вид – вариант).

Выбор данного типа в качестве объекта изучения объясняется прежде всего его ролью в песенности изучаемого района.

Основной материал статьи – протяжные песни Ульяновского Заволжья, записанные в селах междуречья Волги и Черемшана <sup>4</sup>.

Край этот интересен своей яркой песенной культурой и, в особенности, развитой традицией протяжной лирической песни. Местная специфика обусловлена характером формирования традиции и тесно связана с историей заселения территории Заволжья русскими <sup>5</sup>. Заволжская песенная культура складывалась в результате взаимодействия различных культурных традиций, имеющих свои, подчас сильно отличающиеся закономерности. Типология местной протяжной песни сложная, она обнаруживает несколько песенных пластов, по-разному ориентированных в общем стиле русской песенности. Среди них в качестве ведущей выделяется группа песен с общими закономерностями ладово-мелодического и ритмического развития – песенный тип "Горн".

---

<sup>4</sup> Песни записаны в экспедициях ГМПИ им. Гнесиных в течение 1966–1975 гг. В экспедициях вместе с автором участвовали О. Берак, В. Бороздина, Т. Заседателева, Т. Сахарова, Н. Терехина. Фонограммы записей хранятся в архиве кабинета народной музыки института.

<sup>5</sup> Заселение междуречья Волги и Черемшана – "Закамских земель" – русскими началось в середине XVII века и было связано со строительством Закамской укрепленной черты – очередной границы русского государства. Первые переселенцы пришли из верхневолжских и некоторых северных российских уездов. В дальнейшем в данных местах было еще несколько волн заселения: в 90-е годы XVII в. – из центральной России, позднее – с юга, через Самарскую Луку.

Целесообразность изучения именно этого песенного типа обусловлена также положением данной структуры в русской традиции протяжного пения: напевы "Гор" принадлежат к классике русской песенности, и с давних пор обратили на себя внимание собирателей как одна из ее характернейших форм<sup>6</sup>.

Решая задачу, поставленную в статье, мы тем самым хотим предложить определенную методику исследования песен данного жанра. На основе полученных результатов будут сделаны и некоторые выводы о специфике жанра протяжной песни.

#### ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТРУКТУРНОГО ТИПА "ГОРЫ"

##### ПО ПУБЛИКАЦИЯМ

Выделение типа "Горы" в качестве одной из характерных форм русской протяжной песни принадлежит проф. Е.В. Гиппиусу, указавшему на него автору.

Определение структурного типа "Горы" требует учета ряда признаков, связанных как с процессуальным аспектом формы, так и с результатом процесса — образующейся архитектурной структурой. К основным признакам, позволяющим выделить этот тип среди прочих, относятся: определяю-

---

<sup>6</sup> Первые записи "Гор" появляются уже в сборнике Кашина (Ю.с. 93), ее первое серьезное исследование — у Лопатина, который писал: "Горы" — песня одна из распространеннейших, любимых в народе, несмотря на древность ее происхождения" (З, с. 91).

щее значение словообрыва на третьем слоге второго полустиха, образование мелодстрофы из четырех разделов с ритмической формулой каждого — четыре кратных и удлиненный последний (с вариантами).

Поясним определение анализом примеров.

Песенная форма — "пересечение двух о п о з и ц и о н - н ы х структур" (4, с. 3) — стиха и напева. Их координация особенно сложна в протяжных песнях, где архитектурная форма является результатом координации напева с формой "распетого" стиха (в отличие от "чистого" во многих других жанрах). Но анализ распетого стиха представляет особую трудность. С этим, вероятно, и связано появление весьма дискуссионных мнений по вопросу поэтической организации протяжных песен. Так, считается, что распетый стих протяжной песни ритмически неупорядочен. Крайнюю точку зрения выражает И. Земцовский, который пишет об "отсутствии в протяжной песне стихосложения как такового" (5, с. 139). Обычно это объясняется подчиненностью стиха напеву. Однако эта неурегулированность лишь кажущаяся. Распетый стих в каждой музыкальной форме протяжных песен обнаруживает строгие законы своего ритмического строения, поддающиеся аналитическому осмыслению.

Эти законы можно обнаружить, сравнивая поэтическую организацию ч и с т о г о и р а с п е т о г о стиха песни. Ритмика чистого стиха "Гор Воробьевских" связана с силлабическим десятисложником (5+5), характерным и для русского обрядового фольклора, и для группы лирических протяжных песен. Особенность его проявления в песнях данного типа — в разном положении основного ударения в двух

группах слогов: в первом полустихе — на последнем слоге, во втором — на третьем. Распетый стих в песнях типа "Горы" обнаруживает трансформацию д в у х пятислоговых групп в ч е т ы р е :

<u>Куст раки́товый...</u>	<u>На кусту си́дит,</u>
выделенный запев	
<u>си́дит млад сизо́й,</u>	<u>-млад сизо́й оре́л</u>
раздел словообрыва	допевание

Трансформация обусловлена наличием выделенного запева (термин Е.В. Гиппиуса, 3, с. 236) и приемом с л о в о о б р ы в а на ударном третьем слоге второго полустиха с последующим его допеванием. В результате второй полустих образует две слоговых группы по пять слогов. Пятислоговая форма среднего раздела возникла из-за прибавления двух-слоговой вставки к трем слогам основного текста. Таков "механизм" трансформации "чистого" стиха в "распетый". Характерно, что в данной форме распетый стих воспроизводит ритмические формулы чистого стиха на новом уровне: ритмика первой слоговой группы чистого стиха сохраняется в двух средних разделах его распетой формы, ритмика второй — в крайних разделах <sup>7</sup>.

Анализ музыкальной ритмики песен структурного типа "Горы" показывает, что она находится в тесной связи с закономерностями ритма стиха.

В следующей таблице приводятся ритмические схемы

<sup>7</sup> Подобное соотношение двух форм стиха индивидуально и не является общим правилом для всех музыкальных форм протяжных песен.

пяти напевов "Гор Воробьевских" из сборника Н. Лопатина и В. Прокунина <sup>8</sup>.

Таблица I

Их сравнение позволяет выявить типовую музыкально-ритмическую форму:

Ее четыре раздела соответствуют четырем разделам распетого стиха, в основе которых — две ритмические формулы:

Их сходство — в ритмическом подчеркивании последнего звука, причем вторая является вариантом первой (дополнительное торможение перед завершающим звуком).

<sup>8</sup> Напев "Гор" из Касимовского уезда (по Н. Лопатину № I) нами сознательно выпускается, так как вызывает сильные сомнения в подтекстовке, хотя в отношении его Н. Лопатин отмечает: "В иных вариантах, напр. в варианте Касимовского уезда, слова расставляются без перерыва" (6, с.95). В таком случае, данный вариант представляет столь специфическое стилистическое образование, что о нем нужно говорить особо.

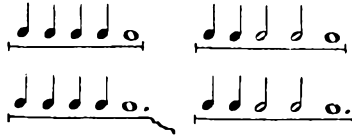
Каким же образом ритмическая структура чистого стиха соотносится с музыкальной ритмикой напева?

Две ритмические формулы чистого стиха – с ударением на третьем и с ударением на последнем слогах, – существующие на о д н о м структурном поэтическом уровне, реализуются в музыкальной форме на р а з н ы х уровнях музыкального ритма. Строго закрепленное ударение на третьем слоге во втором полустихе ф о р м и р у е т , о п р е д е л я е т данную структуру. Обязательный словообрыв на третьем слоге, подчеркнутый ритмическим и мелодическим кадансом – основа ее конструкции, фокус единства поэтической и музыкальной форм<sup>9</sup>. В то же время закономерности поэтического ритма первой слоговой группы чистого стиха проявляются внутри каждого раздела формы; его музыкальные аналоги – формулы  $\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet$  и  $\bullet\bullet\bullet\bullet\bullet\circ$ . Такое соотношение поэтической и музыкальной ритмических форм ярко индивидуально, и характеризует особенность данного структурного типа. Вместе с тем в культуре русской протяжной песни тип "Горы" – один среди многих, организованных по сходным законам народного музыкально-поэтического мышления<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Конструктивная роль словообрыва в данной форме протяжных песен была отмечена еще Н. Лопатиным, который писал, что словообрыв "непрерывно требуется конструкцией песни" (6, с. 95). И далее: "Подобные перерывы слов не делаются певцом произвольно: певец неизменно, в известном месте песни всегда делает один и тот же перерыв на известном слове" (6, с. 96).

<sup>10</sup> См., например, песни "Степь", "Дороженька", "Заря", "Ночи", "Снеги", "Солнце" (6, № 1У, У, У1, XXI, XXIХ, ХУП).

Свидетельство высокой степени откристиализованности песенного типа "Горы", стройности и гармоничности его архитектоники – устойчивая симметрия музыкально-ритмической структуры, образуемая периодической повторностью ее четырех разделов по форме а в а в:



Архитектоническая устойчивость формы связана также с положением ее основного конструктивного момента в точке золотого сечения.

В культуре русской песенности данный структурный тип существует в своих стилистических и индивидуальных вариантах. Они образуются изменением ритмических формул внутри разделов, при этом основной признак формулы – остановка на последнем слоге – сохраняется. В следующей таблице приведены ритмические схемы восьми напевов "Гор Воробьевских", взятых выборочно из публикаций:

	ТАБЛИЦА 2			
Псков (12, №3)				
Псков (12, №2)				
Печора (11, №153)				
Орел (9, №53)				
Воронеж (13, I, №1)				
Подмосковье (16, №27)				
Владимир (8, №315)				
Курск (15, №40)				



Сравнение приведенных схем позволяет поставить вопрос о закономерностях варьирования нормативной ритмической формулы.

Ее наиболее варьируемая часть - запев. Как представитель сольного, индивидуального начала, он наиболее подвержен изменениям. Их детальный анализ сложен, и может быть осуществлен только при полном знании традиции, индивидуальности запевалы, условий исполнения и др. Наименее варьируемая - вторая половина напева и, в особенности, ее последний раздел, выполняющий функцию завершения. Ритмическая формула допевания не всегда буквально повторяет музыкально-ритмическую формулу раздела первого полустиха. Отношения эти могут быть достаточно сложными: от варьирования отдельных элементов (I2, № 2), до изоморфного подобия (9, № 53). Однако основной ритмический признак - торможение - сохраняется почти всегда I1.





Изменение слоговой музыкально-ритмической формы может создавать как варианты основного нормативного типа (в таблице - I, 2, 4, 8), так и его подтипы и виды (разновидности) (в таблице - 3, 5, 6, 7) I2. Не пытаюсь дать их полную классификацию, остановимся лишь на

---

I1 В приведенных напевах исключение составляет подмосковный (I8, № 27).

I2 Подтипы и виды структурного типа "Горы" связаны с двумя уровнями формы и "разводятся" при анализе заволжских песен, так как это позволяет сделать довольно большое количество записей внутри одной традиции. Но в масштабах русской песенной культуры в настоящее время это сделать почти невозможно. Требуется исчерпывающий анализ данного типа в большинстве песенных традиций, в результате которого возможно установление иерархии этих уровней. Заволжская же классификация - сугубо локальна. Поэтому понятия подтипа и вида здесь объединяются общим термином - разновидности.

тех из них, которые представлены в протяжных песнях Ульяновского Заволжья, являющихся основным предметом нашего исследования.

Одна из разновидностей структурного типа представлена в таблице записью Е. Линевой в Воронежской губернии (13, I, № I). В ней существенные изменения претерпевает слоговая музыкально-ритмическая формула раздела словообрыва (выполняющего основную формообразующую роль в напеве!), которая основана здесь на распевании недополненной до пяти трехслоговой группы и изменяется с  на . Музыкальное время этого раздела соответственно сокращается с восьми-шести музыкальных времен до четырех, что ведет к изменению общей архитектоники формы, соразмерности ее разделов, периодичности их чередования. В тех напевах, где формула  распевается как  (именно этот случай представлен записью Е. Линевой) ритмическая пульсация слова - музыкальная декламация - в данном разделе формы учащается, что создает внутреннюю динамику. Момент словообрыва при этом как бы дополнительно (в сравнении с нормативным видом структуры) подчеркнут.

Каков же эстетический результат подобной модификации ритмической формы?

Все исследователи песни "Горы Воробьевские" отмечают спокойный, величавый характер ее звучания. О "таинственности и спокойной, сдержанной строгости и торжественности этой песни" пишет, например, Н. Лопатин (6, с. 95). Подобный характер песни обусловлен, в частности, ритмикой напева, сохранением на протяжении всей строфы равномерной

пульсации слогов поэтического текста. Движение слова замедляется в конце каждой пятисложной группировки и нигде не ускоряется. Отступление же от этого принципа создает более яркую эмоциональную окраску напева, который как бы "драматизируется".

Другая разновидность структурного типа "Горы" образуется мелодическими вставками-распеваниями на эмоциональных возгласах "эх да", "ох да", "ой да" и др. (в таблице - 3, 6, 7). Столь характерные для жанра протяжных песен в целом, имеющие формообразующее значение в других структурных типах протяжных песен (см. например "Степь") и в локальных песенных традициях, распевания-вставки в структурном типе "Горы" лишь создают его разновидности. Функция вставки в напевах определена: вставка соотносится с распеванием третьего слога второго полустаха в момент словообрыва и как бы принимает на себя его функцию в первой половине напева, часто представляя тот же тематический материал. Кроме того, она часто дополняет музыкальное время первой половины и напева, делая его соизмеримым со второй:

1.  $\text{♩} = 96$  Печора, 152

Во-ро-бьев-ски-е... Э ох, да Во-робь-

ьев-ски-е да го-ры, Ой, и го-ры да всё-то ма-

-ко... а-ой да всёмо-ков-ски-е.

Эту разновидность музыкально-ритмической структуры, на наш взгляд, можно считать случаем ее развития, разрастания изнутри.

Еще одна разновидность структуры "Горы" представлена в публикациях напевами с двойным словообрывом во втором полустихе:

2.  $\text{♩} = 68-58$  Псков, <sup>13</sup>

4. Д-кол бе-режда д-стоял, да, ой сто-ял сырзе-лѣ...

сто-я сырзе-лѣ... сырзе-лѣ- (а)-нышто дуб.

Варианты ее разнообразны, классифицировать их можно только с учетом ладовой формы напевов (см. об этом подробнее дальше). Характерно, что чаще всего оба словообрыва имеют разные ладово-мелодические кадансы.

Анализируя разновидности музыкально-ритмической структуры в напевах "Гор Воробьевских" мы постоянно сталкиваемся с проблемой разделения стилистических и индивидуальных признаков структуры в том или ином напеве. По данным публикаций не всегда можно прийти к однозначному выводу. Так, например, напев "Гор Воробьевских" из Орловской губернии (6, № 6) позволяет предположить как внетекстовое разрушение структуры (напев записан от 82-летней певицы), так и иное толкование: отсутствие сцепляющего запева и двойной повтор второго полустиха можно оценить как местный стилистический

<sup>13</sup> В сборнике опубликовано четыре музыкально-поэтических строфы напева, причем, первая и третья — в типовой форме, а вторая и четвертая — с двойным словообрывом. Поэтический текст остальных строф записан, видимо, с пересказа исполнителей, и не дает возможности восстановить норму этой песни.

признак структуры, а отсутствие словообрыва при втором повторении — как индивидуальный прием исполнительницы. Возможны и иные интерпретации. Строгое аналитическое осмысление подобных случаев требует дальнейшего изучения не только данного конкретного структурного типа, но и различных локальных традиций протяжной песни в совокупности всех песенных форм.

Рамки данной статьи не позволяют полностью охарактеризовать данный структурный тип и сделать анализ мелодической, ладовой форм напевов, принципов их координации с ритмической структурой. Это и невозможно сделать по публикациям, так как во многих локальных традициях структурный тип вступает во взаимодействие с местным типом мелодического распева, который сам требует детального анализа. Поэтому мы выбрали для исследования лишь один структурный компонент типа — его слоговую музыкально-ритмическую форму. Тем не менее, ладовая форма напевов этого типа в самом общем плане может быть рассмотрена. Обращает внимание свойственное всем напевам секундовое переинтонирование опорного тона в момент словообрыва:

3.  $\text{♩} = 64$  Лопатин, ♪

Во-ре-двѣв-ски - е... Ни-че-во вы, го-ры,  
ни-че-во не по-ро... не по-ро - ду-ли.

Обязательность такого переинтонирования и его определенное положение в форме — один из характерных признаков дан-

ного песенного типа. Единство ладовой и ритмической форм подтверждается тем, что с утратой структурных признаков, секундное переинтонирование опорного тона либо полностью исчезает:

4.

Псков, 137

*♩ = 80*

Го-ры во-ро-бьи-е. Эх, да ни-че-

го же а-ти го-ры о-ни не спо-ро-ац-

ли, о-ни не спо-ро-ац-ли

5.

Печора, 195

*♩ = 98*

з. вы спо-ро-ац-ли? Ои, да вы спо-ро-ац-ли то го-ры, да сер(ы)го-рюч ка-мень.

либо модифицируется I4.

6.

Лопатин 1

$\text{♩} = 54$

Сы! да ни-че-во! Ни-че-во вы, го-ры, ни-че-во не по-ро-ди-ли, ни-че-во! По-ро-ди-ли го-ры, по-ро-ди-ли бел, го-ро-чий, бел, го-ро-чий ка-мень.

Итак, мы выяснили основные нормативные признаки структурного типа "Горы" и его возможные модификации.

Но среди напевов песен на сюжет "Гор Воробьевских" встречаются и такие, в музыкально-ритмической форме которых отсутствует основной признак анализируемого типа — словообрыв во втором полустихе, координирующий поэтическую и музыкальную формы. Подобные музыкально-ритмические

- I4 Указанное единство ладовой и ритмической форм — характерный признак тех протяжных песен, закономерности ритмической организации которых близки типу "Горы". Так, в песнях типа "Степь", "Дороженька" ритмическая структура связана с определенным типом секундового переинтонирования опорного тона, в песнях типа "Ночи" — с терцовым, в типе "Снеги" и "Солнце" — с квартовым, а в форме "Заря" — двойным сдвигом опорного тона на секунду и кварту по отношению к первоначальному опорному звуку. Изменение ладовой и ритмической структур происходит в этих формах, как и в "Горах", одновременно.

структуры мы считаем самостоятельными образованиями, не относящимися к типу "Горы". Примерами могут служить казацкий напев "Закубанских гор" 15:

7.

Лощакова, арх. 971

2. Не сло - ро - ви - ми ми - не... То - ль - ко сло -

ро - ви - ли за - ры дай ми - не,

е, о, ох, бе-а го -

-рю - чи - й ка - му - ше - к дай ми - не.

15 Запись Г. Лощаковой в Ставропольском крае, архив Кабинета народной музыки ГМПИ им. Гнесиных, арх. № 971.



а также запись "Гор Воробьевских" Е. Линевой в Тамбовской губернии (13, № 2). В последнем напеве обращает на себя внимание формообразующая роль семислоговых группировок поэтического текста, отсутствие словообрыва. Вероятно, в данном случае, как и в ставропольском напеве, представлена стилистическая музыкальная версия поэтического сюжета, имеющая связи с анализируемым типом структуры, но являющаяся, тем не менее, самостоятельной музыкальной формой, результатом ассимиляции формы местной традицией протяжного пения.

Кроме стилистических музыкальных версий песен на сюжет "Горы Воробьевские" в публикациях встречаются и такие, которые можно считать индивидуальными музыкально-ритмическими формами исполнителя. Пример такой формы — напев "Горы", записанный на Печоре от Г.С. Кузьмина:

8.

Печора 195

Во-ро-бье-в-ски-е, ой, да вы... вы че-  
-го-то го-ры, да но-не спо-ро - да-ли.

Основанием для предположения служит сходство ритмической формы данного напева и песни "Из палат, палат белокаменных", имеющей тот же поэтический ритм и спетой тем же исполнителем:

9.

Печора 198

$\text{♩} = 78$

Бе-ло-ка - мен - ных, Вы... вы-ез -

жал - то май-ор(ы) да пол-ков - ни - чек.

и, что особенно существенно, - наличие на Печоре, нормативной музыкально-ритмической формы в песнях на сюжет "Горы Воробьевские".

Взаимоотношение поэтической и музыкальной форм в протяжной песне - вопрос до сих пор мало изученный. Чаще всего он рассматривался исследователями в плане сравнения сюжета и напева. При этом установилось мнение о закреплённости напева за сюжетом в жанре протяжной песни, в отличие от прочих. Иногда это отмечается как абсолютный признак жанра (7, с. 220). Практика показывает, что это положение действительно лишь в отношении ограниченного числа протяжных песен, так называемых "песен с закреплёнными напевами" (например - "Вниз по матушке по Волге"). Большинство же русских протяжных песен представляет собой подвижную координацию этих форм, обусловленную сложными процессами длительной жизни песен на огромной территории русского заселения. К таким песням и относятся "Горы Воробьевские". Значение структурного типа "Горы", однако, далеко выходит за рамки одного сюжета.

ПРЕЛОМЛЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ "ГОР"  
 В ПЕСЕННОСТИ УЛЬЯНОВСКОГО ЗАВОЛЖЬЯ

Среди записанных в течение 1966–1975 гг. в Ульяновском Заволжье образцов, песни на сюжет "Гор Воробьевских" отсутствуют. При расспросах сюжета о смерти молодца в чужом крае певцы обычно предлагали песню "Уж ты батюшка, сизой оред". Сюжет ее напоминает "Горы", но является местным вариантом "Поля". Музыкальная структура напева отличается от типа "Горы". В некоторых правобережных районах Ульяновской области "Горы Воробьевские" имеют классический вид.

10.

16  
 Ананичева, арх. 1922

Не сло-ро-ди-ли го-ры.. сло-ро-ди-ли да вы го-ры, го-ры

дел... дел го-роч... (о) дел-го-роч ка-мень го-ры.

В то же время, музыкально-ритмическая структура "Горы" получила среди заволжских песен широкое распространение в песнях с пятью иными сюжетами. Среди них наиболее специфичны

16 Запись Т. Ананичевой, архив кабинета народной музыки ГМПИ им. Гнесиных, арх. № 1322.

тексты двух песен – "Мы пройдемте, братцы, вдоль по улице" и "Как на горочке, на пригорочке". Их поэтическая композиция основана на развернутом описании пейзажа, развитый сюжет отсутствует. Подобный тип поэтической композиции чрезвычайно характерен для определенного слоя протяжных песен местной традиции. Естественно представить эту поэтическую структуру в качестве зачина развитого сюжета. Однако в данной традиции она осмыслена как цельный, законченный поэтический образ. В подобной же форме композиции существует здесь и сюжет песни "Вниз по матушке, по Волге", иногда распетый в музыкально-ритмической структуре "Горы".

Другая группа сюжетов, связанных с формой "Горы", представлена среди заволжских песен балладами трагического содержания: об убийстве мужа женой ("Как по ельничку"), жены – мужем ("Как у ключика"). Повествовательность ощущается и в поэтическом строе песни "Ты дороженька" (записана также с зачином "Мимо лесика"), спетой заволжскими певичками в музыкально-ритмической форме "Горы", хотя лирическое чувство здесь достаточно ярко выявлено, в отличие от сюжетов двух первых групп.

Стилистическая чистота и цельность этой группы песен позволяет предполагать глубокие корни традиции. Характерно отношение певцов к песням – пение их называют в заволжских селах "пением по-старинному". Певички, не владеющие данной традицией как исполнители, при слушании пения односельчан одобрительно замечали: "По-старинному поет, гоже" (хорошо, красиво. – М.Е.). Традицией подобного распева владеет в Заволжье определенный слой людей. Это люди старшего поколения, шестидесяти-восьмидесятилетнего возраста. Более молодые

певцы считают эти песни принадлежностью другого поколения, или, как они сами говорят, — "другого слоя". Так, певицы из села Большая Кандаля на нашу просьбу спеть эти песни отвечали: "Вон ведь какие песни просят! Совсем старинны! Мы уж их и не знаем, это ведь наши отцы и деды пели!", а Евдокия Михайловна Дудова из села Лесное Никольское (р. 1915) сказала твердо: "Это песни не наши. Мы их поем, но они не наши, а старинных людей. У каждого слоя — свои песни". Многие исполнители указывали на принадлежность этой группы песен в прошлом к мужскому репертуару. Среди лучших исполнителей нам всегда называли мужчин. В настоящее время песни существуют преимущественно в репертуаре женских ансамблей.


Обратимся к анализу заволжских песен структурного типа "Горы". Организация их поэтического текста почти та же, что и в песнях на сюжет "Горы Воробьевские": чистый стих — силлабический десятисложник (5+5) <sup>17</sup> — отличается лишь большей унифицированностью ударения в первом полустихе, безусловной закреплённостью главного ударения за третьим слогом. Но существенного влияния на музыкальную ритмику напева это качество стиха не оказывает. Музыкальная ритмика строго подчиняется типовым закономерностям формы "Горы".


Заслуживает внимания характерная лексика распетого стиха заволжских песен: постоянно встречающиеся двухсложные слововставки "скажем", "братцы", "только" (иногда — "да ну", "они")

<sup>17</sup> Форма чистого стиха ярко выявляется при пересказе поэтического текста певицами. В качестве основного стихового ударения они интонационно подчеркивают грамматическое ударение на третьем слоге второго полустиха.

которые типичны и для песен на сюжет "Гор Воробьевских". Местоположение вставок в первом полустииши нерегламентировано. Они могут быть в начале, в конце, в середине слоговой группы. В разделе словообрыва, где эти слова служат дополнением до пятисложной группы, положение вставок строго определено - перед трехсложной группировкой второго полустаха <sup>18</sup>.

Координация поэтической и музыкальной форм в заволжских протяжных песнях структурного типа "Горы" имеет разнообразные варианты. Анализ показывает, что основным типом слоговой музыкально-ритмической формы следует считать:

  
Вдоль по улице ... Пропоемте-ка, братцы.

  
скажем песню но ... песню новую.

Наблюдая за характером изменения типа в узколокальных песенных традициях отдельных сел, а также в песнях с разными поэтическими сюжетами внутри одной песенной традиции, можно выявить как местные закономерности его строения, так и принципы его функционирования. Остановимся на анализе этого структурного типа в песенных традициях двух соседних сел - Большой Кандалы и Лесного Никольского <sup>19</sup> и попытаемся

<sup>18</sup> Исполнители песен осознают значение слов-вставок в распеве протяжных песен. Иван Игнатьевич Тюрин (р. 1912), уроженец села Ивановка Старомайнского района, мастерски владеющий данной формой, говорил нам: "Я вам спою по-старинному, слова вверх". На наш вопрос: "Какие слова?" - отвечал: "Всякие, как положено, и "скажем" и "братцы". В сознании певцов эта лексика связывается с самым старым слоем протяжных песен.

<sup>19</sup> Старомайнский район Ульяновской области, бассейн реки Майна.

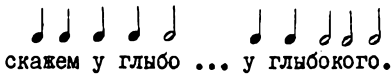
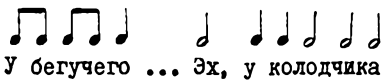
нарисовать картину разнообразного проявления типа в узко-локальных традициях сел, представляющих типичную песенную культуру района.

Своеобразие местных разновидностей типа "Горы", специфика приемов распевания, образующих динамический аспект формы, прослеживается даже при анализе бытования одного сюжета в традиции одного села. Сравним ритмические схемы пяти записей песни "Как у ключика" из села Большая Кандаля:

Таблица 3

The musical notation in Table 3 consists of five columns and eight rows. The rows are labeled on the left with the numbers 63, 108, 35, 8, and 81. Each row contains a sequence of musical notes and rests, with some notes enclosed in brackets. The notation is in a simplified style, likely representing a specific rhythmic or melodic scheme. The notes are arranged in a grid, with vertical lines separating the columns and horizontal lines separating the rows. The notes are represented by stems and flags, with some notes having a 'd' in a square box next to them. The notation is arranged in a grid with five columns and eight rows. The rows are labeled on the left with the numbers 63, 108, 35, 8, and 81. Each row contains a sequence of musical notes and rests, with some notes enclosed in brackets. The notation is in a simplified style, likely representing a specific rhythmic or melodic scheme.

В основе всех музыкальных записей следующий местный, типовой для данного сюжета, вид структуры:



От классического типа он отличается лишь наличием вставки между запевом и хоровым подхватом (ритмическая формула запева может, как указывалось выше, свободно варьироваться). Образование вставки осуществляется разными приемами. Наиболее своеобразный среди них - распевание первого слога хорового подхвата, выступающее в данной форме в функции вставки (в таблице - I, 2, 4).

Внутрислоговая ритмика кандалинских напевов "Как у ключика", не влияя на общую архитектонику формы, тем не менее, играет в них существенную роль, создавая местную характерность напевов. Особое значение приобретают в них трехсложные вставки на словах "-то да ну", "-то да всё", "-ка да ты", которые дробят предпоследнюю долю музыкально-ритмической формулы и образуют ритмическую группу повторяющую ритм запева. Возникает своеобразный ритмический рефрен:



Специальным художественным приемом в распеве песен стано-



вятся также обрывы первого слога в группе.

Певцы из села Большая Кандаля свободно, мастерски владеют формой "Горы". Это подтверждает то разнообразие вариантов в строении раздела словообрыва, которое можно проследить даже на протяжении исполнения одной песни. Чаще всего певцы дополняют слоговую группу до пяти с помощью двухсложной вставки "скажем", "был я", "ох да". Оригинальными приемами ее образования можно считать обрыв первого слога со вставкой, и, в особенности, повторение последнего слога предыдущей группы с односложной вставкой (в таблице - I,5). Перечисленные выше приемы характеризуют особенности местного распева структуры "Горы".

Структурный тип "Горы" в песенной традиции села Большая Кандаля бытует еще с двумя поэтическими сюжетами - "Как на горочке" (вариант зачина - "Как на ярманке") и "Ты дороженька". В основе этих напевов - следующая слоговая музыкально-ритмическая форма:



Ее отличие от типовой ритмической формы кандалинских песен "Как у ключика" - в строении раздела словообрыва, в котором ритмическая формула  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  модифицируется в  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Интересно следующее: в кандалинских напевах эта формула соотносится с подобной ритмической формулой запева, благодаря чему ритмическая симметрия формы сохраняется. Напевы этой группы менее динамичны, им свойственна меньшая внутренняя распетость.

Таким образом, в традиции протяжной песни села Большая Кандаля существует две разновидности структуры "Горы", закрепленные за разными сюжетами. Причем положение их в музыкальном быту села - различное: одна разновидность структурного типа связана с самой популярной среди кандалинских певиц песней "Как у ключика", которую знает и поет почти каждая песенница, тогда как остальные напевы в структуре "Горы" помнят сейчас только самые пожилые мастерицы. Популярность песни "Как у ключика", ее активное функционирование в современном музыкальном быту села заметно сказывается на музыкальном облике. Достаточно сравнить один из кандалинских напевов с музыкальной трактовкой этого же сюжета в деревне Айбаши (см. примеры I1-I2).

Село Лесное Никольское расположено всего в семи километрах от Большой Кандалы, но его песенная культура в целом значительно отличается от последнего. Это обусловлено исторической судьбой обоих сел. Село Большая Кандаля возникло в первые годы заселения Заволжья русскими и сразу сформировалось как одно из самых крупных сел этой местности. Его заселяли свободные удельные крестьяне, пришедшие с разных концов России. Большая Кандаля была слободой, что определило особенности ее общественного и экономического развития. По нашим наблюдениям, в селах такого типа сформировалась типичная для Заволжья песенная культура. Село Лесное Никольское возникло почти на сто лет позже. Своеобразный стиль обрядовых песен позволяет предположить заселение этого села единой крупной общиной со сложившимися песенными традициями. Географическое положение села - на границе Казанской и Са-

14.

♩ = 60

1. Как и ключика да била у бѣ-гу... у у бѣ-гу (э) у - у-че-го

у... у бѣ-гу (э) у... у-че-го.

ска-жем у... у ко-ло... у... у ко-ло... (э) о-о-дичка.

ска-жем у... у ко-ло... у... у ко-ло... (э) о... одичка.

била да у- у тлы-бо... у... у тлы-бо (э) о-о-кы-го.

била да у... у тлы-бо... у... у тлы-бо (э) о-о-кы-го.

э. У злы-бо-го-го...      тут... тут донскоу - то да ну ка-зак

тут... тут донскоу - то да ну ка-зак

-ак а де он, он ко-ня      о - он ко-ня (э)-то ну паш.

-ак а да он, он ко-ня      о - он ко-ня (э) то да ну паш.

12.

♩ = 66

дер. Айбашы во

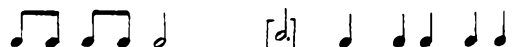
У сть-де-ны-го...      У ко-ло- (э) - оу-чи-ка, да

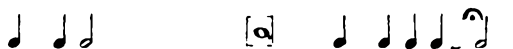
сла-жем и злы-бо...      У злы-бо- (э) - о-кы-го.

марской губерний – могло быть причиной некоторой обособленности его культурной жизни в течение длительного периода. До середины прошлого века Лесное Никольское было крепостным владением, что также способствовало его экономической и культурной замкнутости. Села такого типа в Ульяновском Заволжье представляют обычно несколько отличную от типичной песенную культуру. В них наблюдается большая консервация старых традиций, ставших основой местного стиля. В культуре протяжной песни отличие таких сел проявляется своеобразно: с одной стороны, в хорошей сохранности и активном бытовании старых слоев песенности, с другой, в существовании оригинальных приемов протяжного пения, отличных от общераспространенных в Заволжье.

Традиция песен в форме "Горы" в Лесном Никольском имеет некоторую общность с кандалинской, и в то же время – она ярко своеобразна.

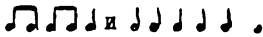
Прежде всего отметим, что структурный тип "Горы" в селе Лесное Никольское связан с двумя иными сюжетами – "Как по ельничку" и "Мы пройдемте, братцы, вдоль по улице". Как и в селе Большая Кандаля, он имеет две разновидности. Первая – в песне "Как по ельничку":

 По березничку ..... [d.] Тут ходил-гулял

 разворо... [a] Эх-а да, разворонный конь

Ее специфика определяется двумя вставками-распеваниями.

Способ образования первой вставки чрезвычайно оригинален: она возникает из-за повторения музыкального раздела первого полустаха дважды, с разными ритмическими формулами



Первое его распевание

выполняет роль вставки, симметричной вставке после слово-обрыва во второй половине напева:

По березничку...	Тут ходил-гулял,	тут ходил-гулял
Разворо...	Эх-а да,	разворонный конь.

Этот вид структуры "Горы" среди заволжских песен уникален, не встречался он нам и среди публикаций.

Второй никольский вид структурного типа "Горы" в популярной для этого села песне "Мы пройдемте-ка" почти буквально (за исключением вставки) повторяет структуру песни "Как у ключика" из села Большая Кандала:

Вдоль по улице ...	Пропоем, братцы
Братцы, с горя не ...	с горя песенку.

Приемы внутреннего развития формы те же, что и в кандалинских песнях. Никольские напевы отличает лишь меньшее их разнообразие и сдержанное использование:

13.

*♩ = 0.6*

1. Мы прой-дём м-то братцы, эх и

брат-цы да вдр... вдроль по у...  
вдр.. вдроль по у- эх и ли-це.

2. Вдроль по у- ли-че да про-по-ём - та де мы братцы, эх и

брат-цы да с го... старя не... с го.. зоря не... эх не... не-сен-ку.

◇ В дальнейшем третья женщина не поёт.

Строгость распева сказывается, в частности, в устойчивых приемах образования пятисложных групп в третьем разделе формы (повтор последнего слова первого полустиха или использование вставных слов "братцы", "только", "скажем").

Особенности функционирования структурного типа "Горы", отмеченные в отношении сел Большая Кандаля и Лесное Никольское, соотношение этих двух традиций типичны для всего исследуемого района.

Так, наличие двух разновидностей структуры с разными сюжетами — общее правило для всех песенных очагов, характеризующее современное состояние классической традиции "Гор" в Ульяновском Заволжье.

Общим законом бытования данной структуры в песенности заволжских сел в настоящее время стало так же в д в и ж е н и е в каждом из них одного песенного сюжета в структуре "Горы" в качестве ведущего. Такая песня общеизвестна песенницам старшего возраста, остальные сюжеты в структуре "Горы" помнят только мастера. Ведущие песни формы "Горы" различны в каждом "песенном очаге"<sup>20</sup>. В селах бассейна реки Тии ею стала "Как по ельничку", сохраняющая развитый поэтический балладный сюжет. Разновидность структурного типа в этой песне в селах Тинарка и Лесная Хмелевка близка структуре никольской песни "Как по ельничку":

---

<sup>20</sup> Песенным очагом в данном стиле может быть как одно село, так и группа сел, объединяемых территориальной и исторической общностью.

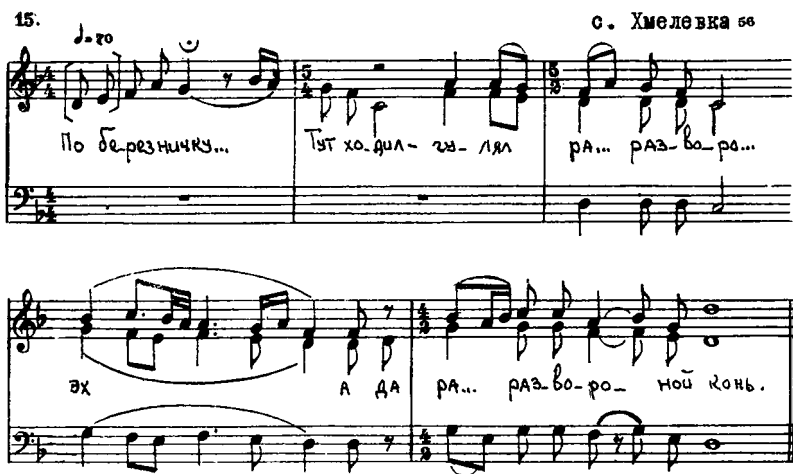


По березничку ... Тут ходил-гулял

разворо... Эх да, разворонный конь.

Она отличается от никольского вида структуры отсутствием вставки после запятой. Ярким моментом формы становится развитый лирический распев на словах "эх да" после словообрыва. Приемы внутрислогового распевания в обоих селах разные — тинарские певичцы предпочитают огласовки, хмелевские свободно владеют приемом обрыва первого слога в группе:

14.  С. Тинарка, 30

15.  С. Хмелевка 56

"Главная" песня каждого села выделяется среди прочих не только характером бытования, но и своим музыкальным обликом. В перечисленных выше песенных очагах ведущие песни отличает большая развитость, динамика музыкальной формы, внутренняя распетость поэтического текста. Ведущую песню в певческих традициях сел Кременки и Архангельском (побережье Волги) характеризует удивительная соразмерность, стройность и симметрия слоговой музыкально-ритмической формы:

16.



с. Архангельское, 97


3. Да стóит село но - во-е... Эх, село но... но-во-е  
СКАЖЕМ РАЗВЕСЕ... СЯ, РАЗВЕСЕ - ЛО-Е.

Симметрия проявляется и в ладовой композиции напева, в чередовании опорных тонов "ре" и "до". Ритмическая пульсация слова в этом напеве ближе всего к классическим образцам "Гор Воробьевских". Сравним типовую ритмическую форму напевов "Гор" из сборника Н. Лопатина (1) и данную (2):

1 ♪ ♪ ♪ ♪ ○ ♪ ♪ ♪ ♪ ○ ♪ ♪ ♪ ♪ ○ ♪ ♪ ♪ ♪ ○

2 ♪ ♪ ♪ ♪ ○ [○] ♪ ♪ ♪ ♪ ○ ♪ ♪ ♪ ♪ ○ [○] ♪ ♪ ♪ ♪ ○


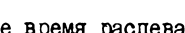


По сравнению с классическими образцами, пульсация слова в данной форме замедлена распевами-вставками и заменой формулы запева с  на . Это создает строгий, величавый музыкальный образ, отвечающий повествовательному характеру поэтического содержания.

Подытоживая обзор ведущих песен отметим, что среди них преобладают структуры со вставками-распеваниями (после запева - на реке Майне, после словообрыва - на реке Тие, с двумя - в селах побережья Волги) и речитативными запевами с формулой ритмического сжатия: .

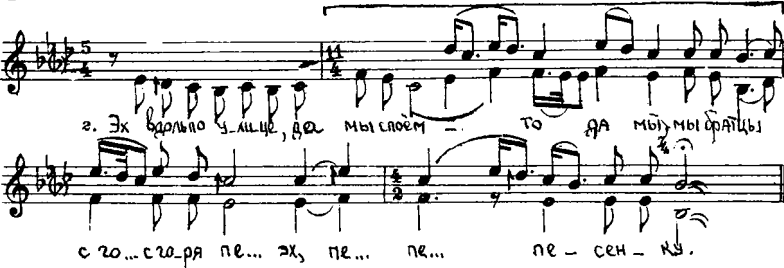
Наблюдения над ведущими, главными песнями приводят к выводу о связи с ними продуктивной формы бытования традиции "Гор" в Ульяновском Заволжье. Основанием служит как характер бытования песен (общезвестность, широкая распространенность, особая любовь к ним исполнителей), так и черты их собственного музыкального облика: мелодическая развитость, внутренняя динамика формы, архитектурное совершенство ритмической структуры, устойчивость приемов координации музыкальной и поэтической форм в напевах. Такие песни представляют наиболее характерные для заволжской традиции разновидности структурного типа "Горы".

Чрезвычайно интересен следующий факт: распространение каждой "ведущей" разновидности структурного типа "Горы", как правило, выходит за границы одного села и ведет к образованию микроареалов на территории бассейнов небольших рек (Тие, Утки, Майны, Уренья и др.) Ульяновского Заволжья.

Мы полагаем, что образование микроареалов — результат исторического развития традиции.

В то же время вторая разновидность структуры в селах, объединяемых подобным ареалом, обычно различна. Она объединяет узколокальные, характерные лишь для одного села, или индивидуальные приемы распева. Выше отмечалось своеобразие никольского напева "Мы пройдемте-ка". Совершенно иной вид имеет эта структура в напеве, записанном нами в селе Лесная Хмелевка от Тюриних Ивана Игнатьевича (р. 1912) и Анны Павловны (р. 1913). Здесь при распевании первого полустаха вставка на словах "а да ну" (типичная трехсложная группа) не дробит ритмическую формулу полустушия, как это бывает обычно в типовых вариантах (вместо  - , а увеличивает музыкальное время распева (вместо  звучит .

17. с. Хмелевка, 57



Еще более своеобразный, ярко специфический местный вид структуры "Горы" представлен в песнях "Мы пройдемте-ка" и "Ты дороженька" (в селе Архангельском — с зачином "Мимо лесуку") в группе приволжских сел:

18.

с. Архангельское, 79

$\text{♩} = 78$

2. И скажем вдоль по у-лице... ой да про-э про-по-ёмте-ка, брат-цы,  
да ска-жем, пе-сню но-ву... пе-сню но... но-ву-ю.

Отличительной чертой этих напевов является сло-  
вообрыв на четвертом неударном сло-  
ге второго полустихия:

Крем.

Арх.

Однако это не разрушает основного признака данного типа -  
формирующей роли словообрыва на третьем ударном слоге. Чет-  
вертый слог с этих напевах замещает вставку.  
Характерно, что в некоторых вариантах напева он распевается  
на интонациях, свойственных вставке-распеву:

19.

с. Кременки, 61

$\text{♩} = 50$

2. И ска-жем вдоль по у-лице... ой да про-э, про-по-ёмте-ка, братцы, да  
ска-жем пе-сню но-ву... пе-сню но... но-ву-ю.

Данный тип можно считать узколокальной разновидностью 2I.

Описанные выше периферийные (по отношению к ведущей) разновидности структурного типа "Горы" отличает особый характер бытования (проявление в культуре только одного села, известность ограниченному кругу исполнителей старшего возраста) и музыкальный облик: ярко индивидуализированные приемы координации поэтической и музыкальной форм в напевах, которые часто приводят к значительной модификации нормативной музыкально-ритмической формы. Несмотря на чрезвычайную привлекательность напевов этой группы и удивительную изобретательность их конструкций", следует признать, что данная группа песен представляет в настоящее время форму р е л и к т о в о г о существования традиции.

Сосуществование двух форм классической традиции "Гор" — продуктивной и р е л и к т о в о й — особенность ее современного состояния на территории Ульяновского Заволжья.

Вариантность структурного типа "Горы" в ульяновских песнях, очень свободная на первый взгляд, предстает при более пристальном изучении как явление достаточно упорядоченное. Записанный материал показывает, что изменение его происходит по двум "осям варьирования". В более широком плане действуют законы узколокального стилистического варьирования. Каждый сюжет в пределах узкой традиции

2I Внешне похожий случай встречается в песне "Как на матушке, на святой Руси" (14, № 26), где словообрыв на четвертом неударном слого строго выдержан до конца песни, но имеет другую природу.

села, коллектива) сохраняет один вид структуры (см. анализ песни "Как у ключика" из села Большая Кандала). Этот же сюжет в других местных традициях может быть реализован в ином виде музыкально-ритмической формы (см. "Как у ключика" из села Айбаши). Вторая "ось варьирования" типа возникает из-за закрепления его видов за различными сюжетами в пределах одной песенной традиции. Закономерности сюжетного варьирования структуры подчинены действию местных традиций распева. На пересечении двух "осей варьирования" и возникает многообразие местных видов структурного типа "Горы".

#### КЛАССИФИКАЦИЯ СТРУКТУР И КРИТЕРИИ ОПРЕДЕЛЕНИЯ АРЕАЛА ТРАДИЦИИ

Вопрос о модификациях структурного типа "Горы" в песенной культуре Ульяновского Заволжья может быть поставлен в плане классификации местных разновидностей структуры в настоящем срезе песенной традиции.

Для этого прежде всего определим основные методические посылки. Отправной момент в анализе формы любой протяжной песни – определение основной архитектоники структуры, самого глубокого уровня, на котором возможно восприятие формы, соотносимости ее разделов. Критерии установления границ разделов – совпадение мелодических и ритмических цезур в напеве. В данном структурном типе "точкой отсчета" служит оформление словообрыва второго полустиха, которое устанавливает границу раздела допевания. В результате мы определяем два крайних раздела формы – выделенный запев (сравнением

с предыдущей строфой) и допевание — и можем реконструировать для каждого из них ритмическую норму. При этом выясняются функции тех или иных приемов распевания<sup>22</sup>, наличие или отсутствие вставок, типовые формулы дробления и т.д. Средние разделы формы образуют чаще всего одну волну мелодического развития, грань между ними скрыта, следствием этого является наибольшая свобода распевания поэтического текста в этих разделах. При анализе их мы ориентируемся на уже выделенные ритмические формулы, а также типовые формулы раздела словообрыва. Так определяется архитектурный уровень формы. На этом уровне формируются виды структуры. Следующие уровни ритмики напева характеризуют уже варианты вида, не определяя его архитектоники.

Разновидности структурного типа "Горы" в заволжских протяжных песнях можно классифицировать на каждом уровне музыкальной формы.

I. Уровень подтипа связан с пропорциями песен в наиболее крупном масштабе. Формы можно разделить по признаку строения третьего раздела, распеваемого по формуле  $\text{♪♪♪♪♪}$  (I подтип) или  $\text{♪,♪♪}$  (второй подтип) — в ульяновских песнях чаще всего  $\text{[♪♪]♪♪♪}$ . Среди местных песен преобладает второй подтип.

<sup>22</sup> Один и тот же, с точки зрения поэтической организации, прием распевания текста может выступать в музыкальной форме в разных функциях. Например, даже столь существенный в форме словообрыв на третьем ударном слоге второго полустиха может быть как формообразующим, так и связанным с внутрислоговой музыкальной ритмикой.



2. Уровень в и д а структуры учитывает вставки-распевания и все остальные формообразующие приемы распева, выполняющие их функцию. Среди заволжских песен можно выделить виды структуры с двумя вставками, со вставкой после запева, со вставкой после словообрыва, без вставок. На данном уровне определяются специфически местные проявления структуры.

3. Уровень в а р и а н т а . Разнообразные варианты ульяновских песен в структуре "Горы" можно объединить в две группы: группу "строгую" распева (внутриструктурное распевание практически отсутствует) и группу интенсивно распетых песен. Активное применение словообрывов, обилие вставок-дроблений, огласовок, повторов слов дробят основную долю слогопроизнесения текста, создает пульсацию музыкального ритма восьмью длительностей, результатом чего становится красочное, эмоционально яркое, активное, в сравнении с классически сдержанными образцами первой группы, звучание запева.

Определив систему местных разновидностей структурного типа "Горы" и закономерности их поведения в стиле, мы можем поставить вопрос о критериях установления ареала данной традиции. Необходимо отметить чрезвычайную трудность его определения. Это обусловлено, во-первых, характером местной традиции — традиция п о з д н е г о ф о р м и р о в а н и я , во-вторых, неизученностью структуры жанра в целом. Поэтому в данной статье ставится вопрос лишь о к р и т е р и я х границ.

Определяя их, необходимо, прежде всего, исходить из

понимания данной традиции как системы типов. Важно учитывать также положение типа в традиции протяжной песни исследуемого района. Не имея возможности подробнее останавливаться на этом вопросе, укажем лишь, что структурный тип "Горы" — центральный в заволжской традиции протяжной песни, объединяющий практически все формы местной коренной традиционной протяжной песни.

Критерием для установления границ ареала может стать также связь структурного типа с группой определенных сюжетов.

Что касается разновидностей структурного типа, то вряд ли их "набор" существенен для установления границ традиции. Он, вероятно, будет расширяться с обследованием новых очагов. Разнообразные виды и варианты типа скорее характеризуют специфику жанровой формы, чем ее местные, неповторимые особенности. Для определения границ более важны, на наш взгляд, законы их функционирования, описанные выше.

Важным признаком традиции, выделяющим ее среди прочих, является координация структурного типа с характерным типом мелодического развития<sup>23</sup>. Разрушение этой

<sup>23</sup> Анализ мелодического типа, вступающего в координацию со структурным типом "Горы", в данной статье не приводится по указанным выше причинам. Отметим, что все песни этого типа существуют в заволжской культуре в одном, характерном для данного района, мелодическом типе, который называется певцами "легким пеннем" или "пеннем на старый голос". В основе этого мелодического стиля — двухголосие с характерным полувочным составом каждого голоса и их устойчивой композиционной связью. Форма ладового развития этого мелодического типа характерна переметонированием основного опорного тона на секунду вниз или вверх. (О типичности секундового переметонирования, опорного тона для песен типа "Горы" см. первый раздел статьи)

координации ведет к разрушению песенного типа в целом, то есть определяет границы его распространения.

Исследователь протяжных песен стоит на пороге открытий законов формообразования, и, следовательно, формирования русской протяжной песни. Перед ним — огромное поле пока еще не познанных форм. "В этих структурах заложена какая-то таинственная энергия, словно они какие-то сгустки, аккумуляторы жизненно-творческой силы прошлых веков ..."  
(2, с. 19) Музыкально-ритмический тип "Горы" — один из многих в русской протяжной песенности. Его закономерности не являются всеобщими для этого жанра, а лишь отражают единичное проявление законов народного мышления в протяжных песнях. В то же время из анализа данного типа следуют и некоторые выводы, существенные для жанра в целом.

Русская протяжная песня — "один из высших этапов мировой мелодической культуры" (1, с.23)—представляет собой сложную, динамичную систему. Познание ее возможно лишь при учете всех форм координации элементов художественной формы. И прежде всего — соотношения поэтической и музыкальной форм. Как показывает исследование структурного типа "Горы", это соотношение в жанре протяжных песен подвижно: один сюжет (например, "Горы Воробьевские") может реализоваться в разных музыкальных версиях, один структурный тип существует с разными сюжетами.

В свою очередь, музыкальная форма протяжных песен — прежде всего — результат координации поэтической и музыкальной структур. Эта координация отличается своеобразием в каждом жанре. В статье мы пытались

показать богатые возможности координации одной поэтической структуры, рождающие многообразие ее жанровых музыкально-ритмических трактовок внутри песенной традиции.

Собственно музыкальная форма напевов протяжных песен (как и песен других жанров) складывается во взаимоотношении ее ритмической и мелодической форм. И хотя этот вопрос не был рассмотрен в данной статье, мы считаем необходимым отметить подвижность их координации в протяжных песнях, где одна и та же ритмическая структура может соединяться с разными локальными типами мелодического развития.

Дальнейшая задача исследователей протяжной песни — определить и классифицировать конкретные типы этих координаций, то есть жанровых форм. Один из возможных путей исследования жанра — путь выделения структурных песенных типов и их анализ внутри конкретной песенной традиции.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О русской песенности. — "Советская музыка", 1948, № 3.
2. Гачев Д. Содержательная сущность художественных форм. М., 1968.
3. Гиппиус Е.В. Сборники народных песен М.А. Балакирева. — В кн.: М. Балакирев. Русские народные песни. М., Музгиз, 1957.
4. Гиппиус Е.В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий (рукопись).

5. Земцовский И.И. Русская протяжная песня. Л., 1967.
6. Лопатин Н.М., Прокурян В.П. Русские народные лирические песни. М., 1956.
7. Попова Т.В. Русское народное музыкальное творчество, вып. I. М., 1962.
8. Бромлей К., Темерина Н. Русские народные песни. М., 1972.
9. Владыкина-Бачинская Н. Народные песни Орловской области. М., 1964.
10. Кашин Д. Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Д. Кашиным. Изд. 2-е. М., 1959.
11. Колпакова Н.П., Соколов Ф.В., Добровольский Б.М. Песни Печоры. М.-Л., 1963.
12. Котикова Н. Народные песни Псковской области. М., 1966.
13. Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линева, вып. I-II. СПб., 1904, 1909.
14. Некрасов И.В., Истомина Ф.М. 50 песен русского народа. СПб., 1902.
15. Руднева А.В. Народные песни Курской области. М., 1957.
16. Руднева А.В. Русские народные песни Подмосковья. Запись от русского народного хора П.Г. Яркова. М.-Л., 1951.

## СЛОГОВАЯ МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКАЯ ФОРМА

В ДОНЕЦКИХ ПРОТЯЖНЫХ ПЕСНЯХ<sup>1</sup>

Территория верхнего и среднего течения реки Северский Донец в прошлом принадлежала Области Войска Донского. И по сей день здесь сохранилось значительное количество протяжных песен, которые "играют"<sup>1</sup> в основном казаки старшего поколения (пятидесяти-семидесяти лет). Среди песен, причисляемых народными певцами к этому жанру, различаются старинные протяжные, украинские лирические и городские в традиционной манере.

Предмет исследования настоящей статьи — местный тип протяжной песни. Пока нет возможности дать о нем целостное представление с различных сторон — ритмической, ладовой, фактурной. Статья затрагивает лишь один из аспектов — слоговую музыкально-ритмическую форму песен, в организации которой преобладают единые структурные закономерности.

Архитектонике большинства протяжных песен Северского Донца свойственны два наиболее существенных признака. Первый из них заключается в том, что музыкальная строфа складывается из частей с определенным ритмическим строением, представляющих собой относительно завершенные конструктивные звенья формы. Их количеством и последовательностью определяется структура строфы в целом. Сравнение форм ряда протяжных песен показало, что данный жанр представлен не одним типом откristаллизовавшихся, устойчивых комбинаций ритмических звеньев, а несколькими, что приводит к разнообразию строфового строения. Другой важный признак — наличие в каждом из

<sup>1</sup> Статья основана на материалах фольклорных экспедиций автора и студенток историко-теоретического факультета ГМПИ им. Гнесиных Л. Хафизовой и М. Стебаковой в Тарасовский и Каменский районы Ростовской области.

<sup>1</sup> "Играть" по местной терминологии означает "петь".

звеньев стихового ударения, местоположение которого стабильно. Это ударение — конструктивный центр звена.

Так как сходство донецких песен обуславливается строением составных частей строфы, рассмотрим вначале их, а затем композицию всей строфы.

Слоговую музыкально-ритмическую структуру таких частей, выраженную в знаках нотного письма (с подтекстовкой), обозначим термином "ритмическая формула". Критерием членения формы донецких протяжных песен выступает совмещение мелодической и стиховой цезуры. В напеве делимитатором является главный опорный звук, одновременно возникающий во всех голосовых партиях хора (т.е. унисонно-октавный узел многоголосной мелодической фактуры); в поэтическом тексте — словораздел. Подчеркнем, что в местном стилевом типе они определяют грани мелострофы не порознь, а в совокупности. При этом опорный звук может отмечать либо завершение, либо начало мелодико-ритмического построения, что представляет, вероятно, специфическую особенность местных протяжных песен, не отмеченную исследователями в других стилевых традициях.

В исследуемых протяжных песнях существует ограниченное количество ритмических формул. С точки зрения их отношения к поэтическому тексту, можно выделить формулы, отвечающие основному стиху и повторениям его отдельных построений. Поскольку принципы координации напева и текста в тех и других различны, необходимо их раздельное рассмотрение.

#### Слоговые музыкально-ритмические формулы основного стиха

Типология ритмических формул местной протяжной песни определяется положением стихового ударения. По этому признаку различаются формулы "малые" (с ударением на пятой от начала счетной музы-

кальной единице) и "большие" (на девятой)<sup>2</sup>.

СХЕМА 1<sup>3</sup>

## а) Малые формулы

♪	♪	♪		ó	о	
♪	♪	♪		ó	♪	♪
♪	♪	♪	♪	♪	♪	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
♪	♪	♪	♪	ó	♪	♪
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
♪	♪	♪	♪	ó	♪	о
♪	♪	♪	♪	ó	♪	о
♪	♪	♪	♪	♪	о	о

## б) Большие формулы

♪	♪	♪	♪	♪		ó	о			
♪	♪	♪	♪	♪		ó	о			
♪	♪	♪	♪	♪		ó	♪	♪		
♪	♪	♪	♪	♪	♪		ó <sup>3)</sup> ...			
♪	♪	♪	♪	♪	♪		ó	о		
♪	♪	♪	♪	♪	♪		♪	♪	♪	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪		ó	...	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪		ó		
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪		ó	♪	♪
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪		ó	...	
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪		ó	...	

Изменение ритмического рисунка      Изменение временной величины

<sup>2</sup> Такой единицей во всех схемах является четверть.

<sup>3</sup> Знак ' обозначает ударение, многоточие - словообрыв.



Каждый тип ритмической формулы представлен группой версий. Это объясняется тем, что типовая формула содержит не только стабильные, инвариантные моменты, но и изменяющиеся, мобильные.

В отличие от стабильных факторов, определяющих специфику каждого типа, мобильные являются общими для всех формул. Они могут быть внутрисенными, то есть давать разные версии в рамках одной песни, и междупесенными, выявляемыми при сравнении однотипных ритмических формул в ряде песен. Первый вид, выражающийся в варьировании ритмического рисунка в пределах постоянной временной величины, связан с колебаниями слоговой нормы. Вторым объясняется различной длительностью ударного и послеударного ритмического участков в формулах отдельных песен.

Дальнейшее более детальное рассмотрение стабильных и мобильных моментов требует анализа ритмической организации поэтического текста как неотъемлемого компонента слоговой музыкально-ритмической формы. Исследование структуры стиха и закономерностей его ритмизации — один из аспектов сравнительного анализа протяжных песен местного типа. Он не только подтверждает принятую классификацию ритмических формул, но и уточняет, дифференцирует ее.

Поэтический текст протяжных песен неоднороден и состоит из двух пластов: так называемого чистого стиха (семантического), в котором раскрывается содержание песни, и вставок типа "да", "вот он", "ой да" и др., — внесмыслового в данном контексте словесного материала.

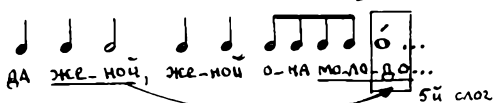
Форма чистого стиха в песнях местного типа связана со строением строфы, представляющей ту или иную последовательность ритмических формул. Мелодической цезуре, определяющей границу формулы, соответствует словораздел, членящий стих на части - слоговые группы. Подобно тому, как ритмическая формула представляет собой конструктивное звено в музыкально-ритмической форме, так и слоговая группа, являющаяся словесным наполнением формулы, есть конструктивное звено в строении стиха. Ее центр - главное стиховое ударение, приходящееся на один и тот же порядковый слог, а в ритмической формуле на определенное слоговое время. В первом типе (малой формуле) - это третий от начала слог, во втором - пятый.

СХЕМА 2<sup>4</sup>

## Тип I



## Тип II



Количество послеударных слогов различно в обоих типах и колеблется от нуля до двух. Такие колебания заметны не только при сравнении ряда песен, но и внутри одной песни. Правда, имеются ритмические звенья со стабильными окончаниями: ямбическими, хорейческими, дактилическими - прежде всего в завершении мелострофы. В средних частях некоторых песен также встречаются устойчивые клаузулы - хорейческие или дактилические.

<sup>4</sup> При определении порядкового слога, на который в чистом стихе падает ударение, вставки не учитываются.

Учитывая возможные модификации слоговой нормы послеударной части в малых и больших формулах, приводим подробные схемы ее строения.

Схема № 3<sup>5</sup>

Тип формулы	Стабильные окончания	Мобильные окончания
Малая	$M^2, M^3$	$M^{2-3}$
Большая	$\sigma^1, \sigma^2, \sigma^3$	$\sigma^{1-3}, \sigma^{2-3}$

Мобильный слоговый объем — один из факторов дифференциации основных типов ритмических формул.

Как размещаются слоги чистого стиха в ритмических звеньях? Устойчивое местоположение, как уже указывалось, имеет только ударный слог. Особенность его ритмизации — большая временная протяженность по сравнению с предыдущими слогами, однако пропорции этого увеличения в местных протяжных песнях не одинаковы.

Послеударное время в малой и большой формулах разных песен также изменчиво относительно ударного. Его слоговая музыкально-ритмическая организация связана с типом клаузул и степенью их устойчивости в данном тексте. В случае совмещения в слоговой группе различных типов окончаний продолжительность послеударного ритмического участка равна ударному. Поэтому при хорейских клаузулах ударный и послеударный слоги имеют одинаковую долготу, дактилические вызывают дробление послеударного времени, а ямбические — суммирование с ударным (см. схему № 4).

При стабильных окончаниях известны три ритмические версии:

1) каждый послеударный слог равен по величине ударному;

<sup>5</sup> В схеме введены следующие обозначения "M" — малая формула, "σ" — большая, "1" — ямбические окончания, "2" — хорейские, "3" — дактилические.

- 2) послеударный слог меньше ударного;  
3) послеударные слоги больше ударного.

СХЕМА 4




Тип окончаний	Ритмические формулы
Хореические	
Дактилические	
Ямбические	

СХЕМА 5

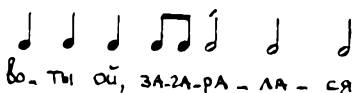


СХЕМА 6

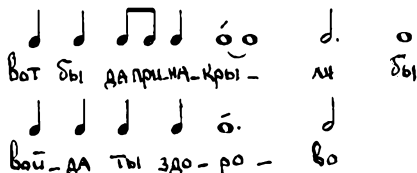
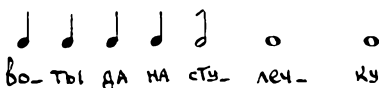


СХЕМА 7



Что касается предударных слогов, то их местоположение в ритмическом звене связано с распределением второго пласта поэтического текста - вставок.

Вставки - внесмысловый словесный материал - строго регламентированы по количественно-слоговому и словарному составам. Первый дает самую обобщенную характеристику внесмыслового пласта, второй является более частным, видовым по отношению к первому.






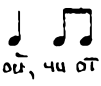



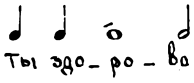
Вставки могут быть однослоговые и двухслоговые. К однослоговым относятся "да" и "ой". Словарный состав двухслоговых более разнообразен. Наряду с такими внесмысловыми единицами как "вот бы", "вот и", "ой да", "ши да" используются повторы двух слогов чистого стиха (например, "женой, ж е н о й молодю") и личные местоимения, дублирующие суще-

ствительное - "она", "оня", "а он", "его". В некоторых случаях встречаются притяжательные местоимения "своей", "своего". В качестве двухслоговых вставок иногда применяются случайные слова ("братцы", "правда").

В слоговой музыкально-ритмической форме вставки выполняют различные функции. Одни являются обязательными в ритмическом звене, без которых оно реально не существует, другие случайны, возникают в отдельных строфах песни и варьируют основную схему слогового ритма.

Структурное значение обязательных вставок заключается в том, что они составляют строго организованные сегменты формулы, так как имеют постоянную слоговую норму, словарный состав и местоположение. Слоговой объем обязательных вставок создает в обоих типах ритмических формул их разновидности - краткую и полную. Малая краткая формула существует с однослоговой вставкой "да", малая полная - с двухслоговой "вот бы", "вот и", "ой да"

СХЕМА 8<sup>6</sup>

Краткая				
	да	за-до -	ле -	ло
Полная				
	вот бы	ой, чи от ты -	чи эх	бы
				
	вой да	ты эдо-ро-ва		

В большой краткой формуле также применяется внесемангическая единица "да", в большой же полной частица "да" дополняется еще одной, двухслоговой вставкой, не имеющей постоянного словарного состава. Это могут быть повторы двух слогов чистого стиха, вставка "вот бы", местоимения "она" или "оня". Повторы и вставка "вот бы" всегда приходятся на четвертое и пятое слоговое время. В отличие от

<sup>6</sup> В рамку заключены те участки ритмической формулы, на которые всегда приходится обязательные вставки.

них местоимения являются передвижными в ритмической структуре. Они располагаются либо следом за "да", либо после слогов чистого стиха в зависимости от словораздела на четвертом и пятом, пятом и шестом слоговом времени

СХЕМА 9

Большая краткая формула а)

ДА БЫ-ЛО ДНЯ ДА ПРЕ-КРАС... О...

СХЕМА 10

б)

ДА У МО... У МО... ЛОД-ЧА ДА СЕРД...  
 ДА ЛЕ-ЖАЛ ВСТ БЫ ДА ИМЕМ НОВ...  
 ДА МО-Я О-НА ДА БЕЗ-ОТ-ВЕТ...  
 ДА МА-МЧ-КА О-НА ДА НЕ РОД...

Случайные вставки существуют помимо обязательных.

Для них не характерно постоянство слогового объема и местоположения в формуле даже на протяжении одной песни.

Иногда эти вставки идут непосредственно за обязательными, что вызывает оттеснение слогов чистого текста к стиховому ударению и ударному слоговому времени. В других случаях они исполняются между слогами предупредной части

СХЕМА 11<sup>7</sup>

а) Случайные вставки после обязательных

ВСТ БЫ ВСТ ЦИ СО-КРУ-ЩИ-ЛИ ЖЕ БЫ

б) Случайные вставки после слогов чистого текста

ВСТ-БЫ СОЛН-ЦА ДА КРАС-НО-ГО

<sup>7</sup> Случайные вставки отмечены пунктирной линией.

Именно случайные вставки вызывают переменность слогового объема и тем самым модифицируют ритмический рисунок в предударной части формулы, а также лишают слоги чистого стиха стабильного местоположения.

Итак, малым и большим ритмическим формулам местных протяжных песен свойственна определенная система стабильных и мобильных моментов. Стабильными являются местоположение ударного слога и обязательных вставок, мобильными внутрипесенными – расположение предударных слогов чистого стиха и случайных вставок, мобильными междупесенными – долгота ударного слога, а также временная и слоговая величина послеударного ритмического участка.

Перечисленные закономерности видны в следующей таблице, схематизирующей типологические признаки рассматриваемых формул. Эти признаки позволяют отделить на уровне слоговой музыкально-ритмической формы местные протяжные песни от чисто украинских лирических и городских в традиционной манере.

## СХЕМА 12

## I Предударный ритмический участок

а) Малая краткая формула	б) Малая полная формула

6) Большая краткая формула

2) Большая полная формула

II Послеударный ритмический участок

1. Малая формула

а) Краткая

б) Полная

2. Большая формула

а) Краткая б) Полная



Слоговые музыкально-ритмические формулы  
повторенного стиха

В большинстве протяжных песен ритмические звенья, соответствующие повторениям стиха, стали неотъемлемой частью строфы. Это — запев и допевание словообрыва. Если текстологически они не самостоятельны и связаны с основным стихом, то по принципам музыкально-ритмической организации эти составные части строфы заметно отличаются от рассмотренных в предыдущем разделе ритмических звеньев.

Так, запев является таким компонентом строфы, формулы которого наиболее подвержены модификациям со стороны временного и количественно-слогового объемов (даже внутри одной песни). Это связано с его сольным исполнением и зависит от импровизаторских возможностей певца. Но одна закономерность в строении запева сохраняется постоянно: удлинение последнего слогового времени по сравнению с предшествующими. При такой организации остальные длительности чаще всего равны между собой и количество их определяется слоговой нормой повторенной части стиха

## СХЕМА 13

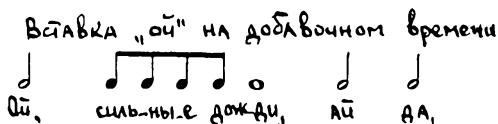

Как наиболее распространенную, среди перечисленных ритмических версий запева можно выделить пятисловную — при хорических и дактилических окончаниях стиховых построений (см. схему № 14).

В запевах нашли применение вставки, правда, только случайные. Чаще всего встречается внесемантическая лексема "ой", возникающая либо за счет длительности первого слога поэтического текста (см. схему № 14), либо благодаря введению добавочного слогового времени (см. схему № 15).

СХЕМА 14



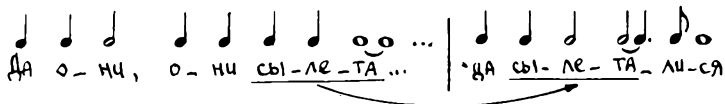
СХЕМА 15



Завершаться запев может вставкой "ай да", в которой долгота каждого слога значительно превышает длительность одного слога чистого стиха.

Иные принципы организации, отличные от запевов, характерны для другого типа формул — допеваний словообрывов. В донецких протяжных песнях словообрыв, заключающийся в отсечении послелударных слогов большой ритмической формулы, обязательно допевается. В допевании поэтический текст, помимо отсеченных послелударных слогов, включает повторение ударного и двух предударных слогов

СХЕМА 16



Словообрыв с допеванием возможен лишь в песнях, имеющих хорические и дактилические окончания. Соответственно образуются два вида ритмических формул допевания:

I) отвечающие дактилическим окончаниям стиховых построений (существует в двух ритмических версиях — обычной

и аугментированной);

2) отвечающие хорейским окончаниям (см. схему № 17).

С каждым видом связана определенная слоговая норма: с первым — шесть слогов, со вторым — пять. Центральный момент рассматриваемых ритмических звеньев — повторенный ударный слог, приходящийся в обоих видах на четвертое от начала слоговое время. В формулах допевания есть единственная вставка "да", которая применяется всегда и имеет устойчивое местоположение.

### СХЕМА 17

#### I Формула с дактилическим окончанием

1-я версия

2-я версия

#### II Формула с хорейским окончанием

Слоговая музыкально-ритмическая форма

строфы в целом

Рассмотрев звенья строфы, перейдем к описанию целостной музыкально-ритмической формы. Типология строфовых форм определяется типами комбинаций ритмических звеньев, отвечающих основному стиху, и наличием или отсутствием ритмических построений, опирающихся на повторения частей стиха (запевов и словообрывов).

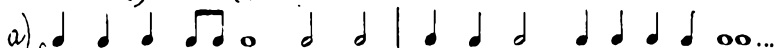
Первый уровень типологически наиболее важен. Сравнительный анализ протяжных песен показал, что наиболее стабильны в композиции строфы ритмические звенья, соответствующие основному стиху. С точки зрения целостного изу-

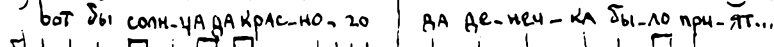
чения формы в этом, основном, построении важно определить количество ритмических формул и их последовательность. По первому признаку различаются музыкальные строфы, состоящие из двух, трех и четырех частей (формул). Самые распространенные среди них двухчастные. Последовательность их — малая формула — большая (сокращенно м-б) и большая — большая (б-б).

## СХЕМА 18

а) Последовательность м-б

б) Последовательность б-б

а)   
 Вот бы солн-ца да крас-но, то да де-меч-ка бы-ло при-ят...

б)   
 Да как бы-то вы вывтаньди-ка, да дичовыжи да не ви-да... ой не бы-ди ли.

Трех- и четырехчастные построения встречаются в местной традиции значительно реже. Среди трехчастных также известны две комбинации: малая формула — малая — большая (м-м-б) и малая — большая — большая (м-б-б); а среди четырехчастных — только одна: малая-большая-малая-большая (м-б-м-б).


## СХЕМА 19

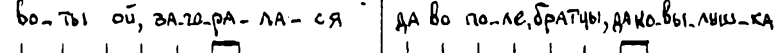
## I Трехчастные формы

  
 Ой да на-до-е-ложбы, то ведьбы да вот бы на-ша да служ-би-ца

  
 да служ-ба, о-на, о-на на до-ску-чи-ла

## II Четырехчастные формы

  
 во-ты ой, за-го-ра-ла-ся да во по-ле, братцы, да ко-вы-лыш-ка

  
 ой, да вот бы ой, сам бы зна-е да братцы, о-на вот от-че-го

Второй уровень, определяющий наличие или отсутствие ритмических звеньев повторенного стиха, дополняет

классификацию строфового строения. Так как обязательным компонентом в форме является запев, а словообрыв с допеванием имеют не все протяжные песни, то последний служит еще одним критерием при определении структуры всей строфы.

Итак, какие же соотношения между ритмическими звеньями основного стиха и запевом и словообрывами характерны для донецких протяжных песен? Перечислим их:

I. Двухчастные формы со словообрывом:

запев - малая-большая со словообрывом - допевание;

запев - большая со словообрывом, допевание - большая.

II. Двухчастные формы без словообрыва:

запев - малая-большая;

запев - большая-большая.

III. Трехчастные формы со словообрывом:

запев-малая-малая-большая со словообрывом-допевание;

малая-большая-большая со словообрывом - допевание.

IV. Трехчастные без словообрыва:

запев - малая-большая-большая.

V. Четырехчастные формы со словообрывом:

запев-малая-большая со словообрывом - допевание-

малая-большая;

VI. Четырехчастные формы без словообрыва:

запев-малая-большая-малая-большая;

малая-большая-малая-большая.

Это - общая типология строфовых форм местных протяжных песен. В ней не отражены ни разновидности ритмических звеньев чистого стиха и допевания словообрывов, ни типы окончаний. Эти детали выступают частными признаками и еще более дифференцируют классификационную систему, дающую представле-

ние о принципах организации рассматриваемого жанра.

8  
Двухчастные формы

I со словообрывом	II без словообрыва
I) 3 - м - б - д	I) 3 - м - б
3 - м <sup>2</sup> - Б - д <sup>2</sup>	2) 3 - б - б
3 - м <sup>2</sup> - Б - Д <sup>3</sup>	3 - м <sup>2;4</sup> - б <sup>2</sup>
3 - м <sup>2</sup> - 3 - Б - Д <sup>3</sup>	3 - б <sup>I</sup> - 3 - б <sup>I</sup>
3 - м <sup>2</sup> - б - д <sup>3</sup>	3 - м <sup>3</sup> - б <sup>I</sup>
3 - м <sup>2-4</sup> - б - д <sup>2</sup>	3 - б <sup>2</sup> - 3 - б <sup>2</sup>
	3 - б <sup>2-4</sup> - б <sup>I</sup>

Трехчастные формы

I со словообрывом	II без словообрыва
I) 3 - м <sup>2</sup> - б <sup>2</sup> - б - д <sup>2</sup>	I) 3 - м <sup>2</sup> - б <sup>2</sup> - б <sup>2</sup>
М <sup>3</sup> - М 3 - Б - д <sup>3</sup>	3 - м <sup>2</sup> - б <sup>3</sup> - б <sup>I</sup>
М <sup>3</sup> - М <sup>3</sup> - Б - д <sup>3</sup>	

Четырехчастные формы

I со словообрывом	II без словообрыва
3 - М - Б - д - М - Б	2 - б <sup>I</sup> - 2 - б <sup>I</sup> - 3 - б <sup>I</sup>
	М <sup>3</sup> - б <sup>2</sup> - 3 - М <sup>2</sup> - 3 - б <sup>I</sup>
	3 - м - б - м - б

Приводимая схема - итоговая для данной статьи. Но поскольку работа над экспедиционным материалом не окончена, и не вся территория исследована с достаточной тщательностью, не исключена возможность обнаружения и других песенных форм. Однако изложенные принципы строения прослежены на значительном количестве песен. В будущем сравнительный анализ протяжных песен местного типа с песнями других районов позволит определить: является ли этот тип специфически казачьим или ареал его - значительно шире.

<sup>8</sup> В схеме введены следующие обозначения: м - краткая разновидность малой формулы, б - краткой полной, М - полной малой, Б - полной большой, д - простая версия доневания, Д - аугментированная.

расшировка Л. Харизов

1.

Все стежечки-дорожечки

Ростовская обл. Каменский р-н, хутор Нижний Бродки

да-ро-жач-ки  
ро ой да-ро-жач-ки  
да ю-се да сте-жач-ки да доро- ой да-ро-жач-ки

да тер-на-ми а-ни за-о-рос-ли ой  
да тер-нам а-ни за-о-рос-ли ой  
да тер-нам-ы. а-ни за-о-рос-ли ой

2.

е  
е-а ва-ей  
Тер- нам о-ни за-рос-ле-а е а я-ей

да тер-нам а - ни те-ры на вы - е - е - я

да тер-нам а - ни те-ры на - вы - е - е я

да тер-на-ам а - ни те-ры на - вы - е - е е - я

да всё ши всё ши пше - на-ю

да всё ши все ши пше - но-ю

да всё ши всё ши пше - но-ю

2. тер-ном о-ни за-росли да тер-ном, о-ни тер-но-вы-я да всё ши, все ши пшеном

3. Все ре-ше - но-ю да жи-ла, бы-ла в родного ба-бятки да все ши. все ши пшеном

4. Все ши - но-ю да ког-да за-муж от-да-ва-ли да все при-приказывали

Запев Большая формула Большая формула



## Головчишка моя бедная

Ростовская обл. Каменский р-н, хутор Верхне-Красный

Музыкальный текст песни «Головчишка моя бедная» в нотной записи. Песня написана в 4/4 такте. Музыкальная запись включает фортепиано и вокальные партии. Слова песни: «Да га-ло - вы - о - а - шкы - цва о - на - да мо - я, о - на мо - я бе - а - е - е ай, да мо - я бе - зот - вет - на - я - я да мо - я бе - а - ана - я - я е - а - а - а - ай во - яй да, дай у де - е ва - ой чка - во - ой да мо - я о - на да без - от - вет - е - е - е ой, да без - от - ве - е - а - ст - на - я».

14  
4/4

Да га-ло - вы - о - а - шкы - цва о - на -

16  
4/4

да мо - я, о - на мо - я бе - а - е - е ай,

12  
4/4

да мо - я бе - зот - вет - на - я - я

27  
8

да мо - я бе - а - ана - я - я е - а - а - а - ай

16  
4/4

во - яй да, дай у де - е ва - ой чка - во - ой

16  
4/4

да мо - я о - на да без - от - вет - е - е - е ой,

12  
4/4

да без - от - ве - е - а - ст - на - я

## С л о з о в а я м у з ы к а л ь н о - р и т м и ч е с к а я ф о р м а

2   
 2   
 Ду-ма-я бе-на-я

3   
 3   
 Ду-бе-зот-вет-на-я

4   
 4   
 Ду-лот не ров-на-я

5   
 5   
 Дк, не ро-ви-ма-я.

6   
 6   
 Ай, ч ту-аа сно-аа

7   
 7   
 Ой ра-зо-бу-ту-ю

вой да да сар-де-чш-ка

вой да да ч де-вои-ки

вой да да не ров-на-я

вой да да по-сы-ла-ет

вой да да ту-да-цать-да

вой да да ра-зо-бу-ту-ю

Ра мо-я о-на ра бе-зот-вет...

Ра ма-менка о-на не ров...

Ра о-на о-на ра не ро-вч...

Ра де-вои-ку о-на да ту-да

Ра де-вои-ку-о-на-ра-зо-бу...

Ра де-вои-ку-о-на да раз-де...

Ра без-от-вет-на-я

Ра все не ров-на-я

Ра не ро-ви-ма-я

Ра ч ту-аа оку-ва-сва

Ра ра-зо-де-та-ю

Ра все раз-де-та-ю

Дополнительные словосочетания

Большая со словосочетанием

Малая формула

Запев

25  
8

Ой, ту-ма-ны мо-и, а е - е ой да,

19  
4

е - я - е - е - е - ну - уш - ки - ч - е - е,  
вот бы выж да ту-ма-е - е - я - е - я - я - ну - уш - ки - ч - е - е,

22  
4

дай си-ли-но-ва-е-ва, дай си-ли-но-вы-е мо-и-и да дожди  
дай си-ли-но-ва-е-ва, дай си-ль-но-вы-е мо-и да дожди

17  
4

Ой, сильные дожди а - е - е ой да

19  
4

вот бы вы и при-на-кры-е - е - е - е - е - е ли жбы бы-о - е ой

20  
4

да у - се е-ей, дай го-ры, да го-ры, горы и леса

## Слоговая музыкально-ритмическая форма

1. Ой, ты-ма-ны-мо-и, ай да  
 2. Ой, силь-ные-е вож-ац, ай да  
 3. Ой, го-ры и ле-са, ай да  
 4. Ой, ме-ня ва-но мо-ла-ца, ой

Вот бы вы да ту-ма-ны-ки  
 Вот бы вот ири-на-кры-лиж бы  
 Вот бы вот исок-рушилиж бы  
 Вот бы вот мне ве-ля-т бы мне

Малая формула

Да силь-но... а силь-но бы мол да дож-ди  
 Да ну - се да го-ры го-ры е и ле-са  
 Да ме-ня да ме-ня Ванно ой мо-ла-ца  
 Да позано да позано с вечера не хо-дять

Большая формула

Запев

Т. Рудиченко  
(Ростов-на-Дону)

О ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ РОДИНЫ А.М.ЛИСТОПАДОВА  
(К вопросу о многоголосии донской казачьей песни)

Наблюдения над местными стилями донской казачьей песни в практике полевой работы ведутся сравнительно недавно <sup>1</sup>. Их результаты не получили еще отражения в публикациях, поэтому пятитомный свод А.М.Листопадава "Песни донских казаков" <sup>2</sup> (9) по-прежнему сохраняет свою познавательную и художественно-практическую ценность, привлекая внимание фольклористов, композиторов и писателей, исполнителей и любителей народной песни. Однако это песенное собрание все еще недостаточно изучено как с текстологической стороны, так и со стороны самого его состава и соотношения в нем местных мелодических и многоголосных стилей <sup>3</sup>.

А.М.Листопадов стремился к обобщенному показу песенных традиций Дона как единого в стилевом отношении замкнутого целого. Несмотря на это многие объективные различия местных мелодических и многоголосных стилей нашли отражение в его публикациях.

В настоящей статье предпринята попытка охарактеризовать хоровое многоголосие в народно-исполнительской традиции родины собирателя, станицы Краснодонецкой (бывшей Екатериинской), на основе звукозаписей, выполненных в 1973-1974 гг., и их нотаций, которые сопоставляются с опубликованными А.М.Листопадковым в разные годы музыкальными записями.

---

<sup>1</sup> Среди фольклористов, исследующих песенные традиции Дона, непосредственно изучением местных стилей занимается А.С.Кабанов.

<sup>2</sup> В дальнейшем - ЦДК.

<sup>3</sup> Едва ли не единственным опытом критической оценки текстологической методики А.М.Листопадава служит небольшая статья Б.М.Добровольского (3, с. 290-248).

В своде Листопадава представлены местные мелодические и многоголосные стили, сложившиеся в большом географическом районе (по всему течению Дона и его притокам). Простой подсчет позволяет выделить местный стиль, которым А.М.Листопадов интересовался предпочтительно. Это небольшой ареал в нижнем течении Северского Донца <sup>4</sup>, на который приходится свыше 40% всех записей ПДК; 30% относятся к станции Екатерининской, где родился собиратель, и ее хуторам, что намного превышает количество музыкальных записей из любой другой станции.

Музыкальные записи донских казачьих песен из ст.Екатерининской датированы А.М.Листопадовым 1893-1911 гг. Большая часть из них была сделана до первой песенной экспедиции по Дону, предпринятой им по поручению Донского областного статистического комитета в 1902-1903 гг.

Собиратель не оставил каких-либо сведений об условиях и обстоятельствах самых ранних музыкальных записей в станции Екатерининской. Известно только, что после окончания духовной семинарии, он жил и работал в родной станции, и в начальный период своей собирательской деятельности записывал народные песни с т а ц и о - н а р н ы м м е т о д о м, дополняемым кратковременными поездками в близлежащие станции (см.9, т.3, с.10). Фонографом в те годы собиратель еще не пользовался и вплоть до 1902 г. все свои музыкальные записи делал н а с л у х, н е п о с р е д с т в е н - н о с г о л о с о в н а р о д н ы х п е в ц о в.

<sup>4</sup> Станции Екатерининская и близлежащие - Усть-Белокалитвенская, Усть-Быстрианская и Ермаковская с их хуторами (здесь и далее названия населенных пунктов даны по номенклатуре года записи).

Вполне вероятно, что методические принципы "полевой" работы и последующей "укладки" песен в ноты (по выражению собирателя) могли быть выработаны в общих чертах еще до его участия в песенной экспедиции 1902-1903 гг. Принципы эти были сформулированы и описаны им уже в первой исследовательской статье "Народная казачья песня на Дону" <sup>5</sup> и не пересматривались на протяжении всей долгой последующей деятельности <sup>6</sup>. Позднее они получили теоретическое и практическое обоснование, а также были дополнены и уточнены в отдельных деталях (см. 6, с. 341-363; 5, с. 1-8; 9, т. 3). В публикациях различных лет собиратель применял, однако, свои принципы по-разному; в зависимости от профиля публикаций - исследовательского или художественно-практического, репертуарного.

Так, в самой ранней публикации музыкальных записей А.М. Листопада в I-м и 2-м томах "Трудов Музыкально-этнографической комиссии ОЛЕАЭ" <sup>7</sup> (публикации научно-познавательного профиля) одни и те же песни изложены собирателем в иной музыкально-текстологической редакции, с иным расположением хоровых голосов, чем в более поздних публикациях. Впоследствии он пытается с о ч е т а т ь д в а

<sup>5</sup> Она была написана по следам донской песенной экспедиции 1902-1903 гг. К ней были приложены 14 песен в народной гармонизация и карта пути экспедиции А.М. Листопада (см. 7, ст. 160-218). Перепечатана с некоторыми сокращениями во Введении к четвертому тому ЦДК (см. 9, т. 4, с. 5-25).

<sup>6</sup> Принципиально важными моментами "полевой" работы, изложенными в данной статье, были следующие:

1/ собиратель стремился к работе в естественных для исполнителей условиях;

2/ записи предшествовали а/ выявлению репертуара, б/ отбор исполнителей;

3/ напев и стих песни фиксировались одновременно, в процессе исполнения;

4/ записи осуществлялись при неоднократном пропевании, так называемым "репетиционным методом", позволявшим "проверить записи" и занести в них новые подголоски и вариации напева. Следствием репетиционного метода полевой работы явился редакционный метод сводки вариаций напева и стиха народной песни.

<sup>7</sup> В т. I вошло шесть песен, в том числе три протяжных на исторические сюжеты, две свадебных и свадебный причет; в т. 2 - девять песен: четыре протяжных (военно-бытовые и семейные), четыре свадебных и одна плясовая.

ти па в л о ж е н и я — исследовательский и художественно-практический, отдавая предпочтение последнему (имеется в виду сборник "Песни донских казаков", опубликованный в 1911 году в соавторстве с С.Я.Арефиным"<sup>8</sup>, и одноименный свод 1949—1954 гг.).

На различия хоровой фактуры одних и тех же песен в публикациях А.М.Листопадава разных лет обратили внимание в 50-е годы редактор пятитомника "Песни донских казаков" С. Кондратьев в предисловии к 3-му тому и Е.В. Гиппиус в предисловии к книге Е.Канн-Новиковой "Евгения Линева" (см. 4). Позднее этому вопросу была посвящена упоминавшаяся статья Б.М. Добровольского, сопоставившего изложение песен в публикации "Песни донских казаков" с их черновыми записями, хранящимися в Ростовском областном архиве (см. 2). Однако автор характеризует, в основном, принципы переработки А.М. Листопадовым претических текстов песен; вопроса о такой же обработке хорового изложения Добровольский почти не касается, ограничиваясь сопоставлением различных редакций музыкальных записей двух песен ("Пишет, пишет Карла Шведский", и "Ты, Егорушка, Егор") и общим замечанием о том, что "... в основном музыкальная обработка заключается в удвоении голосов, в дописке подголосков, в изменениях отдельных мелодических оборотов" (3, с. 238).

О методике редакционной обработки хоровой фактуры неоднократно писал и сам Листопадов. В общей форме отношение к своим обработкам высказано им в дневнике, хранящемся в Центральном музее музыкальной культуры им. Глинки, где он отмечает, что песни из его сборников "подверглись почти все большей или меньшей переработке", "... сборник 1911 года я не копирую, а о ч и щ а ю, по-

---

<sup>8</sup> Этот сборник нами не рассматривается, так как записей, относящихся к ст. Екатеринбургской, не содержит.



сколькx позволяет время, от всего н а н о с н о г о <sup>9</sup> и это, мне думается, будет лучше; это, конечно, не фонографические записи, но это лучше фонографических расшифровок, насквозь субъективных. Это - подлинно народное многоголосие" (З, с.239).

Музыкальные записи Листопадава из ст.Екатеринославской, опубликованные в "Трудах МЭК", также подверглись переработке при перепечатке в пятитомнике "Пеони донских казаков". Наиболее значительные изменения были внесены в хоровую фактуру песен <sup>10</sup>. К их числу относятся: а) октавная дублировка хоровых голосов и образующаяся в результате этого характерная для хоровых партитур в публикации ЦДК двухъярусность многоголосия, большей частью с попарной дублировкой мужских и женских голосов <sup>11</sup>; так, например, песня "Пролегла славушка", изложенная в первой публикации двухголосно, с эпизодически отвечающим третьим голосом, в повторной публикации изложена для четырехголосного хора мужских и женских голосов (см. ТМЭК, т.П № 8 и ЦДК, т.П. № 96);

б) изменение линий голосов в целях максимального приближения хоровой фактуры к линейному полифоническому складу, характерному для традиционной казачьей песни (в первой публикации нередко подчеркнуто гармоническому), с помощью перераспределения и

<sup>9</sup> Разрядка наша. - Т.Р.

<sup>10</sup> Менее значительные разночтения связаны с технической работой над текстом самого автора и редактора издания (полная замена однострочного изложения двухстрочным, изменение метрического членения, тональностей, указаний метроритма и т.д.). Внесены поправки и изменения и в паспортизацию песен (жанровые определения, датировка записей).

<sup>11</sup> Т.С.Бершадская отмечает это явление (см. I) как характерную особенность многоголосия донской казачьей песни. Свои теоретические выводы и обобщения автор делает непосредственно на материале пятитомника А.М.Листопадава, поэтому данная характеристика донского многоголосия отражает, прежде всего, специфические особенности фактуры в хоровых обработках Листопадава.

мелодизации голосов, более последовательного выделения унисонно дублируемых голосов и упрощения, в связи с этим, вертикали - трезвучий, секстаккордов (см. ТМЭК, т. I, № 4 и ЦДК, т. I, ч. П, № 141);

в) восполнение хоровой фактуры, наряду с дублировкой, новыми индивидуализированными элементами подголосков, отсутствовавшими в первой публикации (см. ТМЭК, т. II, № II и ЦДК, т. III, № 79)<sup>12</sup>;

г/ усложнение фактуры путем совмещения начальной мелодистрофы с последующими мелодистрофами; сольный запев при этом нередко заменяется многоголосным (см. ТМЭК, т. II, № 3 и ЦДК, V, № 3, напев № 3).

Таковы наиболее важные изменения в многоголосии, принятые в редакции музыкальных записей "Песен донских казаков". Характерно, что попарная октавная дублировка мужских и женских голосов принята в изложении песен мужской традиции (как протяжных, так и частых), исполняемых смешанным составом. К женской обрядовой песне, по понятным причинам, этот принцип не применен. Восполнение хоровой фактуры и изменение линий голосов свойственно музыкальным записям и мужской, и женской традиции. Усложнение фактуры путем совмещения мелодистроф - женской обрядовой песне, как попытка обогатить ее простой гетерофонный оклад.

Рассмотрение характера изменений, привнесенных Листопадовым в поэтическую часть песен при их перепечатке в пятитомнике, не входит в нашу задачу. Следует отметить лишь, что они не менее

---

<sup>12</sup> Этот пример - типичный образец авторской обработки, так как песня представлена только с одной датой записи, следовательно, повторно не записывалась и народно-исполнительскими вариантами голосов дополнена быть не могла.

существенны (основные относятся к текстам на исторические сюжеты). Этот вопрос достаточно подробно освещен в упоминавшейся выше статье Б.М.Добровольского. Несовпадения между первой публикацией текстов ("Труды МЭК") и последней (ПДК) ничем не отличаются от тех, которые описаны этим автором.

В настоящее время трудно установить степень документальности напевов и текстов в записях А.М.Листопадава, так как основная часть фонографических записей, нотированных им, не сохранилась<sup>13</sup>. Черновые записи, хранящиеся в ГАРО (показывающие методику обработки Листопадковым народных песен) относятся уже ко времени подготовки к печати сборника 1911 года (Листопадава-Арефина).

Следовательно, только сопоставление музыкальных записей собирателя с нотациями повторных звукозаписей может дать какое-либо представление о том, в какой степени музыкальное изложение, принятое в публикациях Листопадава, соответствует народно-исполнительской традиции, в какой степени оно отражает местные особенности хорового исполнения<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Валики с фонографическими записями казачьих песен, по свидетельству А.М.Листопадава, погибли в годы гражданской войны в Новочеркасске (устное сообщение Е.В.Гиппшуса. - Т.Р.), а полные записи утеряны во время Великой Отечественной войны. См. также письмо А.М.Листопадава к В.Пасхалову (8).

<sup>14</sup> Нотации повторных звукозаписей сопоставлены с записями А.М.Листопадава впервые в статье И.К.Свиридовой "Песенные традиции Дона в публикациях Листопадава" (10). К сожалению, автор сравнивает песни не совпадающие с публикациями Листопадава по месту записи. Ссылаясь на песни, записанные в ст.Екатери́нинской (ПДК, т.5, № 10, 28, 32, 115, 124, 136, 191, 225), автор считает их не паспортизованными, не приняв во внимание § 16 "Примечаний собирателя" (9, т.5, с.27), где Листопадов отмечает, что "...Паспортными указаниями снабжаются...только записи, сделанные вне Екатери́нинской станции".

Для выяснения степени соответствия местных исполнительских традиций их отражению в публикациях собирателя представляется более целесообразным сопоставление музыкальных записей, сделанных в одних и тех же местах, от представителей тех же семейных традиций.

Собиратели казачьих песен не делали еще попыток повторного обследования песенной культуры на родине собирателя, в станице Краснодонецкой.

Впервые такого рода собирательские поездки были предприняты нами в период 1973-1974 гг.<sup>15</sup> Мы попытались установить типичные для местной традиции виды многоголосной фактуры народных песен, исследовали современный репертуарный и жанровый состав, преобладающую манеру исполнения, традиционную народно-исполнительскую терминологию и другие явления в их соотношении с аналогичными, известными по публикациям А.М.Листопадова.

Разумеется, мы далеки от мысли, что результаты повторных экспедиций, проведенных спустя 70 лет после завершения собирательской деятельности Листопадова в его родной станице, могут дать исчерпывающие ответы на поставленные нами вопросы. Они будут неизбежно ограничены частичным, а порой и условным их решением. Тем не менее, информация о современном состоянии традиционного многоголосного пения интересующей нас станицы позволяет уточнить характер наменений, внесенных в фактуру песен при подготовке записей к печати.

Сравнение действительных хоровых фактур донских песен, отраженных в современной нотации звукозаписи, с музыкальными записями А.М.Листопадова показывает, что соотношение голосов в них не всегда совпадает.

В песенной традиции ст.Краснодонецкой, как и в других донских станицах, основными являются два типа хорового многоголосия - тип "вариантной гетерофонии" (термин М. Шнейдера, см.13), т.е. исполнение всеми певцами вариантов одной

---

<sup>15</sup>

В одной из экспедиций принимал участие А.С.Кабанов.

и той же мелодии, образующей одну голосовую партию; и тип контрастного двухголосия, в котором отчетливо обособляются две голосовые партии — партия нижнего голоса, который развивается по принципу "вариантной гетерофонии" и партия верхнего солирующего голоса (одного или нескольких), противостоящего нижнему.

Эти два типа различаются по жанровому признаку. Один из них (тип "вариантной гетерофонии") характерен для жанров календарных, свадебных, таночных и иных песен, которые поются большей частью при определенных обстоятельствах. Вся эта группа жанров, в основном, относится к роду женских песен.

Другой тип (контрастного двухголосия) характерен преимущественно для мужских протяжных песен, исполняемых при любых обстоятельствах, но возникает, нередко, и в относящемся к тому же роду жанре мужских частых песен, а также в "круговых" (мужских и женских) песнях, звучащих обычно при определенных обстоятельствах.

В местном стиле "вариантной гетерофонии" все голоса, в принципе равноправные, практически подчиняются голосу запевальи, за которым они следуют, эпизодически отклоняясь и сливаясь.

В женской хоровой традиции станицы Краснодомецкой "вариантная гетерофония" распространена в двух разновидностях, либо в форме разветвления на одном высотном уровне, либо в форме вынесения одного из голосов на октаву выше всех остальных. Такой обособленный голос в ст. Краснодомецкой (как и на русском Севере) называют "тонким". Его звучание мы наблюдали только в одной форме — д у б л я р о в а н и я "тонким" голосом на октаву выше или мелодии запевальи, или одного из подголосков этой мелодии. "Тонкий" голос исполняется фальцетом, поэтому его может вести

не только обладательница высокого голоса, но и певица, для которой обычна грудная микера пения<sup>16</sup>.

Этот вид хоровой фактуры не был описан Листопадковым и его образцы в публикациях не представлены. Он обнаружил, однако, множество образцов не обнаруженной нами в современном музыкальном быту станицы однородной хоровой фактуры "тонких" женских голосов. По этому поводу собиратель заметил, что исполнение женских песен только высокими сопрано было характерно в его время для женской традиции станицы Екатериновской и некоторых других станиц нижнего Дона (9, т.5, с.20).

Опрошенные нами по этому поводу исполнительницы сообщили, что теперь так не поют, но в прошлом в такой манере д е в у ш - к и пели свадебные и таночные песни<sup>17</sup>.

В местном хоровом стиле контрастного двухголосия "заводит" песню низкий голос, который независимо от регистра (тенорового или альтового) именуется "басом". Этим термином в местной традиции принято называть всю группу низких (мужских и женских) голосов, подхватывавших и "ведущих" песню.

Партия "баса" противопоставляет "дискант" (или "дискант") - верхний солирующий голос - мужской (тенор) или женский (альт), контрапунктирующий "басовой" партией и контрастирующий с ним не только

<sup>16</sup> См. примеры № № 1а и 1б - записи одной и той же песни в исполнении ансамбля однородных женских голосов и ансамбля с "тонким" голосом. Аналогичный вид фактуры, совпадающий с описанным нами и по манере исполнения, приводит Л.Яценко (см. 12, с.132-133).

<sup>17</sup> Думается, что исчезновение этого типа фактуры связано прежде всего с изменением возрастного состава песенниц. В настоящее время традиционные песни исполняются, как правило, женщинами среднего и пожилого возраста, говорящими, в основном, в грудном регистре. Многие из них (по их замечаниям) пели в молодости "тонкими" голосами.

ЗЕЛЕНАЯ ДУБРОВУШКА  
"СВАДЬБИШНАЯ"

1 а

♩ = 78

Всѣмъ  
Всѣ

ЗЕ-ЛЕ-НА-Я ДА ДУ-БРО-ВУШ-КА ЗЕ-ЛЕ-НАЯ ДА ДУ-БРО-ВУШ-КА, ОУ РАС-ШЬЯ В ТѢ-БѢ МНО-ГО

Ирци  
МАН  
6 а

♩ = 84  
Дана

Всѣ

ЗЕ-ЛЕ-НА-Я ДА ДУ-БРО-ВУШ-КА ЗЕ-ЛЕ-НАЯ ДА ДУ-БРО-ВУШ-КА, ОУ РАС-ШЬЯ В ТѢ-БѢ МНО-ГО

♩ = 80

ЗЕ-ЛЕ-НА-Я ДА ДУ-БРО-ВУШ-КА ЗЕ-ЛЕ-НАЯ ДА ДУ-БРО-ВУШ-КА, ОУ РАС-ШЬЯ В ТѢ-БѢ МНО-ГО

Ирци  
МАН  
6 б

по регистру, но и по тембру и манере исполнения<sup>18</sup>. Формы противопоставления многообразны: прямое, противоположное и косвенное движение, комплементарная ритмика и т.д.

Если протяжные песни поются большими ансамблями и один дискант "не покрывает" звучания хора, то партию дисканта могут "весть" и двое исполнителей ("если голоса подходят, чтоб не двоялось, чтобы как один тянуть")<sup>19</sup>.

При исполнении протяжных и "круговых" песен смешанными ансамблями к двум контрастирующим партиям нередко присоединяется "тонкий" голос, исполняемый одной песенницей ("тонким" или альтом фальцетом), который дублирует в высоком регистре (на октаву, реже на две октавы выше) партию "баса"<sup>20</sup> (см. пример № 2). При таком соотношении голосов, по сообщению исполнителей, "дискант должен превзойти"<sup>21</sup> тонкий голос, тогда они могут петь вместе". В подобных случаях возникает тип фактуры с двумя подголосками — "грудным" и

<sup>18</sup> В отличие от песен гетерофонного склада, исполняемых без какого-либо форсирования звука, песни с дискантом поются громко, форсированно (независимо от того, где это происходит, на воздухе или в помещении). Дискант исполняется в самом ярком для данного голоса регистре, в то время как "ведущие" партии "баса" используют, в основном, нижний "матовый" регистр.

Следует отметить, что в некоторых традициях партию дисканта исполняет высокое сопрано, но и здесь "грудной" женский и темпоровый дискант более типичны. Подобное явление было отмечено нами во многих станицах Цимлянского района.

<sup>19</sup> Во всех записанных нами песнях партию дисканта пел один исполнитель. В некоторых районах среднего течения Дона число дискантов, по наблюдению А.С.Кабанова, может доходить до пяти-шести.

<sup>20</sup> Такую традицию исполнения мы наблюдали и в других донских районах, в частности, в станицах Багаевского, Октябрьского, Цимлянского районов.

<sup>21</sup> По-видимому, по силе звучания и тембру, так как регистрового превращения быть не может.



## "Фальцетным" 22.

Уж ты черный, чернобровый  
"Крызовля"

2  $\text{♩} = 78$

Тонкий  
голос

Дискант

Бас

...бро - вай, че-р(ы)н(о)бровиц, че-р(ы)ноглази, че-р(ы)н(о)брови, че-р(ы)ноглази

...бро - вай, че-р(ы)н(о)бровиц, че-р(ы)ноглази, че-р(ы)н(о)брови, че-р(ы)ноглази

Данный тип фактуры Листопадовым также не описан и в публикациях не представлен.

Следует подчеркнуть, что возникновение в процессе исполнения того или иного типа фактуры определяется, помимо жанра, количественным и качественным (в смысле наличия или отсутствия различных по регистру и тембру голосов) составом народного ансамбля.

Отметим наиболее типичные сочетания голосов, сложившиеся в практике ст.Краснодонецкой.

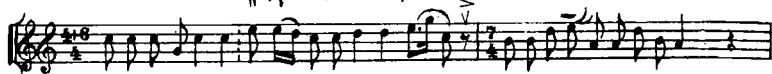
При исполнении мужской или женской песни одним певцом, его голос чаще всего является партией "баса" (см. пример № 3).

Когда мужская песня поется двумя-тремя певцами, возникает уже две голосовые партии, независимо от состава ансамбля - женского, мужского или смешанного (см. пример № 3а).

Исполнение двумя-тремя песенницами женской песни может дать или сочетание однородных голосов, или "баса" и "тонкого" (см. пример № № 1а, 1б).

22 Сходный тип фактуры описан Л. Яценко (12, с. 133). Однако тип грудного подголоска в украинском многоголосии существенно отличается от дисканта.

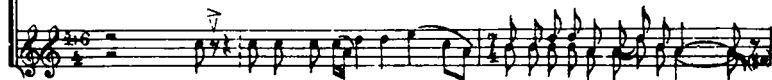
По полю было, Куликовскому / Про Добрыню  
3 (♩=60)  
"протяжная"



а Вот бы там ходи(ы) та м(ы) да ш(ы)ля(ы) бы(йя) да ш(ы)ля(ы) ш(ы)ля(ы) млад Добры ...  
дана *Аку* Все



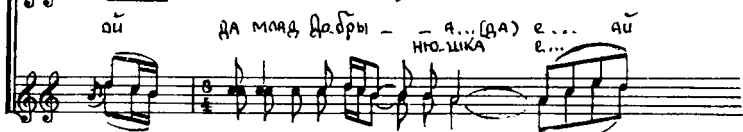
йи да там ходи, та м(ы) да ш(ы)ля... (ы) бы да ш(ы)ля (ы) ш(ы)ля(ы) млад Добры...



Пл  
I, II  
III

йи, там ходишка, вот бы, млад Добрынюшка да ш(ы)ля он не зор

Ори  
гит  
E G



При пении песен с дискантом ансамблем свыше трех голосов возможно появление "тонкого голоса" (имеется в виду как однородный, так и смешанный ансамбль - см. пример № 2).

В женской песенной традиции ст.Краснодонецкой сохранились и менее типичные для донской традиции в целом архаичные виды фактуры.

Один из них - хоровая монодия, иногда включающая единичные гетерофонные отклонения (см. пример № 4). Эта форма исполнения зафиксирована нами пока лишь в свадебных песнях строго закрепленных за обрядом.

Добрая годи-нушка настала  
"свадьбишная"

4  $\text{♩} = 184$

1. До-бра-я го-ди-ну(ш)ка на-ста-ла та-ну-шка за ба-тени-кей по-сла-ла

Другой характеризуется сочетанием гетерофонно-вариантного развития мелодии с более примитивной формой двухголосия - фигурированным бурдоном. Подобный тип фактуры зафиксирован нами в свадебных песнях украинского происхождения и в отдельных русских<sup>23</sup>. Характерно, что в песнях подобного склада, ведущим голосом является в двухголосии - верхний, в трехголосии (с "тонким" голосом) - средний.

Помимо описанных выше типов фактуры, и для мужской и для женской традиции характерен гомофонно-гармонический склад и двух-

<sup>23</sup> Л. Яценко, однако, отмечает, что "...подобный тип многоголосия характерен для народной инструментальной музыки, особенно лирической. В украинском народнопесенном творчестве он встречается редко" (12, с. 57).

Значительное количество образцов фактуры подобного типа находим в сборнике К. Свитовой "Народные песни Брянской области" (II). Записи обративших на себя внимание песен также выполнены в районах, граничащих с Украиной.

голосный склад с подголоском типа "второй".

Среди песен, исполняемых со "второй", некоторые свадебные, таночные, "стихи" (духовные стихи), а также протяжные, которые "не подтянешь", "не сыграешь" с дискантом. Не "дисканится" (по выражению певцов) часть украинских песен и песни позднего происхождения, в частности, авторские XVIII-XIX столетий, а также песни современного новотворчества.

Гомофонно-гармонический склад мы наблюдали в ассимилированных и некоторых традиционных казачьих песнях, исполнявшихся "в службе" (например, походных), как правило, также позднего происхождения.

Традиционная фактура дзюльских казачьих песен, записанных нами в ст.Краснодонской, отличается от хорового изложения, принятого в публикациях Листопадова следующим:

1/ В его публикациях представлены не все традиционные виды фактуры, встречающиеся в многоголосных песнях ст.Краснодонской.

2/ Несоответствия между хоровой фактурой, принятой в публикациях Листопадова, и традиционными ее видами менее существенны в женских календарных (зимних и весенних), таночных, свадебных песнях "вариантно-гетерофонного" склада, хоровые голоса которых сохраняются в традиции в наиболее устойчивой, стабильной форме. Более заметны они в мужских хоровых песнях типа контрастного двухголосия (см. пример № 3 а, б).

3/ Традиционные функции голосовых партий, никогда не смешиваемые в народно-исполнительской практике, Листопадковым не выявлены и не дифференцированы, так как он считал, что такая дифференциация народному ансамблю не свойственна <sup>24</sup>.

24 "Казачье напевное исполнение не знает деления на голосовые партии: известное количество певцов, случайный состав голосов в итоге дают многоголосное изложение..." (9, т.4, с.36).

Поэтому хоровая фактура в публикациях Листопадова имеет особенности, отличающие ее от традиционных типов изложения песен, записанных нами в ст.Краснодонецкой.

а) При традиционном соотношении партий народного ансамбля внизу звучит сольный запев, к которому далее присоединяется гетерофонно-вариантный "пучок" голосов. Вверху ему протавостоит солирующий и контрапунктирующий нижним голосам дискант. Такому традиционному соотношению в записях Листопадова протавостоит октавное попарное дублирование, следствием которого является октавное удвоение солирующего дисканта, в традиции никогда не встречающееся (см.пример № 3б).

б) Для большей части мужских и женских песен, представленных в публикациях Листопадова, характерно сохранение в нижнем ряду только одного голоса (запевалы) и присоединение тематически родственных ему голосов к верхнему, в мужских песнях солирующему (см.пример 1в).

в)Сольный запев, типичный для фактуры народного ансамбля, часто заменяется в музыкальных записях Листопадова многоголосным, в связи с тем, что, будучи ограниченным в публикации одной мелострофой, собиратель допускает наложение на первую строфу одной, а иногда и нескольких мелостроф (см. ТМЭК, II, № 3 и ЦДК, У, № 3, напев № 3).

В настоящей статье мы попытались выявить принципы обработки А.М.Листопадовым народных песен. Наши наблюдения проведены

на материале одной песенной традиции, служившей собирателю творческой базой, но сами принципы распространяются на все музыкальные записи сборника 1911 года и пятитомника "Песни донских казаков".

В записях песен, опубликованных в "Трудах МЭК", принципы художественной обработки еще не применены, однако реальное соотношение голосов в народно-исполнительской традиции также не выявлено. В первой публикации отражены только мелодические линии развивающихся голосов, но не их реальное соотношение; казачья песня показана в самой обобщенной форме.

Естественно, что в то время индивидуальные особенности стиля донской песни еще не могли быть осознаны молодым музыкантом. Практическая направленность всех других публикаций (репертуар для хоров) обусловила, позднее, отречение Листопадава не столько отразить подлинный склад народного многоголосия, сколько сочетать его с нормативным соотношением голосов, сложившемся в академической хоровой практике. Сделав, таким образом, казачью песню доступной для исполнения любым коллективом, собиратель способствовал широкой популяризации искусства Дона. Однако последовательное и целенаправленное распространение выработанных принципов на все музыкальные записи, собранные в обобщающем издании "Песни донских казаков", привело к известной нивелировке особенностей местных стилей.

Думается, объективно оценить собирательскую и редакционную работу А.М.Листопадава о позиций современных требований, предъявляемых к фольклорным публикациям, можно только при учете, что собрание "Песен донских казаков", как квинтэссенция его творческих исканий, имеет не исключительно научную, но и художественно-практическую направленность.

Не следует забывать и о том, что точное воспроизведение отношений хоровых голосов народного многоголосия стало возможным

лишь в наши дни, когда техника звукозаписи стала несоизмеримо совершенней, чем в начале века (имеем в виду многомикрофонную запись на магнитофонах. - Т.Р.). Техника фонографической записи, используемой Листопадовым, позволяла фиксировать ограниченное число голосов, соотношение которых прослушивалось лишь приблизительно. Это не удовлетворяло собирателя и также повлекло за собой его попытки не ограничиваться фонографической записью и ее нотацией, а восполнять ее голосами, записанными на слух, от тех же, а нередко и других певцов. Использование такой методики было подготовлено и тем, что в течение первого десятилетия собирательской работы Листопадов записывал песни на слух так, как это делали еще в 70-х годах XIX века В.Мельгунов и Н.Пальчиков.

Бесспорно, с точки зрения тех задач, которые Листопадов перед собой ставил, все аспекты редакционной обработки записанных им песен (как в отношении хоровой фактуры, так и в отношении текстов) вполне логичны и обоснованы.

Высказанные соображения следует рассматривать как предварительные выводы, открывающие дорогу для дальнейшего углубленного исследования поставленной нами проблемы. На наш взгляд, наблюдения над песенной традицией родины А.М.Листопадова, собирателя и исследователя казачьей песни, могут быть плодотворно использованы и в практике исполнительской работы хоровых коллективов и ансамблей, помочь полноценней донести до слушателя всю красоту и неисчерпаемое многообразие донских казачьих песен.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бершадская Т.С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Л., Музгиз, 1961.
2. Государственный архив Ростовской области (ГАРО), архив Х.И.Попова, ф.55.
3. Добровольский Б.М. Работа А.М.Листопадова над песенным фольклором донских казаков. - В кн.: Народная устная поэзия Дона. Ростов-на-Дону, 1963.
4. Канн-Новикова Е. Евгения Лиева. Предисловие и редакция Е.В.Гиппиуса. М., Музгиз, 1952.
5. Листопадов А.М., Арефин С.Я. Песни донских казаков, собранные в 1902-1903 гг. А.М.Листопадовым и С.Я.Арефиным. Вып. I. М., Издание Войска Донского, 1911.
6. Листопадов А.М. Записи народных песен в 1904 году А.М. Листопадова с приложением 30 песен. - В кн.: Труды Музыкально-этнографической комиссии при Этнографическом отделе Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1911.
7. Листопадов А.М. Народная казачья песня на Дону. - В кн.: Труды Музыкально-этнографической комиссии при Этнографическом Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1906.
8. Листопадов А.М. Письмо В.Пасхалову от 5.УШ. 1943 г. - "Советская музыка", 1973, № 12.
9. Листопадов А.М. Песни донских казаков, т.1. М., Музгиз, 1949; т.2. М., Музгиз, 1950; т.3. М., Музгиз, 1951; т.4. М., Музгиз, 1953; т.5. М., Музгиз, 1954.
10. Свиридова И.К. Песенные традиции Дона в публикациях Листопадова. - "Советская музыка", 1973, № 12.



11. Свитова К. Народные песни Брянской области. М., "Музыка", 1966.

12. Яценко Л. Українське народне багатоголосся. - Київ, Видцтво АН УРСР, 1962.

13. Schneider M. Geschichte der Mehrstimmigkeit. Bd. 1-2. Bectin, 1935.

О ФОРМООБРАЗОВАНИИ "ПРОТЯЖЕННЫХ" ЗВУКОВ  
В БАШКИРСКОМ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Характер каждого музыкального звука, извлекаемого народным исполнителем, зависит от акустических особенностей инструмента, манеры исполнения, национальных традиций и других объективных и субъективных факторов. В башкирском инструментальном фольклоре в этом отношении наиболее показательны "протяженные" звуки, разнообразие которых обратило наше особое внимание.

Мелос башкирских наигрышей необычайно гибок и нередко включает сложные ритмические структуры, основанные на сопоставлении долгих и кратких звуков. Еще в конце прошлого века фольклорист-собираатель С.Г.Рыбаков отметил, что "башкирский музыкант, приступая к игре, тянет довольно продолжительно один и тот же звук, точно выдерживая начальную ноту мелодии под фермато" (2, с. II4). Однако не все долгие звуки являются "протяженными": к последним мы относим только те, длительность звучания которых настолько велика, что теряется ощущение ритмической пульсации, свойственной данному отрезку произведения до появления "протяженного" звука.

Во время звучания "протяженного" звука исполнитель устанавливает звуковисотный уровень, тембр, мысленно проецирует форму всего произведения — происходит процесс настройки внутреннего слуха музыканта и его приспособления к инструменту.

Для исполнения "протяженного" звука характерно "любование" самим звуком как таковым, его тембром, выразительностью. Народ-

ные музыканты проявляют максимум изобретательности и находчивости в том, чтобы "протяженные" звуки чем-то отличались друг от друга. Можно с уверенностью сказать, что манера исполнения "протяженного" звука в известной степени является показателем качества звукоизвлечения и владения инструментом.

"Протяженные звуки" используются в многочисленных инструментальных жанрах, но наиболее характерны для исполняемых на курае наигрышей узун-кюй<sup>1</sup>, где являются обязательными. На других музыкальных инструментах эти звуки либо вообще несполнимы (например, на кубызе<sup>2</sup>), либо, если и исполняются (гармонь, скрипка), претерпевают при этом значительные изменения: другие способы звукоизвлечения и характер звучания не позволяют получить полноценный "протяженный" звук со всей его специфичностью.

Процесс исполнительства на курае связан с дыханием, вследствие чего и фразировка и характер интонирования родственно пению. Протяженные звуки чаще всего завершают или обрамляют форму отдельных эпизодов и произведение в целом; всё внимание исполнителей сконцентрировано на сонорной стороне этих звуков. Уже сам процесс звукоизвлечения определяет общий колорит, зависящий от амбушюра музыканта, его дыхания, интенсивности подачи воздуха в ствол курая, геометрических форм и размеров инструмента и т.д. Вследствие этого протяженные звуки приобретают различную окраску, становятся то

---

<sup>1</sup> Узун-кюй - букв. долгая песня (башкирский).


<sup>2</sup> Кубыз - идиофон, аналогичный русскому варгану.




тусклыми, то яркими, то экспрессивными, то мягкими, лирическими, нежными со всеми переходными оттенками.

До настоящего времени в музыкальной фольклористике "протяженные" звуки точно не расшифровывались и в нотациях инструментальных наигрышей обозначались целой или половинной нотами под знаком фермато. Большое внимание им уделил Л.Н.Лебединский: в его транскрипциях наряду с фермато вводится цифровой показатель, фиксирующий продолжительность звучания (I). Однако лишь точная, детальная расшифровка "протяженного" звука на различных уровнях организации позволит вскрыть внутренние закономерности его формообразования.

В контексте того или иного произведения эти звуки воспринимаются по-разному. Их своеобразие заключается в том, что будучи составным компонентом музыкальной формы, создающим вместе с другими элементами звукового материала цельное и законченное произведение, они одновременно автономны и организуются по собственным законам.

По характеру звучания "протяженные" звуки можно условно разделить на "статические" — для них характерен чистый тембр, неизменность краски в течение всего звучания — и "динамические", претерпевающие изменения на различных уровнях внутризвучковой организации. Первые в исполнительской практике встречаются редко, хотя и наблюдаются как в игре начинающих музыкантов, еще не овладевших разнообразными приемами народного исполнительства, так и у мастеров — поэтов звука.

У "динамических" протяженных звуков красочная палитра необыкновенно ярка, и богатство тембров зависит от разнообразия исполнительских приемов, и прежде всего от вибрато, принцип которого заключается в равномерном колебании высоты протяженного звука. Для графического изображения вибрато очень удобно ввести так называемую синусоиду — волнистую линию, обычно выражающую всякие колебательные процессы 

Механизм извлечения вибрато сложный и, на наш взгляд, осуществляется как при помощи равномерно-циклического прерывания вдуваемой струи воздуха, так и изменения объема полости рта. При наблюдении за игрой народного музыканта обращает на себя внимание вибрация в определенном ритме губ и щек, а иногда и нижней челюсти. У одних исполнителей преобладает вибрация за счет губ, у других — за счет щек. Всё это придает индивидуальность звуку у каждого музыканта. Экспрессивные и энергичные "протяженные" звуки могут расцветаться вибрато других разновидностей, у которых синусоида принимает, очевидно, и другие формы, например, прямоугольные <sup>I</sup>, пилообразные  или релаксационные 

Возможно, что последние виды вибрато более напряжены и придают "протяженным" звукам суровый колорит. Уникальную разновидность вибрато удалось зафиксировать в игре выдающегося кураюна Мухаммета Кадыргулова. Механизм извлечения этого вибрато необычен и заключается в равномерно-пульсирующих ди-

---

<sup>I</sup> Термины, условно применяемые нами для обозначения различных форм вибрато "протяженных" звуков, заимствованы из современной теории радиотехники.

намических толчках, воспринимаемых на слух как дискретное движение звуков одной высоты, как бы их "мерцание" через равномерные промежутки времени (см. пример № I).

В исполнительской практике видов вибрато значительно больше, и, в принципе, каждый кураист является автором своего рисунка вибрато. Это вызвано конкретными творческими задачами, личным опытом и темпераментом музыканта.

Основные параметры вибрато - амплитуда и частота - являются важным средством выразительности "протяженных" звуков. Эти параметры достаточно мобильны. Амплитуда прямо пропорциональна динамическому уровню, частота же обратно пропорциональна амплитуде; ее величина ограничивается пределами от 2 до 6 периодов в секунду. Часто кураистами используется прием постепенного или резкого увеличения частоты вибрато, что создает ощущение своеобразной трели. Наибольшая амплитуда и наименьшая частота локализируются, как правило, на начальном отрезке звука, расцвеченного вибрато, по мере истечения которого амплитуда уменьшается, а частота, наоборот, увеличивается. Процесс этот необратимый, переход от малой амплитуды к большой практически не встречается, а в целом этот прием совпадает со взятием "свежего" дыхания.

Своеобразна роль вибрато в формировании "протяженных" звуков. Обычно эти звуки формируются в виде динамических волн, у которых "подъемы" и "спуски" противопоставлены по колориту звучания. Так, "подъемы" реализуются в звучании чистых тембров курая, а "спуски" - сопровождаются применением одной из разновидностей окраски. Различная

1.  $\text{♩} = 156$  "Урал", кураист  
М. Кадыргулов

2.  $\text{♩} = 168$  "Тештиляч", кураист  
М. Кадыргулов

3.  $\text{♩} = 84$  "Бицишь", кураист  
Х. Ахметшин

4.  $\text{♩} = 108$  "Тугеров", кураист  
Г. Гасинов

5.  $\text{♩} = 168$  "Буранбай", кураист  
М. Кадыргулов

6.  $\text{♩} = 168$  "Буранбай", кураист  
М. Кадыргулов

7.  $\text{♩} = 156$  "Сибай-кanton", кураист  
Д. Рахметуллин

крутизна подъемов и спусков и их разные временные пропорции являются важными параметрами для создания многообразных форм этого явления. В такого рода "протяженных" звуках вибрато применяется на спуске динамической волны и включается на ее вершине, находящейся, как правило, в начале второй четверти всей продолжительности звучания (см. пример № 2). Иногда протяженным звукам придаются такие динамические формы, в которых вибрато отводится лишь незначительная часть продолжительности звучания (см. пример № 3). Некоторые курайсы облюбовали "протяженные" звуки с равными по крутизне и времени звучания подъемами и спусками (см. пример № 4), а другие усложняют динамический рисунок тем, что сам подъем насыщают "микро-волнами" (см. пример № 5).

В единичных случаях встречаются необычные формы: вибрато "протяженного" звука прерывается на некоторое время статическим, динамически плоским звуком, после которого возобновляется с еще большей амплитудой (см. пример № 6).

Следует упомянуть о редко употребляемой, но чрезвычайно интересной форме "протяженного" звука, заключающейся в соединении в одном протяженном звуке вибрато и трели. Такие протяженные звуки начинаются обычно с вибрато, которое в точке наибольшей частоты переходит в трель, причем "переключение" происходит настолько плавно, что слух еще некоторое время по инерции воспринимает трель как вибрато (см. пример № 7).

Иногда момент переключения вибрато в трель некоторые курайсты сознательно акцентируют и этим четко отделяют



трель от предшествующего вибрато. В таком случае протяженный звук в целом воспринимается как контрастное сопоставление двух колоритных начал. Из подобных комбинаций можно назвать чередование: вибрато – трель – вибрато, причем момент переключения трели на вибрато иногда совпадает с глиссандированием – сползанием звука на тон или полутон (см. пример № 8).

В некоторых произведениях характер "протяженных" звуков зависит от динамической пульсации, основанной на чередовании крещендо и диминуэндо на одном дыхании (см. пример № 9). Очень интересный эффект дает комбинирование этих штрихов в различные группировки (см. примеры № № 10 и 11). Подобные приемы способствуют рельефности "протяженных" звуков, привносят ощущение их объемности и выпуклости в звуковом пространстве.

Динамизация "протяженных" звуков может происходить и на других уровнях, в частности, на уровне ритма. В этой связи характерно "расщепление" звука на две и более части (см. пример № 12) или разделение его при помощи паузы (см. пример № 13).

Некоторые курайсы придают своеобразную ритмическую форму "протяженному" звуку тем, что "отрывают" от его начала незначительную ритмическую единицу при помощи форшлага (см. пример № 14). Точно такое же явление может происходить в конце "протяженного" звука, а иногда, вследствие таких приемов, "протяженный" звук "укорачивается" с обоих концов (см. примеры № № 15, 16).

8.  $\text{♩} = 156$  *mmmm mmmmm*  
 "Сибай-кантон", кураист  
 Д. Рахматуллин

9.  $\text{♩} = 168$  *mmmmmm*  
 "Колбай-кантон", кураист  
 Д. Рахматуллин

10.  $\text{♩} = 96$   
 "Кудз-таш", кураист  
 К. Дияров

11.  $\text{♩} = 96$   
 "Кудз-таш", кураист  
 К. Дияров

12.  $\text{♩} = 156$   
 "Урал", кураист  
 М. Кадыргулов

13.  $\text{♩} = 156$   
 "Урал", кураист  
 М. Кадыргулов

14.  $\text{♩} = 168$  *Шайра* кураист  
М. Кадиргулов

15.  $\text{♩} = 96$  *Кубо-таш* кураист  
Н. Дияров

16.  $\text{♩} = 168$  *Буранбай* кураист  
М. Кадиргулов

17.  $\text{♩} = 168$  *Тештиляу* кураист  
М. Кадиргулов

18.  $\text{♩} = 76$  *Звенящие журавли* кураист  
Э. Ахметов

19.  $\text{♩} = 156$  *Сибай-кантюн* кураист  
Э. Рахметуллин

К другим видам динамизации "протяженного" звука можно отнести пульсацию при помощи мельчайших пауз, которые создают своеобразный пунктирный колорит, а ритмическая свобода их применения придает "протяженному" звуку характер ажурности, легкости. Изредка встречаются случаи применения красочного приема — расцветивание звука мельчайшими форшлагами, употребляемыми в разнообразных, иногда самых неожиданных ритмических комбинациях, вызывающих впечатление бисера, рассыпанного на поверхности "протяженного" звука (см. пример № 17). Такого рода форшлагги не прерывают и не расчленяют протяженный звук, а придают ему неповторимый, трепетный характер звучания.

"Протяженные" звуки, завершающие музыкальные фразы, примечательны и своими окончаниями, для которых в целом не характерно полное замирание и растворение в пианиссимо. Даже при тончайшем морендо в последний момент звук акцентируется и подчеркивается. Это достигается либо динамическим толчком на остатке "дыхания", иногда совпадающим с передуванием на интервал октавы вверх, либо, образно говоря, своеобразным "выправлением" последних волн вибрато в короткий отрезок динамически ровного звука (см. примеры № № 18, 19). В результате возникает своеобразное противоречие между началом звучания "протяженного" звука и его концом: в противоположность своему антиподу начало, как правило, безакцентное, безударное. Акцентированные окончания "протяженных" звуков являются признаком цезуры между фразами, разделами или, на-

конец, своеобразной "точкой" произведения.

Формообразование "протяженных" звуков в башкирских наигрышах не ограничивается применением вышеуказанных приемов отдельно или порознь, но и объединяются эти приемы не произвольно, а избирательно, вокруг одного, ведущего. В этой связи протяженные звуки можно дифференцировать на те, в которых главную роль играет вибрато, и те, где ведущим является один из приемов пульсации. "Протяженные" звуки, колорит которых зависит от различных видов пульсации, интонируются, в общем, на одном динамическом уровне (см. пример № 17); в случае динамических нюансов возможно одновременное применение вибрато с одной из разновидностей пульсаций (см. пример № 6).

В качестве образца целостного произведения башкирской инструментальной музыки, демонстрирующего разнообразие форм "протяженных" звуков, приведем нотацию протяжного кюя для курая "Буранбай" (см. пример № 20 <sup>I</sup>).

Название этой пьесы носит имя башкирского старшины — знаменитого певца и музыканта, выступившего в защиту своего народа и сосланного за это царскими властями в Сибирь. В характере исполнения кюя следует отметить, что к основной драматической эмоциональной струе примешивается лирический оттенок, отчетливо иллюстрируемый выше вариант "Буранбая" в отличие от других богаче в эмоциональном отношении. Такому качеству музыки способствуют просветленная тембровая окраска

---

<sup>I</sup> Записано в 1972 г. от кураиста Мухаммета Нургалиевича Кадыргулова, 1919 г.р., БССР, Баймакский р-н, дер. Темясово.

звучания, плавно колеблющаяся форма вибрато и пластичные динамические изгибы "протяженных" звуков, создающие вкуче иллюзию соответствующей музыкально зримой красочной палитры произведения.

Функционирование "протяженных" звуков выходит за рамки локальных музыкальных явлений и распространяется на композиционную структуру в целом. Они выполняют определенное назначение в драматургии произведения и являются не только носителями колоритного начала, но и влияют на его композицию, гребни и спады, фиксируют разделы и эпизоды. В этом убеждает "Буранбай", где помимо сказанного ясно выявляется влияние форм "протяженных" звуков на эмоциональное наклонение кюя, и, вследствие этого, на динамику музыкального образа.

Всё отмеченное представляет лишь незначительную часть из огромного арсенала выразительных средств народной инструментальной музыки башкир, — средств, которые в течение многих веков шлифовались и совершенствовались. При всей кажущейся импровизационности в практике выработались стойкие формы музицирования. Дальнейшее их изучение позволит, с одной стороны, подробнее осветить проблему формообразования башкирских инструментальных кюев, а с другой — выявить семантические истоки этого удивительного явления, достигшего ослепительного блеска в условиях одноголосной музыкальной культуры.

#### Л И Т Е Р А Т У Р А

1. Лебединский Л.Н. Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1962.
2. Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман. Спб., 1897.

20.

# БУРАНБАЙ

Зол в 1972 г. от Мурайсы  
 Мухамета Нургалеевича  
 Хадыргулова, 1919 г.р.,  
 БАССР, Баймакский р-н,  
 деревня Тлемисово

## Условные обозначения

1.  $\nabla$  - взятие дыхания
2.  $\text{fr}$  - форшлаг прослушивается только  
на замедленной скорости
3.  $m$  - вибрато
4.  $\text{mm}$  - микроформа протяженного звука
5.  $\text{f}$  - понижение на  $\frac{1}{6}$  тона

♩ = 168

Handwritten musical score system 1. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the treble with many sixteenth notes, some beamed together, and various ornaments. The bass line is simpler, with long horizontal lines indicating sustained notes. A double bar line is present in the middle of the system.

Handwritten musical score system 2. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues from the previous system. The treble staff has a melodic line with some sixteenth notes and a fermata. The bass staff has a few notes with long horizontal lines. A double bar line is present in the middle of the system.

Handwritten musical score system 3. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a melodic line in the treble that includes a 16-measure rest. The bass line continues with long horizontal lines. A double bar line is present in the middle of the system.

Handwritten musical score system 4. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music continues with a melodic line in the treble that includes a 16-measure rest. The bass line continues with long horizontal lines. A double bar line is present in the middle of the system.



Handwritten musical score system 1. The top staff features a guitar chord diagram at the beginning, followed by a melodic line with various ornaments and a triplet. The bottom staff shows a bass line with long, sweeping notes. A double bar line is present in the middle of the system.

Handwritten musical score system 2. The top staff continues the melodic line with more ornaments and a triplet. The bottom staff continues the bass line with long, sweeping notes. A double bar line is present in the middle of the system.

Handwritten musical score system 3. The top staff continues the melodic line with more ornaments and a triplet. The bottom staff continues the bass line with long, sweeping notes. A double bar line is present in the middle of the system.

Two empty musical staves.

Two empty musical staves.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass clef staff contains a bass line with long horizontal lines indicating sustained notes. A vertical dashed line is present in the middle of the system.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff has a melodic line with ornaments and slurs. The bass clef staff has a bass line with long horizontal lines. A vertical dashed line is present in the middle of the system.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff features a melodic line with ornaments, slurs, and dynamic markings 'f'. The bass clef staff has a bass line with long horizontal lines. A vertical dashed line is present in the middle of the system.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef staff has a melodic line with ornaments and slurs. The bass clef staff has a bass line with long horizontal lines. A vertical dashed line is present in the middle of the system.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a melodic line with various ornaments and slurs, and a bass line with long, sustained notes. Vertical dashed lines indicate bar boundaries.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features similar melodic and bass line patterns with slurs and ornaments. The notation includes various note values and rests, with vertical dashed lines marking the end of each measure.

Third system of musical notation, continuing the piece. The melodic line shows more complex ornamentation and phrasing. The bass line remains simple and accompanimental. Vertical dashed lines separate the measures.

Four empty musical staves at the bottom of the page, consisting of two systems of two staves each, with no notation present.

## К ИЗУЧЕНИЮ МУЗЫКИ НАРОДОВ СЕВЕРА РСФСР

Народами Севера России называются небольшие по численности народности Сибири, Дальнего Востока и Крайнего Севера нашей страны. В изучении их истории и культуры советскими науками (археологией и антропологией, историей и этнографией, лингвистикой, фольклористикой и др.) достигнуты определенные успехи. Но до сих пор изучение музыки народов Севера остается едва ли не наименее разработанной областью отечественного музыковедения. К настоящему времени зафиксировано нотами и звукозаписью всего несколько тысяч образцов их музыки, опубликовано (в статьях, соорниках, на пластинках) лишь несколько сот, чего явно недостаточно для научного исследования. К тому же по некоторым народностям (кереки, негидальцы, энцы и др.) музыкальные записи единичны, а публикаций нет совсем. В настоящей статье автор стремился дать общий краткий обзор музыкальной культуры народов Севера с тем, чтобы привлечь внимание ученых к этому необычайно интересному и удивительно самобытному по материалу разделу отечественного североведения<sup>2</sup>.

---

1 Это — народы тунгусо-маньчжурской группы алтайской семьи: нанайцы, негидальцы, ороки, орочи, удэгейцы, ульчи, эвенки, эвены; кеты; палеоазиаты: алыторпы, ительмены, кереки, коряки, нивхи, чуванцы, чукчи, юкагиры; курилы; народы уральской семьи — самодийской группы: нганасаны, ненцы, селькупы, энцы, народы угорской группы: манси, ханты, народ финской группы — саамы; народы эскимосско-алеутской семьи: алеуты и эскимосы.

2 Предлагаемая статья (фрагмент исследования 1975 г.) опирается на публикации и материалы северных музыкальноэтнологических экспедиций 1959 — 1976 гг., в которых работал автор (материалы экспедиций хранятся в Москве, в Музфонде СССР). Музыкальные культуры таких сложившихся, автономизированных наций как буряты, тувинцы, якуты и др. а также русского населения Сибири, Севера и Дальнего Востока здесь не рассматриваются.

История музыки народов Севера — в устойчивой в своих традициях музыкальной культуре древнейших обитателей этой огромной территории — предков нынешних палеоазиатов, издавна иммигрируемых и ассимилируемых алтайскими, уральскими и др. народами. Прямые потомки палеолитических северян — эскимосо-алеуты, палеоазиаты, частично, кеты, курилы и др. Музыка алтайских и уральских народов Севера, заметно отличаясь в целом от музыки палеосеверян, всё же сохраняет архаические черты палеосибирского субстрата — тем более, чем древнее и локальнее их иммиграция на Север, тотальнее и органичнее ассимиляция.

Традиционное искусство народов Севера — чрезвычайно важная, неотъемлемая часть их жизни. Оно насквозь функционально: каждое произведение связано с исполнением определенной жизненной роли. Вместе с тем и вся их жизнь одухотворена красотой: хотя бы элемент художественности живет в каждой сфере их бытия и сознания. Их искусство первоначально прекрасно и самобытно.

Музыка у народов Севера играет особенно значительную, почетную роль. Не случайно палеоазиаты-оленоводы говорят, что у них "три священные вещи: олень, огниво и бубен", — это главные атрибуты традиционных оленеводческих празднеств<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Например, корякского "Коянйитатына" ("Праздника забоя Оленя"), чукческого "Кильвэя" ("Праздника рогов Оленя") и др.; важнейшим фактором керекско-чукческого обряда "Мынегыргыи" ("Счищение яранги бубном и пением") является именно музыка: многообразная игра на бубнах различных видов (яран, дыгэяран и др.) и одновременное пение множества различных песен.

Чудодейственная сила музыки воспевается северянами в графике и декоративном искусстве, в скульптуре и, особенно, поэтическом фольклоре<sup>4</sup>. Об огромной роли музыки в жизни народов Севера, об их глубоких, многотысячелетних культурных традициях и, одновременно, об исключительном таланте говорит факт поистине всенародного северного песнетворчества и, в меньшей мере, наигрышетворчества (у эскимосов и других поморов — танцетворчества). Пример этого — особые "личные песни", "личные наигрыши" и "личные танцы" (точнее — песне-танцы) народов Севера. Замечательно, что древний обычай приуроченного создания, бережного хранения и тонкого использования этих специальных личных песен, наигрышей и песне-танцев соблюдается каждым народом Севера и по сей день. По этой феноменальной традиции каждый представитель каждого народа Севера сочиняет в пору совершеннолетия свою собственную, отличающуюся напевом от других "личную песню", некоторые — и личный наигрыш" (эскимосы и другие поморы — "личный песне-танец"). Такая песня (наигрыш, песне-танец), называемая основным, взрослым именем ее автора-исполнителя, — художественно-психологически тонкий, глубокий и точный его автопортрет-амулет, призванный сопровождать его, охраняя и при-

---

<sup>4</sup> Так, изображения антропоморфных фигур с бубнами встречаются среди петроглифов Пегтмеля на Чукотке; корякские кожаномеховые декоративные композиции "Яй" ("Бубен"), "Яйын" ("Бубнист") создаются по сей день камчатскими коряками; можно назвать чукческую скульптурную композицию Туккая "Северный танец"; сказки: чуванскую "Окаменевшая яранга", чукческую "Шаман", эскимосские "Чудесный бубен", "Нунагмитский кит" и др.

нося счастье, всю жизнь <sup>5</sup>, Характерная особенность этого музыкального автопортрета — динамичность, гибкая изменчивость содержания и формы: человек с годами меняется и параллельно обновляется его песня (наигрыш, песне-танец).

Испокон веков бытует у народов Севера и другая замечательная традиция — "д а р е н и е п е с н и". По этому древнему обычаю у каждого народа каждая мать специально сочиняет и дарит своему ребенку (до двух лет) особую "дарственную песню", обычно называемую его детским именем и осознаваемую как его "детская личная песня" <sup>6</sup>. Назначение и использование этой песни-величания, песни-мечты, песни-благопожелания ребенку, его чутко музыкального портрета-талисмана подобны тем же, что и у его будущей, второй — взрослой личной песни, сочиняемой им в пору совершеннолетия. Наряду с этим первая (дарственная детская) личная песня северянина способствует появлению его второй — основной, взрослой личной песни, которой передает свои функции <sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Например, корякская "Йокылы чининкы кулыкул" ("Личная песня Йокыл"), эскимосский песне-танец "Итаивон Силямени Камарони" ("Итаивон Утренняя Заря"), чукотская "Тнагыргыны чиниткин гырэп" ("Личная песня Тнагыргына") и др.; — см. грам-пластинки: "Музыка народов Дальнего Востока СССР", ЗЗД-033187-8. М., фирма "Мелодия", 1973, № 9; "Чукотская и эскимосская музыка", ЗЗД-035505-6. М., фирма "Мелодия". 1974, № № 6, 25 и др.

<sup>6</sup> Например, гванасанская "Нучамаку Кабама боллы" ("Нучамаку Подаренная песня"), — ее звукозаписи хранятся в Москве в Музфонде СССР и Всесоюзной студии грамзаписи фирмы "Мелодия".

<sup>7</sup> Но появление взрослой личной песни не уничтожает детскую, продолжающую жить в глубинах памяти, временами напоминая о себе. Это органичное сосуществование, тонкое взаимодействие детской и взрослой сфер у каждого северянина — характерная особенность, важный компонент его духовной жизни.

У народов Севера отмечаются также случаи дарения песни и взрослому человеку (чаще старшим младшему — родственнику, близкому или уважаемому) и даже группе людей<sup>8</sup>. Реже встречается еще одна, третья, разновидность личных песен: песня, сочиняемая и исполняемая человеком в предчувствии своей смерти. В ней он вспоминает свою жизнь, дает ей оценку и подводит итог. Это как бы песня-автобиография человека преклонных лет, песня-исповедь его души, песня-памятник себе.

Сложные исторические судьбы народов Севера и своеобразные геоклиматические условия (большая или меньшая изолированность и обособленность различных районов) определили — при общем богатстве и яркой самобытности — значительное многообразие местных музыкальных стилей. Каждая народность Севера имеет свою древнюю, оригинальную музыкальную культуру, включающую, как правило, несколько музыкальных диалектов. Причем некоторые диалекты столь сходны с диалектами иной музыкальной традиции (например, корякско-чавчувенский с чукче-чавчуванским) и так отличаются от других диалектов своей культурой, что возникает предположение об их музыкально-культурной общности (например чукче-корякская оленеводческая).

<sup>8</sup> К примеру, ительменская "Песня на подполковника Мерлина, маэбра Павлуцкого и студента Крашенинникова" сочиненная и подаренная им на Камчатке в 1738-1741 гг. Она была опубликована в труде "Описание земли Камчатки, сочиненное Степаном Крашенинниковым, Академии Наук Профессором", тт. I-IV. СПб., 1755. Этот уникальный документ — первую сделанную и опубликованную в России нотную запись образца народной музыки — мы приводим по изданию: Крашенинников С. П. Описание земли Камчатки. М.-Л., 1949, с. 431 (см. пример А в транскрипции И. Бродского). Для сравнения дается нотная запись магнитограммы ительменской любовной женской песни "Как коровка замычит", записанной в 1968г. на Камчатке от ительменской певицы и сказочницы В. И. Пономаревой (1900-1974) автором статьи (см. пример Б). Звукозапись этой песни есть на пластинке "Музыка народов Дальнего Востока СССР", № 9.

Несколько дарственных песен народов Севера, подаренных автору в экспедициях, хранятся в Музфонде СССР.



На основе сравнительного анализа музыкального материала (опубликованного и неопубликованного) по следующим параметрам: музыкальный инструментарий, назначение и применение репертуара, условия его функционирования, строение музыкальных произведений, - автором составлена таблица предварительной этномusicальной классификации народов Севера, которая рассматривается им как "рабочий инструмент" для дальнейшего изучения.

Рассмотрим музыку народов Севера по каждой из трех названных в таблице этномusicальных групп: I) поморской, II) оленной лесотундровой, III) таежной<sup>9</sup>.

Т А Б Л И Ц А  
предварительной этномusicальной классификации  
народов Севера

Этномузыкальные группы	Этноmusicальные общности	Внутрисеверные связи 15-ти этномusicальных общностей
I	2	3
I ПОМОР- СКАЯ	I. Анкальинско-эскимосская	I: с нымылано - анкальинской, керекско-алеутской (американо-эскимосской)
	2. Нымылано - анкальинская	2: с анкальинско - эскимосской, керекско - алеутской, курильско - ительменской
	3. Керекско - алеутская	3: с нымылано - анкальинской, курильско - ительменской
	4. Курильско - ительменская	4: с керекско - алеутской, нивхской (-орокской)
	5. Нивхская	5: с курильско - ительменской, нанайско - ульчской (орокской, орокской)

<sup>9</sup> Краткие характеристики этномusicальных общностей народов Севера здесь опущены. Рассмотрение каждой из них и тем более музыкальных культур отдельных народов Севера должно стать темой специальных исследований.

I	2	3
II ОЛЕННАЯ ЛЕСОТУНД- РОВАЯ	6. Чавчувано - чавчувенская	6: с чуванско - вадудской, оленно-эвенской, ннмылано-анкальинской
	7. Асяско - вадудская	7: с чуванско - чавчуванской, северо-якутско-оленно-эвенской, энецко-восточно-хасаваской
	8. Саамско - хасаваско - няская	8: с нганасанской, ненецкой, энецкой, икагирской, кетской, селькупско - пян-хасаваской
	9. Северо-восточно-эвенкийско - эвенская	9: с чувано - икагирской, корякско - чукческой, якутской (негидальской)
	10. Северо-западно-эвенкийско - долганская	10. с нганасанской, якутской, селькупско - кетской
III ТАЕЖ- НАЯ	11. Кетская и одулская	11: с селькупско - пян - хасаваской, эвенко - эвенской, ханты-мансийской, нганасанской
	12. Удэгейско - орольская	12: с нанайско - ульчской, тазыской, нивхской
	13. Нанайско - ульчская	13: с удэгейско - орольской, нивхской, тазыской, негидальской
	14. Селькупско - пян - хасаваская	14: с кетской, энецко - няской, ненецкой, ханты-мансийской
	15. Ханты - мансийская	15: с селькупско- пян-хасаваской, ненецкой

Музыка народов п о м о р с к о й (рыбацко-морзверобойной) группы <sup>10</sup> как бы переполнена мощным морским гулом. Так, эскимосы и анкальины поют обычно хором *tutti* в унисон *f-ff* открытыми напряженными голосами в высокой тесситуре, сопровождая свое пение громкими строго одновременными ударами

*sf seccc* ансамбля пронзительно-резких бубнов — главных

музыкальных инструментов поморов <sup>11</sup>. Идиофонов, хордофонов и аэрофонов у поморов по 4-5 видов; вторая (после бубна) роль — у идиофонов <sup>12</sup>. Поморская музыка органично, прочно переплетена с хореографией. Основное место в музыкальной и хореографической культуре поморов занимает пантомимический песне-танец (у эскимосов *саин*) <sup>13</sup>. Главные традиционные жанры поморской музыки — тан-

<sup>10</sup> Алеуты, анкальины, керекы и др. народы-поморы Севера расселены по берегам Берингова, Охотского, Чукотского и др. морей. Они живут небольшими селениями на самом краю моря. Важнейший традиционный вид их хозяйственной деятельности — морской зверобойный промысел (на моржей, тюленей, китов охотились бригадами из нескольких человек), подсобные промыслы — рыболовство, пушная охота и собирательство.

<sup>11</sup> Перепонка поморского бубна — из кожицы желудка моржа, колотушка — из уса кита. Тембр его столь жесток даже для уха поморов, что для игры его смягчают, увлажняя перепонку.

<sup>12</sup> Основные идиофоны: кужжалка, завывалка-чуринга и трещотка. Уникальный фрикционный идиофон галгасин хайнганган (чаеچه перо) применяют керекы. Особое место в поморской группе занимает самобитный инструментарий нивхов: ударный идиофон чачанд (музыкальное бревно-барабан), ударно-фрикционный идиофон корохосх (пара погремухек), смычковый хордофон тынгрын (I-струнная "нивхская виола") и др.

<sup>13</sup> Точнее — театрализованное пантомимо-танцевальное представление-состяжание (ср. с исландскими танцами-рассказами *викиваки*), сопровождаемое пением (обычно хором в унисон, без слов) и игрой мужчин на бубнах.

цевальные песни и собственно песни (у эскимосов аттун и иляган): трудовые подражательно-охранительные, трудовые и обрядовые праздничные, семейно-бытовые (вянчильные, дарственные семейные), личные собственного сочинения, подражательно-игровые, памятные и шуточно-юмористические<sup>14</sup>. Определенное место занимают песни-сказания, песни-сказки, напевы в сказках, а также современные песни, песне-танцы и наигрыши.

Преобладающее вокальное одноголосие образует при инструментальном сопровождении особый тип двухголосия. При групповом пении с инструментальным сопровождением создается (на трудовых, обрядовых праздниках, во время коллективных танцев-игр и, особенно, при групповых камланиях) особого рода контрастно-имитационная "палеоазиатско-поморская полифония". Для преобладающих в поморской музыке 5-7-ступенных "диатонических" ладов, где прослушивается усложненная пентатоническая основа, характерны разноуровневые "альтерационно"-орнаментальные добавления. Ритмическая и композиционная специфика поморских песен, песне-танцев и наигрышей обусловлена не столько речевыми факторами, сколько преобладающей ролью танцевального начала. Темп произведений танцевальных и игровых жанров подвижный (Аллегretto - Аллегро), агогичный, постепенно чуть ускоряющийся к концу. Метр обычно постоянный - "хореический" четырехчастный: 4/4, в лирических жен-

---

<sup>14</sup> Особое место в музыкальной культуре поморя (и др. народов Севера) занимают т.н. "мухоморные", "хмельные" и "сновиденьевые" песни, создаваемые и исполняемые соответственно в состоянии наркотической одурманенности, ритуальных охмеленности и сна, а также музыка камланий при магических действиях сибирских шаманов.

ских мелодиях чаще "дактилический" трехчастный: 3/4 <sup>I5</sup>. Внутрислоговая мелодика мало развита <sup>I6</sup>. В композиционном строении преобладает вариационная периодичность и "куплетность". При этом немаловажна роль свободно-вариационной импровизационности (в празднично-обрядовом музицировании, камланиях и т.п.). В повествовательном и, особенно, обрядо-ритуальном музицировании определяющие факторы - речевые и психофизиологические. Так, продолжительность песен, песне-танцев и наигрышей поморов в общем невелика (ок. 1,5 мин), песни-сказания длятся во много раз дольше (от нескольких часов до 5-7-ми вечеров), а музицирование на трудовых, обрядовых праздниках и камланиях - от нескольких часов до нескольких суток.

В музыке народов оленной лесотундровой (оленевода-охотничьей) группы <sup>I7</sup> внутренняя напряженность образа будто намеренно скрыта под ритуальной маской сдер-

<sup>I5</sup> Асимметричные, сложные и переменные метры встречаются реже. Ритмические же рисунки-формулы достаточно сложны. Существенна роль многообразного синкопирования - особенно в музицировании смешанной группы и мужском.

<sup>I6</sup> Исключение - лирические протяжные песни типа парляндо - рубато - у кереков, нымыланов, алеутов, а также ительменов, курилов и др. поморов.

<sup>I7</sup> Ася, вадулы, чавчуваны, чавчувены и др. оленные народы Севера искони расселены по лесотундровому северу Евразии. В прошлом они кочевники: точнее - полукочевые охотники на дикого оленя (древние ася, ня), кочевые оленеводы (чавчуваны, чавчувены) и охотники верхом на оленях (группы эвенов, эвенков); их подсобными промыслами были основные промыслы соседних народов, а также рыболовство, соби-

жанности. Поют они (например, чавчуваны и чавчуваны) обычно *sole piano - sotto voce* мягким тускловатым-шероховатым голосом в расслабленной, низкой тесситуре: будто внутри себя (как бы с закрытым ртом), для себя и внутри себя. И, действительно, нередко олений лесотундровик - единственный человек, слышащий свое пение среди снежного, чистого безмолвия лесотундры. Да и акустика его жилища (чутко живая, органично теплая, сферично "шатровая") будто сама располагает именно к такому пению-самосозерцанию.

Главный музыкальный инструмент оленных лесотундровиков - глухо-гулкий бубен<sup>18</sup>. Идиофонов, хордофонов и аэрофонов у них, как и у поморов, по 4-5 видов, причем роль идиофонов значительнее, чем у поморов, аэрофонов - аналогична, а хордофонов - меньшая. Основное место в музыке лесотундровиков занимает сольная песня без слов<sup>19</sup>. Условия их жизни (чуткость лесотундровой и "шатровой" акустики, разобщенность жителей и т.д.) отразились не только на типе назначения и применения музыки (удовлетворение соответствующих потребностей индивида или их минимальных групп), репертуара (подавляющее преобладание личных песен и наигрышей), типе и стиле музицирования (доминирование сольности), но и на самом строении музыкальных произведений (мат-

---

<sup>18</sup> Его перепонка из кожи оленя, на деревянной обечайке обычно металлические бубенцы, на деревянной колотушке чехол из меха оленя. Тембр его столь низок и мрачен, что для игры строй бубна повышают, подогревая перепонку над огнем.

<sup>19</sup> Точнее, песня с асемантичным "текстом" (являющаяся, возможно, рудиментом еще "дословесных" песен, т.е. песен той древнейшей эпохи, когда словесный язык еще не сформировался).

вость, приглушенность, завуалированность тембро-динамики, свободно-вариантная импровизационность мелоса, ритмо-композиция и т.п.). Жанровый состав их музыки сходен с поморским (отличия спективно-тематические). Независимость этой музыки от текста и танца, ее сольность определили значительную свободу импровизационного типа музицирования. — отсюда и ее общая лабильность и мобильность. Звукоряды песен — узкообъемны ( в зоне квинты); лады, мелос — лабильно-мобильны, на микроуровне — весьма сложны. В отличие от европейских норм температура здесь типично глубокое использование интонаций более узких, чем полутон (приблизительно в  $1/3$ ,  $1/4$ ,  $1/5$ ,  $1/6$  и  $1/7$  части тона), а при групповом музицировании — созвучий с такими "микроинтервалами". Орнаментирован мелос, при его кажущейся бедности, — богаче, многограннее, значительно тоньше, чем поморский. Песенная мелодия-ручеек, начавшись в узком объеме — родничке, постепенно, от периода к периоду расширяет свой диапазон-русло вплоть до широкого полноводного речного устья — кульминации. Одновременно ускоряется темп, активизируется ритм, усиливается громкость. Основная композиционная форма — свободно варьируемая импровизационная периодичность. Продолжительность песен-вокализов и наигрышей лесотундровиков также лабильно-мобильна (от нескольких минут — в зависимости от обстоятельств конкретного исполнения — до нескольких секунд или часов). Празднично-обрядовое музицирование и камлания очень сходны с поморскими.

Музыка т а е ж н о й (рыбацко-охотничьей) группы <sup>20</sup> как бы

---

20 Кеты, манси, нанайцы и др. таежные оседлые народы этой группы заселяют таежную зону Севера. Важнейшие традиционные виды их хозяйственной деятельности — пешая охота и озёрно-речное рыболовство, подсобные — собирательство и, у некоторых групп, — мелкое оленеводство.

озарена особой таинственной чуткостью таежной тишины. Ее колорит тонък, прозрачен и чист. Лют таежники обычно соло, ясным мягким, светлым голосом в естественной средней tessiture. Таежная музыка занимает как бы промежуточное положение между поморской и лесотундровой. Функционально-жанровый состав музыки, ее назначение и применение в целом общие. По музыкальному инструментарию, условиям бытования и тембро-динамике она ближе к лесотундровой, а по ритмо-композиционному и мело-ладовому строению — к сольной поморской (7-ступенные "диатонические" лады с основой в зоне пентатоники, октавно-ноновый диапазон, некоторое сходство мелотипов, большая четкость темпороритмического строя и периодичности).

Но в чем же именно своеобразие музыки народов Севера РСФСР в целом? В ее всеобщей у каждой народности массовости или тотальной функциональности? В ее религиозности или мифологичности? В типе ее назначения и применения или условиях бытования (типах сочинения, исполнения и восприятия, обучения и хранения)? В особенностях композиционно-мелодического строения или, наконец, колорите звучности — в специфической эстетике и "искусстве музыкального шума"? Однозначный ответ здесь не представляется возможным (во всяком случае, при современном состоянии музыкального сибиреведения).

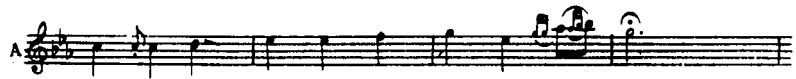
Думается, что подлинное своеобразие музыки народов Севера — в комплексе всех этих и других музыкальных и общекультурных (прагматико-семантико-синтаксических) ее параметров, органично вытекающих из геоэтнических, экономико-социальных и прочих особенностей их истории — будет раскрываться по мере научного проникновения в достаточно широкий этномызыкальный материал.



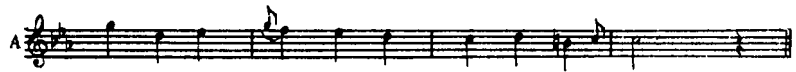


Протяжно  $\text{♩} = 106$

B



B



B

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
От составителя .....	3
<b>I. <u>Общетеоретические и методические проблемы</u></b>	
<b><u>собрания и изучения народной музыки</u></b>	
И.Мацевский. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки.....	5
Л.Мухаринская. Некоторые вопросы типологии народных напевов .....	57
<b>II. <u>Местные стили традиционной русской песни</u></b>	
Т.Карнаух. Календарные песни верхней и средней Ловати.....	98
С.Анашкина. Свадебная обрядность донецких казаков... II3	
М.Енговатова. Песенный тип "Горы" в протяжных песнях Ульяновского Заволжья .....	137
Т. Дигун. Слоговая музыкально-ритмическая форма в донецких протяжных песнях .....	182
Т.Рудиченко. О песенной традиции родины А.М.Листопада (К вопросу о многоголосии донской казачьей песни)...	205
<b>III. <u>Музыкальный фольклор народов Российской Федерации</u></b>	
Р.Зелинский. О формообразовании "протяженных" звуков в башкирском инструментальном фольклоре.....	226
И.Бродский. К изучению музыки народов Севера РСФСР...244	

ТРАДИЦИОННОЕ И СОВРЕМЕННОЕ  
НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сборник трудов, вып. XXIX. М., 1976.

Составитель - Ефименкова Борислава Борисовна

Редакторы - Баринаова Е.В., Матвеева С.Я.

Корректор - Старостина Т.С. Технический редактор - Орлова Р.И.

Тем.план 1976 г., поз. 73.

Л-110307. Подп. в печ. 25. УШ. 1977 г. Формат 60x90/16

Объем 10 уч.-изд. л. Тираж 1000 экз. Заказ Цена 1 руб.

Государственный музыкально-педагогический  
институт имени Гнесиных.

Москва, ул. Воровского, 30/36, редакционно-  
издательский отдел